

LAS POÉTICAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Prehistoria poética

Este trabajo se propone recorrer el itinerario de la poesía hermandiana a través de las nociones teórico-prácticas del poeta en torno a la literatura y, singularmente, a la poesía, nociones que, con mayor o menor frecuencia, fue vertiendo a lo largo de su vida literaria, la cual se inicia con el período que podemos denominar *prehistoria poética*, sobre el que Ramón Sijé escribió lo siguiente:

“Cuando la poesía es un grito estridente y puntiagudo- de madrugada en flor fría-, cumple el poeta su primera luna reposada: es el poeta terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños.

Quando es aterradora la pregunta “La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?”, nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos, con dundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos “elementos”, con mínimo “esfuerzo”.¹

De acuerdo con el distingo sijeano (repárese en expresiones como “grito”, o bien en la problemática en torno a la poética), la prehistoria de referencia se subdividiría en dos fases, la poesía terruñera, provincial o pastoril, y la de imitación literaria. Se trataría de dos fases cronológicamente sucesivas y, en consecuencia, la tesis de Sijé tiene el carácter de especulación acerca del proceso de desarrollo interno de la escritura hermandiana, que él cifra en poética del entorno y poética de la imitación.²

Sin embargo, a mi juicio son inciertas las afirmaciones sijeanas, porque toda la poesía temprana de Miguel Hernández responde al concepto de imitación, y sobre todo porque lo terruñero y lo literaturizante no suponen prácticas que se suceden, sino que se originan simultáneamente; lo que ocurre es que la primera

1. Cf. el prólogo de Ramón Sijé a *Perito en lunas*, en la edición de dicha obra a cargo de Agustín Sánchez Vidal. Miguel Hernández, *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1979, 125. En adelante, esta edición se citará abreviadamente, *PC*.

2. Otra interpretación estriba en leer los conceptos de Sijé no según el itinerario diacrónico hermandiano, sino según las capas de lectura de cada octava. Cf. al respecto José Muñoz Garrigós. “Miguel Hernández desde la lengua (Primera página de unas notas sobre *Perito en lunas*, en su cincuentenario)”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 40, 1983, 103-13.

se queda atrás, y la segunda prosigue y se conforma como ejercicios variados de estilo. La poesía huertana, por ejemplo, comienza y se circunscribe al año 1929, año en que se empieza a dar la práctica modernista. Hay, pues, una coincidencia temporal en el principio, porque luego lo rural solo se mantiene en tanto que residuo.

Por lo que hace a Miguel Hernández, en sus mismos textos en verso de entonces se aprecian conceptos sobre poesía en general, y sobre la suya en particular. De cuantas composiciones *ad hoc* puedan invocarse, acaso la más interesante sea la titulada precisamente "Poesía", texto de 1930 que plantea una noción de la misma que se hace equivalente a tema poético: lo poético de un poema sería, por tanto, su temática, una temática como, por ejemplo, la primavera, en concreto el mes de mayo, la noche, la mujer ("Horizontes de Mayo" es ilustrativo al respecto). Pero volvamos a "Poesía", donde el poeta afirma que pretende encontrar su auténtica definición:

¡Poesía! Yo quería
definirla con los versos de una estrofa cincelada
por un mágico poder de hechicería...³

Por lo demás, leyendo este texto se nota cómo Miguel pretende justificar su práctica plural de aquellos días, ya que defiende una poética en la que la poesía da cabida a la belleza modernista, al factor realista, a la ética, a la moral, y al elemento romántico. Práctica variada que supone la imitación de diversas poéticas y de diversos estilos individuales, en el marco de su sonata pastoril, que es como califica, a su prehistoria literaria, en el texto "A todos los oriolanos".

Es este un texto epistolar que es curioso tanto por su forma como por asunto. Texto paradójico, porque pide a sus conciudadanos que le costeen un libro, y lo hace con unos versos ramplones, desprovistos del menor asomo de poesía. Claro que los posibles destinatarios concretos de la misiva en verso ya conocían los poemas hemandianos, y repararon en la broma de estos versos, versos que, de cualquier modo, recuerdan la línea de cartas en verso de rústicos y patanes, a menudo en romance, que supuestamente dirigía a sus conciudadanos un aldeano forastero en la corte. Se trataba de una clase de versos destinados a la difusión manuscrita, y cuya naturaleza era la de la burla folklórica, la imitación de la autenticidad, y en definitiva el popularismo.⁴ Miguel se refiere, paródicamente, a la poética imitativa de que habla Sijé, con estas líneas:

Vosotros habéis leído
los versos que en las preclaras
-adjetivo muy usado,
pero pasa ¿verdad? pasa

3. Cf. *PC*, 66.

4. Cf. el artículo de Mercedes Fernández Valladares "Cartas en verso de rústicos y patanes. Las 'Nuevas' de la Corte a principios del siglo XVIII", en *Varia Bibliográfica. Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel Edition Reichenberger, 1988, 255-68.

lo mismo que otros más viejos-
revistas de nuestra patria
chica, vengo publicando
con muchas y gruesas faltas
de prosodia y de sintaxis,
de ritmo y de consonancia,
en los que hay imitaciones
harto serviles y bajas,
reminiscencias y plagios
y hasta estrofitas copiadas.⁵

Aparte las nociones contenidas en sus propios versos, otras pueden extraerse de un par de textos periodísticos, los de las entrevistas aparecidas en Madrid, con motivo de su viaje a la capital de 1931, entrevistas que salieron en enero y en febrero de 1932. En enero, contesta a una pregunta que le formula Ernesto Giménez Caballero, en "La Estafeta Literaria", señalando que sus autores preferidos eran Góngora, Miró y Lorca.⁶ Y en febrero, Francisco Martínez Corbalán le hacía una entrevista para "Estampa", y aumenta los pormenores. Dice que el escritor más de su agrado, y por el que se siente más influido, es Miró. Después, nos participa que tiene leídos a Góngora, Darío, Gabriel Miró, Machado y Juan Ramón.⁷

Obsérvese la disculpable incertidumbre, en sus gustos, del joven escritor. A Martínez Corbalán le indica que el poeta que más le gusta es Juan Ramón, y unos días antes, a Giménez Caballero, le había señalado que sus preferencias se inclinaban, en poesía, por Góngora y por Lorca. Solo en un autor no se contradice Hernández, en subrayar su deuda con Gabriel Miró, cuya impronta tan notoria huella dejará, entre otros lugares, en sus prosas líricas. En estas entrevistas, en suma, se dan opiniones contradictorias, pero también apreciamos falta de voluntad de ser exhaustivo en la determinación de sus lecturas, y falta de interés por indicar el nombre de autores con repercusión en su obra anterior a *Perito en lunas*, ya que no se cita ni se acuerda, para nada, de Bécquer, de Zorrilla, de Villaespesa, y de Vicente Medina.

La poesía pura

Son varios los textos de la etapa de la poesía pura que pueden contribuir al mejor entendimiento de la poética de 1932 subyacente a *Perito en lunas*: la declaración "Mi concepto del poema"; el prólogo de Sijé a la primera edición de *Perito en lunas*, y la correspondencia epistolar con García Lorca de 1933.

5. Cf. *PC*, 90.

6. Cf. el artículo "Un nuevo poeta pastor", en *La Gaceta Literaria*, año VI, nº 121, 15 de enero de 1932.

7. Las palabras de Miguel Hernández se leen en un artículo firmado por FMC (Francisco Martínez Corbalán), artículo que, con el título "Dos jóvenes escritores levantinos. El cabrero poeta y el muchacho dramaturgo", se publicó en la revista madrileña *Estampa*, núm. 25, con fecha 20-II-1932.

Veamos el primero de dichos textos:

Mi concepto del poema

(Pregunta y respuesta
del lector y del poeta)

El lector: ¿Qué es el poema?

El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Solo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Sumayor hermosura reside en su recato. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y que habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancársele como una corteza ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía proteica en que todo ha de ser claridad- porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas-, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: Aquí está *Dios*, y lo creemos?⁸

En esta respuesta da a entender Hernández que, a su juicio, existen dos clases de poemas: los creados con arreglo a un concepto sustancial de la poesía, y los concebidos de acuerdo con un criterio adjetivo, y que constituyen la poesía que denomina *profética*. Él declara que se pone al lado de la poesía-poesía, y señala, entre sus rasgos: el logro de la belleza, anillar fingimiento y verdad, hermetismo y misterio, y poesía y religiosidad.

En la primera de estas afirmaciones se hace eco de la célebre definición de poesía del Marqués de Santillana ("fingimiento de cosas útiles cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura"), aunque estas ideas también obedecen al canon simbolista que, al hablar de verdades insinuadas, otorga gran importancia a la vertiente enigmática en poesía.

En el prólogo en el que *Sijé* presenta *Perito en lunas*, y cuyos dos primeros puntos ya se refirieron al principio, recuérdese que decíamos que, para el joven ensayista oriolano, Miguel Hernández había llegado a alcanzar, en una tercera fase, la poética de *Perito*, o de la poesía esencial. En los otros dos puntos de dicho prefacio, se lee todavía:

8. Cf. *PC*, p. XXX de la Introducción.

“Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de la 'acción transformante y unificante de una realidad misteriosa', es la estrella pura, en delirio callado de tormentas deliciosas.

Miguel Hernández (nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910, en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 20 de Murcia), ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del “sujeto” en “objeto” poético. Porque la poesía -y “su poesía”, con musculatura marina de grumete- es, tan sólo transmutación, milagro y virtud”.⁹

Repárese en que, a las notas adelantadas ya por Hernández, en “Mi concepto del poema”, acerca de la poesía pura de entonces, añade Sijé la de que el poema es “transmutación de la realidad”, y el rasgo -con frecuencia pasado por alto- de que el poeta “ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del ‘sujeto’ en ‘objeto poético’”. Y son estas notas recién subrayadas las que hacen, según él, de *Perito en lunas* un poemario neogongorino, a juzgar por los perfiles de transmutación y de valor humano que él mismo entendió que caracterizaban las *Soledades* de Góngora: “La superposición de capas objetivas -de imágenes abiertas, cerradas, insolubles; la cultura clásica, la cultura poemática propia y el hecho campesino básico -han escondido el pequeño motor humano-romántico, que da vida, y acción cristalina, al poema: al hecho simple y humilde de las *Soledades*”.¹⁰

José Marín Gutiérrez llamaba al atención, así pues, acerca de la entraña humanizada de la poesía gongorina, dimensión que es la que también advierte en *Perito en lunas*, y que es la que aparece en primer plano en el intercambio epistolar entre Hernández y Lorca. Miguel, en efecto, en carta de principios de 1933, le participa a Federico lo siguiente:

“Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones -a pesar de su aire falso de Góngora- que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz”.¹¹

9. Ibidem.

10. Ramón Sijé. *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1973, 91.

11. Miguel Hernández. *Epistolario*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, edición de Agustín Sánchez Vidal, 49.

Y Lorca le contesta, entre otras cosas:

“Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos “pasión de hombre”, pero no tiene más cojones, como tú dices, que los de casi todos los poetas consagrados (...) Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión de poeta incomprendido por otra obsesión más generosa, política y poética”.¹²

No cabe duda que, en los documentos referidos, esto es en “Mi concepto del poema”, en el prólogo a *Perito en lunas*, y en los dos fragmentos de cartas, subyace la poética de *Perito*, así como la de otras creaciones de los años 1932 y 1933, tanto creaciones en verso, como “Corrida real”, Citación final”, “Elegía media del toro”, como prosas poéticas y determinados momentos del auto sacro.

Una poética que es la de la poesía pura y del hermetismo, y que se expresa de algún modo de acuerdo con estímulos neogongoristas, ante los que Hernández tiene una respuesta literaria a un tiempo mimética y personal. Mimética porque, a las coincidencias con Góngora de los del “27”, el orcelitano agrega la concomitancia con la concepción racional del mundo del poeta cordobés, y agrega el factor burlesco, que tanto recuerda al autor del *Polifemo*. Además, suma la técnica de la adivinanza, en la que se combinan lo culto gongorino y lo popular regionalista de su etapa anterior.

A la vez que hay, empero, más mimesis, hay más autenticidad, ya que sus temas y material metafórico no proceden, por lo común, de un universo libresco, sino de su experiencia de la vida cotidiana, y del perimundo. Ahora bien: es cierto que dicha autenticidad está un tanto oculta en virtud del hermetismo, del artificio y de técnicas que, como la ironía, son distanciadoras o, mejor, objetivadoras de la subjetividad, de ahí que tanto Sijé como Hernández, y García Lorca, adviertan sobre el *hondo factor humano* de *Perito*, aun cuando Lorca le invita a que acentúe aún más la densidad humana y poética a costa del prurito virtuosista.

Como balance de cuanto antecede, me parece lícito decir que el neogongorismo no nace desfasado, pues constituye un intento de actualizar la deshumanización del arte, insuflándole el factor humano neorromántico, factor que es típico de los años treinta y que se inicia con la década. Por lo demás, *Perito en lunas* es un libro clave en la trayectoria hernandiana, y no solo porque ésta consistirá, desde ese momento, en un proceso de desengongorización, o desbarroquización formal, sino porque no supone una ruptura con la dimensión pasional precedente a la poética de la pureza, de modo que continúa los gérmenes que progresivamente irá desarrollando su neorromanticismo.

12. Cf. Federico García Lorca. *Epistolario*. II. Edición de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1983, 156.

Poética profética neocatólica

Este período abarca los años 1933 y 1934 y se caracteriza por el predominio de la cosmovisión de signo neocatólico y, a decir verdad, esta fase, que solo a efectos de marbete puede simplificarse con la denominación de religiosa, se superpone de un lado con la antecedente, y de otro con la subsiguiente, la amorosa. Este rumbo se caracteriza por el creciente influjo sijeano, que fue de índole ideológica y estética.

Ideológica porque Sijé le instó a peraltar el contenido religioso que estaba solo apuntado en su poesía anterior. De este sesgo es un claro ejemplo el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras*, y numerosas composiciones de entonces, muchas de ellas publicadas en *El Gallo Crisis*. Ideológica porque en esta veta fue determinante la oposición entre ascetismo y sexualidad, típicos de bastantes versos de aquella hora. Ideológica porque, al igual que sucede con la cuestión erótica, con la social se pretende asimismo una solución neocatólica.

Estética porque Sijé seguramente tuvo que ver en: la supeditación del poema al contenido. En la época de *Perito en lunas*, en efecto, el contenido queda supeditado a los efectos artísticos, mientras en este período lo estético se subordina a lo temático. Frente al virtuosismo preciosista anterior, en suma, ahora la forma no se enfatiza; el tránsito del hermetismo, u oscuridad, al claroscuro: en *Perito en lunas* dominaba una oscuridad lograda a partir de la superposición de imágenes, y el juego de alusiones y elisiones, mientras ahora se imbrica la claridad expresiva con la oscuridad conceptual; la reafirmación del clasicismo formal, pasando de la octava a la décima guilleniana, a la silva y al soneto, si bien la octava seguirá cultivándose de vez en cuando: la práctica de un pastoralismo cristiano basado en lecturas, como las de Luis de León, y sobre todo San Juan de la Cruz, amén de la propia experiencia del campo.

Poética del grito y de la sangre

Después de *Perito en lunas*, Miguel Hernández compuso un nuevo libro, con una estética nueva. Libro lírico, y moldeado con el clasicismo. El poemario de referencia todavía no tiene título en 1933, y parte del mismo se convertirá en *El silbo vulnerado*, del mismo modo que parte de éste irá convirtiéndose, con el tiempo, en *El rayo que no cesa*. Veamos algunos momentos de este proceso.

Testimonio de un primer avance hacia *El silbo vulnerado* es el del propio Miguel Hernández inserto en un fragmento de carta a Pedro Pérez Clotet, fechado en Orihuela el 29 de agosto de 1933: "Estoy acabando mi segundo libro para enviarlo a Octubre al Concurso Nacional. Definitivo original. Poemas de factura clásica. Al revés de *Perito en lunas* este es un libro descendido y descendiente del sol, solar. Claro y concreto, me parece que como no haya comida de negros, será para mi ambición el premio destinado por el Estado al mejor libro lírico".¹³

13. Cf. *Epistolario*, op. cit., 61-2.

Este libro es, en sus caracteres generales, un conjunto sanjuanista, seguramente, con algún que otro soneto. Sería el núcleo más temprano del futuro *El silbo vulnerado*, título que al principio no fue tal. Me explicó: Sánchez Vidal descubrió dos hojas mecanografiadas atribuibles a Miguel Hernández que, según palabras del citado profesor, “pueden datarse hacia 1934”.¹⁴ Estas cuartillas contienen títulos de poemas. En la primera se lee: “Lema. El silbo vulnerado”. Pues bien: cabe preguntarse si hay que relacionar el fragmento de la carta a Pérez Clotet con los datos aportados por Sánchez Vidal, cuyo “pueden datarse en 1934” propongo que se cambie por “pueden datarse en 1933”. Respecto al lema “El silbo vulnerado”, procede vincularlo al Concurso Nacional, ya que el término lema es el preceptivo en un certamen. En consecuencia, “El silbo vulnerado” no sería, en un principio, sino el lema para una agrupación de poemas que acaso no tuvieran, como libro, un título todavía.

Quince o dieciséis meses después de la carta a Clotet, y catorce o quince después del antedicho Concurso, otro dato *ad hoc*: en el número doble 3-4 de *El Gallo Crisis* se lee: “Anuncio de libros de publicación inmediata: Miguel Hernández: “El silbo vulnerado” (Poesías). Ramón Sijé: “El jesuitante”.¹⁵

Posterior en un par de meses es este otro dato: en carta a Benjamín Palencia, de diciembre de 1934, Miguel Hernández había escrito: “Estoy acabando de terminar un libro lírico, *El silbo vulnerado*,... un libro como tú me pedías, de pájaros, corderos, piedras, cardos, aires y almendros (...) Lee este soneto de la serie pastora que hago”.¹⁶

A vueltas de estos datos, me parece obvio decir que el grupo de poemas a que se refiere la carta de 1933, o primitivo *Silbo*, no puede ser el mismo que el contenido del denominado, en 1934, *El silbo vulnerado*. En efecto: como sea que el *Silbo* de la misiva más temprana se califica con la expresión “estoy acabando”, por entonces debía estar casi culminado, máxime teniendo en cuenta que Hernández dice lo que dice a solo un mes del concurso. Por tanto, un número indeterminado de textos acaso fuera lo que quedaría del poemario de 1933 para integrar el *Silbo* de 1934, libro prácticamente acabado, al menos en un primer proyecto, el último trimestre de dicho año. Ahora bien: entiendo que *El silbo vulnerado* de 1934 se desbordaría, en virtud del vértigo creativo hernandiano, y en 1935 ya se trocaría en un *Silbo* distinto, el tercero, que puede recibir, si se quiere, el título de *Imagen de tu huella*.

El desbordamiento creativo que doy por supuesto se deja sentir epistolariamente: en la carta a Benjamín Palencia, recordemos que se decía “Estoy acabando de terminar”, pero no olvidemos que se decía también “Lee este soneto de la *serie pastora* que hago”. La contradicción resulta palmaria ¿Cómo puede acabar de terminar” algo que sigue en plena marcha? ¿Cómo estaba, en diciembre de 1934, de avanzada la serie pastoril? A juzgar por la gran cantidad

14. Cf. *PC*, p. LXVIII.

15. En la página 35 del referido número. Cf. *El Gallo Crisis*, edición facsímil, Orihuela: Ayuntamiento, 1973, ed. de José Muñoz Garrigós.

16. Cf. *Epistolario*, op. cit., 61-2.

de composiciones de este tipo,¹⁷ la serie estaría en ebullición, no a punto de concluir. De otro lado, en una carta a José Bergamín, de enero de 1935, o sea tan solo un mes más tarde de la última fecha consignada, manifiesta Hernández: "Yo voy a escribir una plática mía de pastor con el almendro que ha florecido antes en este enero y, tal vez, una serie de consejos campesinos para cada mes. Estoy haciendo muchos sonetos, pastores y no"¹⁸.

En suma: en enero de 1935, nuevos proyectos- "tal vez, una serie de consejos campesinos para cada mes"- y la continuación de la serie de sonetos pastores desborda el libro que iba a cerrarse en 1934, algunos de cuyos poemas constituirían el germen de *El rayo que no cesa*, poemario que, sin embargo, no comenzaría, en puridad, hasta que se abundara en la creación de sonetos no propiamente pastoriles, los sonetos del "y no", es decir de la serie pastora, "y no". Lo fundamental de *Imagen de tu huella* y de *El rayo que no cesa* se asienta, así pues, en este "y no".

La poética neorromántica de *El rayo que no cesa* se manifiesta a través de la lírica de la angustia, de la sangre y del grito. Es la poética surgida de una interiorización fruto del amor y que lleva consigo el adentrarse en una angustia que se liga, en verdad, al sentimiento amoroso, pero que no se reduce a él, sino que lo trasciende en forma de angustia metafísica y existencial. El sentimiento de vida amenazada, de que se vive en un ay, como se advierte nítidamente en "Un carnívoro cuchillo", y en "Mi corazón no puede con la carga", o "Como el toro he nacido para el luto", es un hondo sentimiento trágico de la vida arraigado en profundas premoniciones y angustias, tan típicas de nuestro tiempo, ha señalado Manuel Durán, quien observa que ese sentimiento es, por contemporáneo, a la vez individual y colectivo, y desde luego original en la poesía española de la época.¹⁹

Y no es esta, ciertamente, la originalidad más evidente del libro. Hay que recordar que, cuando éste aparece, la escena literaria del "36" está dominada por varias tendencias, algunas contrapuestas entre sí, pero casi todas bajo el sello de la contemporaneidad temática y formal, y por tanto sorprendió la peculiar situación poética de Hernández,²⁰ que rendía culto a autores más raros, pero a la vez realizaba una obra personalísima y plena de hondura.

Pero regresemos a la explicación de la poética neorromántica de la sangre y del grito, porque la angustia existencial a la que nos referíamos va ligada no tanto al amor como a la herida de amor, y aun al sentimiento del amor como autodestrucción, acaso renovado con la lectura de Vicente Aleixandre. De ahí que, en virtud de esta autodestrucción, este amor haya de expresarse, no con la lírica exangüe petrarquesca, sino con la contraria, la de la sangre, término éste,

17. Amén de los recogidos en *OC*, véanse los sonetos pastores que se imprimieron en el volumen Miguel Hernández. *Veinticuatro sonetos pastores*, edición de José Carlos Rovira. Alicante: Diputación Provincial, 1986, 83 pp.

18. *Epistolario*, op. cit., 67.

19. Cf. Manuel Durán. "Miguel Hernández, poeta del barro y de la luz", en *De Valle-Inclán a León Felipe*. México: Finisierre, 1974, 221.

20. Cf. Manuel Ruiz-Funes Fernández. *Algunas notas sobre 'El rayo que no cesa'*, de Miguel Hernández. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1972, 10-1.

el de la sangre, que ha podido servir para calificar a los más representativos de estos sonetos como sonetos sanguíneos y que, por lo demás, es indicio conceptual de la poesía impura de doctrina nerudiana. Así, en el núm. 3 de *Caballo verde para la poesía*, se lee: "en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre".²¹ El concepto fue asumido por Hernández, como se aprecia en estas líneas de la carta enviada a Juan Guerrero Ruiz, en julio de 1935, en las que se dice: "Me dedico única y exclusivamente a la canción y a la vida de tierra y sangre adentro".²² Es la idea de fondo de tantos sonetos de *El rayo que no cesa*, idea que aflora expresamente en varios de ellos, por ejemplo en el 13:

 Mi corazón no puede con la carga
 de su amorosa y lóbrega tormenta
 y hasta mi lengua eleva la *sangrienta*
 especie clamorosa que lo embarga.²³

Poética de la sangre que va unida, ya lo hemos dicho, a la del *grito*, ese grito que se traduce en el último de los versos leídos, "especie *clamorosa* que lo embarga", pero que aún se nota mejor en el soneto número 23:

 la lengua en corazón tengo bañada
 y llevo al cuello un vendaval *sonoro*.²⁴

Y singular y paradigmáticamente se expresa en el soneto 2:

 ¿No cesará esta terca estalactita
 de cultivar sus duras cabelleras
 como espadas y rígidas hogueras
 hacia mi corazón que muge y *grita*?²⁵

La fuerza, el impacto, la gran emoción y conmoción que produce en los lectores esta poética de la angustia, de la sangre y del grito, depende, a nuestro juicio, y en buena medida, de tres tensiones: expresiva, vivencial, y la que es resultado de la dialéctica entre imitación y originalidad.

La tensión expresiva se produce entre el desbordamiento emotivo, y la tiranía del cauce formal empleado, mayormente el soneto. Esta tensión puede ilustrarse con versos del poema 23:

 Como el toro lo encuentra diminuto
 todo mi corazón desmesurado²⁶

21. El número 3 de la revista corresponde a diciembre de 1935. La cita constituye la afirmación con la que acaba el texto en prosa "Conducta y poesía", con el que se abre este número. Cf. *Caballo verde para la poesía*. Verlag Delev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint Neudeln-Liechtenstein, 1974, 49.

22. Cf. *Epistolario*, op. cit., 70.

23. Cf. *OC*, 370.

24. *Idem*, 378.

25. *Ibidem*, 362.

26. Cf. *Ibidem*, 378.

En estas líneas se aprecia cómo la tensión viene dada por una desmesura del sentimiento, desmesura que tiene algo de hiperbólico, desde luego, pero no deja de ser un sentir desmesurado que debe reducirse titánicamente para caber en el ámbito estrecho, diminuto, carcelario, del soneto.²⁷ Una de las vertientes dramáticas del libro acontece cuando, como en el supuesto del toro, símbolo hernandiano por excelencia en aquella hora, el corazón se agranda todavía más cuanto más lo castiga el hierro del soneto, y con la penitencia de un estilo en el que la sensación, el sentido y el sentimiento han de doblarse ante las tarascadas de las delgadeces y apreturas conceptuosas.

Por lo que hace a la segunda de las tensiones, procede decir que, según Sánchez Vidal, uno de los temas más representativos del poemario, el de la pena, obedece a otra frustración manifiesta, pero no de índole expresiva, sino de raíz vivencial: la pena, de la que el toro no sería más que un revestimiento metafórico, dependería, no del amor, sino de su no consumación, al frenarse el deseo erótico por culpa de una moral estrecha y provinciana.²⁸ Esta represión erótica tiene, pues, su vertiente formal en el aspecto represivo del soneto.

Tocante a la tensión tercera, es incuestionable que en la serie literaria en la que se inserta *El rayo que no cesa* alienta, en el fondo, la poesía trovadoresca,²⁹ también la tensa dialéctica petrarquista, y por supuesto las lecturas de Garcilaso de la Vega y Quevedo, amén de Lope de Vega. Pero lo decisivo en la obra, a mi entender, es la asimilación e incorporación, a su estro propio, del registro quevedesco,³⁰ porque *El rayo que no cesa* no condice, ciertamente, con la suavidad del sentimiento garcilasiano, y tampoco con la nitidez, transparencia y elegante frialdad de su decir. En cambio, sí coincide con Quevedo, especialmente en virtud del gesto desmesurado ante la frustración amorosa, y en virtud del desgarrón afectivo que se esfuerza en grito convulso.

Poética de la impureza

En 1935, a la vez que componía *El rayo que no cesa*, Hernández avanzaba hacia la poesía impura, de órbita nerudiana, de la cual hay algunos barruntos y reflejos en el mismo *Rayo*, así en el tono fuertemente existencial y fatalista de "Un carnívoro cuchillo", "Elegía a Ramón Sijé", "Me llamo barro", texto clave en el poemario, con la característica identificación del poeta con la tierra, el *humus*. Y ligados con estos textos, y constituyendo el *corpus* básico de esta pauta estética, *la poética de la impureza*, deben mencionarse, entre otros,

27. Acerca del concepto sijeano del soneto como cárcel, véase el comentario "La cárcel del soneto", de José Muñoz Garrigós, en la edición facsímil de *El Gallo Crisis*, ya citada, 15-6.

28. Introducción a las *PC*, pp. LXXXIII-IV.

29. Acerca de la raigambre trovadoresca hernandiana, cf. Antonio Gracia. "El trovador Miguel Hernández (Los fantasmas palinsésticos)". *Canyali* (23-III-1983), 18-9.

30. Sobre el quevedismo hernandiano, he discurrido ya en otras oportunidades. Cf. mis trabajos "Miguel Hernández como Quevedo", en *La Verdad* (Murcia), 13-IV-1975; *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Dirosa, 1975, 145-9; "Algunas musas castellanas de Miguel Hernández", en *Vida y muerte de Miguel Hernández*, "Litoral, números 73-74-75, 79-84, y "De Quevedo a Miguel Hernández". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, núm. 36, 73-108.

una serie de poemas, no incluidos en libro, que se gestaron entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, como son “Mi sangre es un camino”, “Sino sangriento”, “Vecino de la muerte”, “Oda entre sangre y piedra a Vicente Aleixandre”, “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”, “Sonreídme”, etc.

En el fondo, estos poemas traslucen una visión neorromántica de la realidad poética, en la que late el hondón existencial y en la que se detectan técnicas surrealistas o elementos de adscripción surrealista, e influjos nerudianos, como la ampliación de la realidad en el poema, dando cabida a toda suerte de seres y enseres, y de materiales; el extrañamiento de puntos de referencia metafóricos, la liberación de represiones sexuales, y del ideario conservador, expresando la furia revolucionaria, la rebelión política, anticlerical, anticapitalista, y aquí el poema “Sonreídme” es harto ilustrativo, y la idea-central en su mundo poético -de que el hombre se realiza plenamente en la unión carnal- “Mi sangre es un camino”-; la emancipación métrica, lanzándose al libremetrismo; la aparición de elementos oníricos, visionarios y del subconsciente; el tema recurrente de la sangre, y la “visión desintegrada de una realidad desintegrada”, según la definición que Amado Alonso daba a la poética nerudiana.³¹

Con todo, por lo común no buceó Miguel Hernández en el mundo subconsciente, a diferencia de la poesía cósmica de Neruda, y de la poesía-amorosa de Aleixandre en esta época, sino que no suele rebasar el plano conocido de su experiencia, contrastando así con la práctica de estos dos poetas que le orientaron -sobre todo Neruda- en este período de crisis estética, en pos de un planteamiento nuevo en poesía, un planteamiento liberado de las servidumbres anteriores, y cauce de su desbordado instinto poético.

Amén de estos textos en los que se vierte la estética de la impureza, Hernández escribió, al respecto, un discurso teórico *ad hoc*, ocasionado por la lectura, deslumbrada, en Otoño de 1935, del libro nerudiano *Residencia en la tierra* (1925-1935), sobre el que escribió un artículo que aparecería en “El Sol”, el 2 de enero de 1936.³²

Hernández manifiesta ahí su entusiasmo ante este libro y, al comentar sus características, da a entender que comparte esta poética, una poética que, a su juicio, se distingue por:

a: el vencimiento de la forma y su superación:

“La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico, que no se puede limitar; es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos (...) Busca en otros la sujeción a lo que se llama oficialmente la forma. En él se dan las cosas como en la Biblia y el mar: libre y grandiosamente (...) Rehuye la crueldad del perfil: le repugna el frío de lo premeditado y artificioso: la forma obstinada. La poesía no es cuestión de consonante: es cuestión de corazón”.

31. Amado Alonso. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974 (3a).

32. Cf. Juan Cano Ballesta. “Miguel Hernández y la crítica literaria (con dos textos olvidados)”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, (enero de 1972), 12-20.

b: el sentimiento y la ardorosa pasión:

“Son cosas del corazón las cosas que lo inundan, asuntos del corazón (...) Esta es la especie de poesía que prefiero, porque sale del corazón y entra en él directa. Odio los juegos poéticos de solo cerebro. Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo pensante”.

c: el canto de totalidad:

“Todo está en Pablo Neruda; todo lo atiende, todo lo canta. Su sangre está siempre atenta al llamamiento enamorado de las cosas que lo rodean desde los cuatro puntos cardinales. Es un amor y un dolor infinito por todo”.

Asumir entusiásticamente esta poética no impidió a Miguel Hernández darse cuenta de que lo revolucionario de este credo era más aparente que real. Y así, al término de su comentario, dice que se trata de un libro “revolucionario de aspecto”, es decir que la poética no solo no es nueva, sino que se basa en valores conocidos y seculares, solo que, eso sí, empleados con nuevo sentido, como ha demostrado, por ejemplo, Serge Salatin para el verso nerudiano, del que dice que “No existe verso libre, sino un verso que, queriéndose emancipar de ciertas normas, vuelve a invertir con creces esta seudolibertad en reglas y leyes tan estrictas como las primeras, pero ‘libremente’ consentidas y aun provocadas”.³³

De acuerdo con estas constataciones, no hay, en consecuencia, una liberación formal más que aparente, ya que se rompe con un tipo de retórica más ostensible para caer en las redes de otras pautas que, no por más sutiles, son menos rígidas. Además, tampoco hay un tipo de poética del desbordamiento y de la desmesura inédito, ya que el propio Miguel Hernández, muy conocedor del tema gracias a Sijé, encuentra el precedente bíblico.

Respecto a la ampliación del material poético, también se halla en Quevedo, un autor que Miguel Hernández conocía al dedillo. Quevedo no puede ser mencionado como poeta de la poesía sin pureza por la que se abogaba entonces, pero lo cierto es que practicó una poética en alguna medida semejante, revolucionaria en su tiempo. Recuérdese que esta praxis le fue afeada precisamente por los autores de un libelo infamatorio, *Tribunal de la justa venganza*, entre cuyas acusaciones leemos las siguientes:

“Cargo segundo... introduce castañetas, sonajas, guitarra, seguidillas, doncellas busconas y tomajonas, cariaguileñas, bermejas, pelinegras, moños, una vieja, una mula de alquiler, un coche, un cochero, una niña, un tratante, un doctor y un fraile; y demás desto, azúcar, moscas, pelos, pajas, tejado, vidrio, cascots de olla, calzas, viejas, urraca, laguna, ortigas, romero, adelfa, tronchos, achicorias y otras inmundicias que por asquerosas no se refieren...

33. Cf. Serge Salatin, “Miguel Hernández: individualidad y colectividad”, en *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia, 1978, 193.

Cargo tercero... Item, agrava más su delito y bajeza de escribir, por haber introducido un capigorrón, una alcagueta, el estiércol, la basura, el estropajo y el vinagre”³⁴

Poética social

“Alba de hachas” pertenece seguramente a fines de 1935, o a los primeros meses de 1936; aunque su calidad artística no es muy levantada, tiene el valor de ser el primer intento de poesía de tipo social que escribió Miguel Hernández. Es el más temprano testimonio que camina hacia una poesía que pretende traducir una vivencia colectiva. Sin embargo, aún le falta la experiencia real de acontecimientos como los vividos en la etapa de la guerra. Se transluce demasiada abstracción, y una vibración social no tan acusada como la de la época bélica. En cambio, en el poema “Sonreídme”, de 1936, ya canta casi el poeta revolucionario:

“Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas,
a vuestras hambres, vuestras piedras, vuestra herrada carne
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados
habremos de agruparnos oceánicamente”³⁵

Poética de urgencia

Durante la guerra civil sí hizo Hernández poesía revolucionaria, encauzada en una *poética de urgencia*. Su texto teórico más fundamental, al respecto, es la “Nota previa” a sus piezas de *Teatro en la guerra*, nota que va al frente de dicho volumen, editado en 1937: “No había sido -escribe- hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio”.³⁶

Hernández reconoce, pues, la falta de fuerza revolucionaria de los textos anteriores a la guerra, y comprende que se halla ante una encrucijada que le puede proporcionar dicha gran experiencia, encrucijada que le hizo más hondo por más vinculado que nunca al pueblo, como él mismo dice: “Intuí — prosigue—, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la

34. *Obras completas de don Francisco de Quevedo, Verso*. Madrid: Aguilar, 1932, edición de Luis Astrana Marín, 1105.

35. Cf. *OC*, 399.

36. Cf. Miguel Hernández. *Teatro Completo*. Madrid: Editorial Ayuso, 1978, 407.

tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran..."³⁷

En las circunstancias bélicas, por tanto, hay que convertir el arte en un arma de combate. Ya vendrá la victoria, y con ella la paz, y con la paz otra poética, pero ahora lo que procede es la literatura de urgencia, la literatura como arma de guerra, de guerra pero de regeneración humana, sin embargo, ya que esta arma de guerra que es la literatura ha de hacer la guerra -no son sino sus palabras- a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan..."³⁸

Este combate supone, por ende, una edificación moral y espiritual o psicológica, y un medio para la humanización del prójimo: "Con mi poesía y mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana".³⁹

En el "Prólogo" a *Viento del Pueblo* hay otra afirmación convergente, pero apuntando, además, a un norte estético: "Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas".⁴⁰ "Vientos del pueblo" y "cumbres hermosas", dos conceptos al parecer encontrados, son notas clave de la literatura española. No hay ni se pretende, en consecuencia, poesía totalmente subordinada a las circunstancias, sino que se manifiesta una poética que se dice nutrida por lo popular y que tiene como fin la elevación estética del pueblo. Dicho de otro modo: no se insinúa siquiera la especie de un arte rebajado, ni la del populismo literario, ni cualquier degradación estética en beneficio de la comprensión mayoritaria, al menos *in pectore*, con lo cual no hacía más que proseguir la huella de sus mismos inicios literarios, en los que trataba de hacer comprender las octavas de *Perito en lunas*, y otros poemas de la época, con un cartelón ante campesinos y demás gente no leída.

A los objetivos de combate y de regeneración ética, así como de humanización, y al fin estético, añade todavía Hernández una finalidad antropológica, y aun metafísica. "Con mi poesía y con mi teatro (...) trato de hacer de la vida materia heroica frente a la muerte".⁴¹ Y dice más: que esta poética ha de estar presidida por la pureza intencional, la generosidad y la limpieza humanas, la confraternización solidaria. Es difícil, ciertamente, encontrar textos poéticos programáticos menos sectarios, más abiertos. "El corazón mío procura dignificarse a fuerza de ser generoso, desprendido de su sangre frente al corazón de los demás hombres. En mi poesía, en mi teatro, expongo las luchas de mis pasiones, que reflejan las de los demás, y siempre procuro que venza el entendimiento puro de las mismas".⁴²

37. Cf. *Idem*, 407.

38. *Idem*.

39. *Ibidem*.

40. Cf. *PC*, 442-3.

41. Cf. *Teatro Completo*, op. cit., 407-8.

42. Cf. *Idem*, 408.

Esa es la poética del hombre a favor del hombre que inspira *El hombre acecha*, un libro que en algunos supuestos pudiera responder a unas ideas como las que defiende Antonio Machado en el siguiente pasaje: "Convencido de la ceguera, de los errores, de la injusticia de nuestros adversarios, de cuya índole facciosa no dudé un momento, confieso que nunca pude aborrecer con todos sus yerros, con todos sus pecados, eran españoles; y el lazo fraterno, hondamente fraterno, de la patria común, no podía romperse ni con la más enconada guerra civil".⁴³

Pero esta poética tan hondamente humana, y por otro lado tan fiel a la exigencia artística, ¿la logró Hernández? en cualquier caso, la proclamó en textos propios y en la famosa ponencia colectiva redactada por Serrano Plaja y leída en Valencia, en 1937, con ocasión del Congreso de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.⁴⁴ Con todo, es verdad que, a juzgar por algunas críticas de entonces, no siempre estuvo a la altura de esta poética, como por otro lado tampoco creo que nadie lo estuviera: tan alto era el listón humano y estético que se pretendía.

A Miguel se le reprendió, desde luego, que en algunos momentos atentara contra los principios de la ponencia, y le pudieran las caídas estéticas, pero no se le pueden recriminar, como a otros, caídas humanas, en el sentido de haberse apeado un ápice de su posición hondamente solidaria. Por tanto, tampoco otros fueron fieles a dicha ponencia, al menos en cuanto al compromiso total y sin reservas con el hombre mediante la poesía. Al respecto, en *El hombre acecha*, en cuyo prólogo se mantiene la misma poética que en *Viento del Pueblo*, hay una composición, "Llamo a los poetas", en la que les invita a no caer en la tentación del elitismo, de hacer una poesía para luego, una poesía que vele por "el museo, la biblioteca, el aula", una poesía que se ocupe de la fama póstuma, de un saber libresco y literaturizado. Frente a quienes no hayan podido resistirse al señuelo de la posteridad, Miguel vuelve a proponer una poética de la naturalidad, y de la emoción que, entre otros temas nobles, como el del trabajo, se dedique especialmente a cantar el amor entre los hombres. Hernández, en suma, propone no apartarse de aquella poética susceptible de aportar mayor carga de humanización, y propone asimismo evitar el formalismo

"Quitémonos el pavo real y suficiente,
la palabra con toga, la pantera de acechos.
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.
Abandonemos la solemnidad".⁴⁵

La recriminación suave de Miguel no le impide hacer autocritica, una autocritica a partir de objeciones a su *Viento del Pueblo* por parte de Navarro

43. Cf. Antonio Machado, "A todos los españoles", en el volumen *La guerra. Escritos: 1936-1939*. Madrid: Emilianos Escolar, 1983, 295.

44. Sobre esta ponencia en relación con Miguel Hernández, cf. mi trabajo "Para una poética hemandiana: un texto olvidado", en *Márgenes de la curiosidad*. Málaga: El Guadalhorce, 1974, 9-18.

45. Cf. *PC*, 592.

Tomás⁴⁶ y de Manuel Altolaguirre.⁴⁷ Acaso el mayor perfeccionismo estético de *El hombre acecha* responda a esas críticas y a su propia autoexigencia estética. Pero a la vez, Miguel, indirectamente, por vía del verso, le recuerda a la crema republicana que su poética, ya que no sus ideas, se han ido distanciando de sus presupuestos entusiastas anteriores.

Con un ejemplo bastará para ilustrar este distanciamiento, o ese mayor perspectivismo. Pensemos en la forma métrica. El romance fue cauce que correspondía a un primer arranque de solidaridad, y fue práctica compartida por todos. Luego, Miguel y los poetas republicanos se decantan hacia el verso épico largo, pero Hernández, siguiendo, como poeta auténticamente del pueblo, la curva negativa de los sucesos históricos, vuelve a identificarse con el pueblo retomando las formas tradicionales. Por eso es evidente que se trata de un caso único de identificación de la literatura culta con la poesía de sentimiento popular, a diferencia de tantos poetas para los que el pueblo era una noción política y social antes que su misma realidad.

Poética de la ausencia

A pesar de que, en sus últimos y más trágicos años, Hernández creó poemas de gran aliento y de incomparable belleza, poemas variados de forma, con estrofas y rimas diversas, y con líneas largas, como las de alejandrinos y endecasílabos, es cierto que la poética final más representativa es la de la ausencia, publicada en los versos del *Cancionero y romancero de ausencias*.

Por lo que hace a esta praxis, digamos que, en contraste con el uso de la poesía popular en su primera época, en la que predominaba el juego metafórico y la búsqueda de efectos estéticos, ahora la poesía popular es el cauce del desconcierto emocional, cauce profundo que brota consustancialmente con la situación del poeta, y que, por tanto, no responde a intento alguno de imitar formas populares. De otro modo: como poeta popular, solo una forma popular se adecuaba a su canto profundo, a diferencia del popularismo de otros autores contemporáneos, como García Lorca y Alberti. No hay, en consecuencia, una identificación con lo popular, sino un descubrirse, más que nunca, identificado con esta veta.

En el estilo, domina la desnudez y la concentración, ya que en el verso actúa esencialmente el sustantivo, y el verbo –la acción– lo acompaña o sustituye en vez del adjetivo, que apenas se emplea. En el *Cancionero* se plasman metáforas muy singulares, en las que sobresale el entrafamiento, la proyección

46. Una cierta reticencia, por parte de T. Navarro Tomás, hacia los versos de *Viento del Pueblo*, se aprecia en estas líneas de su presentación de este poemario: "El caudal de sus sentimientos lucha con la dificultad de la palabra y del verso, sin encontrar siempre la forma de expresión justa y adecuada. Se percibe la pugna interna entre el ímpetu de una vigorosa inspiración y la resistencia de un instrumento expresivo insuficientemente dominado". Cf. *PC*, 440.

47. Cf. por ejemplo Manuel Altolaguirre. "Noche de guerra. De mi diario", en *Hora de España*, III (Marzo de 1937).

de lo trágico y del dolor, culminando una veta característica hernandiana, veta que asoma con fuerza en época de guerra.

Pero sin duda lo más decisivo es el reencuentro con los sentidos primigenios del verbo, proponiendo un mundo propio de renovada significación. Abundando en este punto, procede decir que, frente al planteamiento explícito de una poética en época de guerra, una poética en la que la teoría ilustra la práctica, y ésta alimenta la teoría, pero en la que abunda el apriorismo ideológico y la petición del principio, en el *Cancionero* la poética no supone una corroboración teórica, sino simplemente una honda plasmación expresiva consustancial con la creación misma, y sin depender de abstracción extrínseca alguna.

Poética es ahora investigación del hondón vivencial, y afloración de las formas adecuadas a esa expresión. Poética es autorrevelación personal, y apoyo en la escritura. Hay ausencia de casi todo, pero no, en un principio, de la escritura, en la que se apoya para sostenerse. Es la poética de la desestima de toda poética preestablecida, en el sentido de pautas y de convencionalismos (piénsese que los esquemas formales, por ejemplo, son de marchamo popular, pero Miguel no se doblega a esquemas previos) y en el sentido de reflexiones teóricas. Es la poética más suya, la más genuina y moderna, la que pretende -y lo consigue- multiplicar las dimensiones del lenguaje, imprimiéndole renovada potencia interior.

Desde el punto de vista temático, en el libro se profundizan dos temas característicos de Hernández, el del amor y singularmente el de la ausencia. En este *Cancionero* se testimonia la ausencia de todo, o por lo menos de lo que dé sentido a la vida, empezando por la libertad, el contacto diario con los paisajes y los seres queridos, cuya falta de presencia física ante el poeta se resuelve en dolor lírico. La ausencia no solo es un tema inveterado, sino prototípico en la literatura pastoril.⁴⁸ Pero el tono de esta ausencia y su sentido es completamente contemporáneo en Miguel Hernández, ya que hoy se piensa, y con razón, que el hombre no es, no consiste, en otra realidad que la de la ausencia,⁴⁹ de ahí la abisalidad universal de la introspección hernandiana, que parte de la circunstancia de un encarcelamiento concreto, y ahonda en la condición de ausente, y de ser incomunicado, de todo hombre.

Finalmente, procede decir que, a vueltas del *Cancionero*, se ha insistido en la interiorización, en el egotismo del poeta, pero hay que acentuar también la vertiente social de dicho libro, como ha señalado José Carlos Rovira cuando apunta que estos poemas, aparte otro tipo de valoraciones, son una denuncia de aquella situación que "aniquiló la creación poética y la vida".⁵⁰ Quisiera insistir en este punto: así como en los libros anteriores había fundido el poeta su verso con el pueblo, en este hay una continuidad, de guisa que prosigue su indagación personal a partir de un trauma colectivo, no en balde su situación como individuo ocurrió a raíz de un acontecer histórico que dejó a tantos españoles en una solitaria postración carcelaria, o les llevó al exilio.

48. Esa es una de las ideas básicas que se aducen en el libro de William Rose.

49. Cf. al respecto el artículo de Alejandro Gándara "El estado natural del hombre es la ausencia". *El País* (5-VII-1985), 11.

50. Cf. José Carlos Rovira, p. 34 de su Introducción a Miguel Hernández. *Cancionero y romancero de ausencias*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

Al respecto, nadie se ha detenido a reflexionar, que yo sepa, sobre lo que supone la aparición, en 1940, editado por editorial Redención, del volumen titulado *Musa redimida*, y subtítulo "Poesías de los presos de la nueva España". Impreso en los talleres penitenciarios de Alcalá, y prologado por José María Sánchez de Muniain, recoge poemas de los presos, algunos procedentes de un concurso que, entre otras ventajas, permitía el alivio de penas.⁵¹ Pues bien: la mejor prueba de fidelidad de Hernández a la suerte de su pueblo estriba precisamente en haber desestimado colaborar, en aquel libro y en aquel certamen, con un tipo de composiciones que, por su temática sumisa, le habrían beneficiado física y materialmente. Y sin embargo, Miguel prefirió el legado de autenticidad de su *Cancionero*.

51. Cf. mi artículo "*Musa redimida*, versos de cárcel en la inmediata postguerra". *Diario de Barcelona* (5-VII-1979).