EL COMPROMISO DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Miguel Ángel García

Ya voy comprendiendo la palabra «revolución»... ¿Y vosotros?
Miguel Hernández, *Los hijos de la piedra*

Política antológica y compromiso

Me atendré a la conocida definición que da Claudio Guillén (2005: 375) de la antología como una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos; con una salvedad: hay, lógicamente, antologías que no son formas colectivas, que no están compuestas por varios autores o poetas, sino por uno solo, ya sea él o no el antólogo. En el primer caso, se habla de autoantologías. Miguel Hernández no tuvo la oportunidad de autoantologarse, como otros grandes poetas españoles del siglo XX (Ly 2000: 39; Ruiz Casanova 2007: 97), al menos en sentido estricto, porque la escritura, y quizá muy en particular la poética, como también la lectura, que recupera en este tipo de textos su sentido etimológico de «escoger» (Bravo 2000: 28), implican siempre en sí mismas una selección, un proceso antológico. Incluso, como bien se ha dicho, todos somos antólogos de nosotros mismos (Rodríguez 1999: 27). En compensación, Hernández ha sido y será aun ampliamente antologado en florilegios colectivos y generales, o bien en antologías dedicadas única y exclusivamente a su poesía, a veces también a su teatro en verso y a su prosa. Normalmente, estas antologías tratan de representar una imagen global de su obra, atendiendo a las distintas vertientes formales y temáticas que registra, así como a los diversos momentos cronológicos que integran la trayectoria del poeta.

Puede aventurarse la hipótesis de que en estas antologías panorámicas de la producción hernandiana el compromiso, no solo por esa obligación de ofrecer una imagen global del autor sino a la vez por

el mayor espacio disponible, está más y mejor representado que en las antologías colectivas, sean de todo el siglo XX, sean de su primer tercio, sean antologías de la poesía de la Guerra Civil o de la primera posguerra, o bien de la llamada generación del 36 e incluso del 27 (recordemos la famosa imagen alonsiana del epígono). Pese a que el rastreo del papel que se le concede al compromiso de Hernández en las antologías generales y panorámicas presumiblemente habría arrojado datos reveladores de cómo, por decirlo con Benedetti (1987: 137), el Olimpo de las antologías no elimina por completo a los poetas de temática social, aunque pone siempre el acento en sus poemas no sociales, me ocuparé en esta ocasión solo de antologías poéticas dedicadas al autor. Entre las quince que analizaré, con todo, podrá verse que el compromiso de Hernández, si bien nunca es orillado, es leído de distintas maneras, dándosele además mayor o menor importancia en los preceptivos prólogos del antólogo y en los poemas finalmente seleccionados. Por lo tanto, no creo una tarea ociosa llevar a cabo un recorrido por estos quince textos.

Aclaro que no me interesa un mero análisis cuantitativo en primera instancia, y comparativo después, de la presencia de poemas *engagé* en estas antologías hernandianas, que desde luego pienso que pueden constituir un corpus indicativo. Más interés me despierta, siguiendo a Claudio Guillén, esa reescritura o reelaboración, por parte del lector que es el antólogo, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos, donde cobran otro significado, ya fuera del que tenían en su lugar de origen, porque entran en relación con otros textos que también han conocido el desplazamiento y son igualmente reescritos en el interior de la antología: «La sintaxis de la antología inscribe el texto o el fragmento en un discurso que no es enunciado por el autor originario sino por un autor nuevo, en este caso el antólogo, que se apropia del texto primitivo y relacionándolo con otros crea un nuevo discurso» (Achugar 1989: 59). Si esto es así, el antólogo se convierte en un lector que dirige la lectura de los demás, que interviene en la recepción de varios poetas o de varios textos de un mismo poeta, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos: «Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango» (Guillén 2005: 375). No es un mero reflector del pasado, añade aún Guillén, sino que practica una

idea determinada de «literariedad», destaca modelos, califica y define lo dado, a la vez que lo ordena y redispone, afectando el presente del lector y orientándolo hacia el futuro (sobre todo si es un antólogo programático, habría que puntualizar): «Este superlector convierte la diacronía en una sincronía que fundamenta futuras diacronías» (ibíd.: 378). El antólogo panorámico, también superlector, ya no actúa solo como crítico sino también como historiador; y uno y otro, antólogo programático y antólogo panorámico, proponen desde luego un canon.

El nuevo paradigma crítico que Ruiz Casanova ha elaborado para estudiar las antologías incide en esta cuestión del canon, entre otras. Hay que comprender la antología como un libro dotado de unidad, objetivos y coherencia, y al antólogo como autor y no como un mero compilador, seleccionador o agavillador. Todo antólogo pone en juego una poética, determinada por sus presupuestos estéticos y políticos, por su política estética. Los prólogos, introducciones o justificaciones, así como las notas del antólogo, si las hay, han de tenerse en cuenta para elucidar las bases teóricas de la reescritura –y la relectura– que se presenta en forma de libro, de antología. De acuerdo con su política estética y poética, con su concepto de «literariedad», por usar el término que introduce Guillén, el antólogo realiza una propuesta canónica, lo cual no quiere decir que haya que tomar la antología como canon (Ruiz Casanova 2004: 164-165 y 2007: 212-214). Por lo general se trata, como he señalado de la mano de Benedetti, de un canon poético puro o puramente poético, basado en la literariedad o la poeticidad de los textos, en un en sí lingüístico y sensible, trascendental, anclado en la intimidad o la verdad interior del poeta, un canon del que se excluyen las producciones poéticas demasiado contaminadas por la sociedad, la política, la ideología o la historia, realidades «extraliterarias», como se las suele llamar, elementos espurios que traen el peligro de que la poesía deje de ser poesía. Esto es, de que la poesía deje de ser lo que la ideología literaria dominante y la ideología dominante a secas dicen que es poesía. Las antologías programáticas, de grupo o generacionales, suelen decir qué es la nueva poesía en relación con la inmediatamente anterior o la que se escribe y se publica en ese momento; las antologías panorámicas, a menudo elaboradas desde el ámbito académico como complemento de la

historiografía literaria, suelen decir qué es la poesía de una tradición más o menos amplia y fijar un canon oficial en su lectura del pasado.

No conviene olvidar que, como apunta con lucidez desacostumbrada Hugo Achugar (1989: 57), las antologías son espacios de reproducción ideológica para los sectores hegemónicos. Los poetas comprometidos suelen mostrar las contradicciones de la ideología dominante, aunque cabe también, por descontado, el compromiso con el poder. No se atienen a una de las funciones de la ideología, la reproducción de unas relaciones de producción, que a su vez son unas relaciones de explotación y dominación. Más bien las contradicen, las ponen en tela de juicio. Por eso no es una labor desprovista de interés buscar las huellas y señales del compromiso en las antologías poéticas. Incluso en aquellas donde, como ocurre con las de Hernández, es previsible que la ideología dominante de la poeticidad (García 2016) deje de reproducirse y conceda mayor o menor espacio a esa poesía sobre la que recae la sospecha de no ser poesía, sino antes bien política o sociología, como dijeron algunos críticos de nuestra poesía social.

Los fundamentos estético-ideológicos del antólogo pueden hacerse más o menos explícitos en el breve texto justificativo con el que habitualmente acompaña su selección, aunque, si esta política poética o estética no llega a ser declarada, el propio cuerpo antológico «constituye, en forma práctica, la construcción ideológica que se erige o propone como representativa o simplemente deseable» (Achugar 1889: 58). Otro espacio donde se desgranan esos fundamentos son los prólogos de las antologías, que constituyen la definición/delimitación de la intertextualidad escogida, de un territorio del lenguaje y de la literatura (Estripeaut-Bourjac 2000: 105). Prestemos atención entonces a los prólogos y la política estética puesta en juego por los antólogos de Hernández durante casi sesenta años, desde comienzos de la década de los cincuenta a 2010, el año del centenario de su nacimiento, y comprobemos cómo abordan la cuestión del compromiso.

La normalización del poeta

De 1952 es la primera edición de *Obra escogida*, publicada por la editorial Aguilar y prologada por Arturo del Hoyo. Lo primero que llama la atención es la voluntad de castellanizar la figura y la obra

de Hernández, situándolas implícitamente en la línea del Noventayocho atento al problema de España. El prologuista se apoya en la nota introductoria de Navarro Tomás a *Viento del pueblo* para destacar que los ademanes del poeta son sobrios y contenidos, y su expresión enérgica, grave y concentrada, de forma que se siente más compenetrado con el aliento de los campos de Castilla que con el de los huertos levantinos (Hoyo 1958: 10). La dignidad del tono, del ritmo y del concepto hace revivir en este poeta, concluye Navarro Tomás, las resonancias épicas del Romancero. Mediante esta castellanización del poeta, y no hay que olvidar las fechas en las que estamos, Arturo del Hoyo consigue un doble propósito: nacionaliza a Hernández, inscribiéndolo en nuestra historia literaria oficial castellanófila –desde Menéndez Pidal en adelante– y alejándolo de toda sospecha ideológica de compromiso con la España vencida; a la vez, al entroncar al poeta con una tradición nacional más antigua, la castellana de la épica y del Romancero, desdibuja la recuperación de esta poesía popular en un contexto muy determinado, el de la Guerra Civil, donde Hernández, como otros muchos poetas anónimos o de oficio, se sirve del romance para canalizar su compromiso con el pueblo y la República. Constreñido por la censura, obligado a normalizar como exclusivamente poética la obra hernandiana, Arturo del Hoyo no hace en ningún momento alusión a que esas palabras de Navarro Tomás prologan un libro de poesía en la guerra y marcadamente *engagé* como *Viento del pueblo*.

Muchos años después Arturo del Hoyo se ha referido a cómo prologó esta primera edición en España de una obra casi completa del poeta oriolano, algunos de cuyos poemas habían sido recogidos en antologías generales como la de Alfonso Moreno, Sainz de Robles y González Ruano, todas de 1946, aunque data las dos últimas en 1947 y 1948, respectivamente. El caso es que nos cuenta que Aleixandre propuso en 1950 la publicación de «un volumen que contuviera toda la obra posible» de Hernández a Aguilar, después de intentarlo sin éxito con un editor argentino, presumiblemente Losada (Hoyo 2002: 15). Poeta y prologuista eran conscientes de que el mayor problema que se les presentaba lo constituía *Viento del pueblo*: «Sabíamos que podía caer tachado por la censura. Sin embargo, nos resistíamos a que ese libro no tuviera alguna representación, por mínima que fuera»

(ibíd.: 16). De forma que Aleixandre escogió dos poemas, «El sudor» y «El niño yuntero», que lograron sortear la censura. Fue, reconoce Arturo del Hoyo, una concesión que tuvieron que hacer «en aras de nuestro propósito: dar a conocer los poemas dispersos y salvar los inéditos, principalmente el *Romancero y cancionero de ausencias* [*sic*]». Por lo demás, no deja de señalar las reacciones que provocaban por entonces el nombre y la obra de Hernández entre los intelectuales y críticos adeptos al Régimen. Habla así de algunas denuncias que supusieron en aquellos años un nuevo proceso contra el poeta y contra quienes lo exaltaban: «Pero fue a partir de la publicación de *Obra escogida*, y gracias a su aportación del hasta entonces inédito *Cancionero y romancero de ausencias* y la recopilación de sus poemas últimos como fue llegando al corazón de todos un dolorido y más desnudo Miguel Hernández» (ibíd.: 18). Es el último Hernández, más desnudo y esencial, más puramente poético, el Hernández que sigue al poeta comprometido de la guerra, quien llega al «corazón de todos», incluidos los intelectuales del Régimen, y faculta este primer intento de normalización de su figura y su obra, al menos de la entonces «posible».

Sin entrar en mayores honduras, Arturo del Hoyo alude a la incalculable influencia de Sijé en los comienzos de Hernández y a la amistad con Aleixandre, Neruda y Cossío, que considera decisiva para la orientación posterior de su numen, pues le ayudó a encontrar su propia voz y a «desembarazarse de un no sé qué estentóreo –no siempre acertado– que era innato en él» (Hoyo 1958: 11). El prologuista no presta mayor atención, en este primer momento, al giro ideológico de Hernández en los años treinta (Cano Ballesta 1989 y 2003; Carnero 1985; Salaün 1993; Jiménez Millán 2010), a su ruptura con la ideología reaccionaria de Sijé, propiciada sobre todo por el contacto con Neruda y Aleixandre (Marrast 1978; Puccini 1978; Cano Ballesta 1992; Morelli 1993), quienes con su magisterio lo conducen a la rehumanización, al irracionalismo y al surrealismo como paso previo al compromiso (Cano Ballesta 1978; Mula Acosta 1993; Bellido Navarro 1993; Pamies López, Torres Rodríguez y Belso Latour 1993), que se delinea en él antes de la guerra y ha sido considerado como huracanado, feroz o airado (Cano Ballesta 1981; García 2012; Bagué Quílez 2015). Arturo del Hoyo se limita a avanzar, en las páginas iniciales de

su prólogo, que las tentativas de Hernández en el ámbito de la poesía «suprarrealista» lo libran de las sirtes de la imitación de lo clásico y que, con *Viento del pueblo*, inicia «una desnudez de formas, una adecuación de lo formal a cada caso, cuya plenitud se logrará en *El hombre acecha* y en *Cancionero y romancero de ausencias*, sus dos últimos libros –inéditos– sorprendentes» (Hoyo 1958: 12).

Parece claro hacia dónde busca bascular el crítico: hacia el poeta lírico, esencial y desnudo, hacia su obra «posible» en aquel entonces, lo cual explica que el compromiso del poeta de *Viento del pueblo* sea orillado y la única referencia a este libro se concentre en la forma poética. Pese a todo, el prologuista sentencia que jamás un poeta se ha mentido tanto a sí mismo como Miguel Hernández en *Perito en Lunas*, un libro eminentemente formalista. ¿Es un eco de lo que confiesa Hernández en carta de junio 1935 a Juan Guerrero Ruiz, donde, aludiendo a que ya no tiene nada que ver con la «política católica y dañina» de *Cruz y Raya* ni con *El Gallo Crisis*, la «exacerbada y triste» revista de Sijé, afirma que hasta ahora estaba mintiendo a su voz, traicionándose y suicidándose tristemente? (Cano Ballesta 1992: 328; Sánchez Vidal 1992: 81; Ferris 2002: 235). Cuando Arturo del Hoyo asegura que, leyendo *Perito en lunas*, no se presiente en absoluto al Hernández posterior está pensando sin duda más en el poeta neorromántico, de la sangre, la muerte y la tierra, que en el poeta comprometido: «Un culto a la belleza estéril, a la belleza adquirida con afeites, detenía la fluencia personal, la pujanza poética propia» (Hoyo 1958: 13). Claro que el ejercicio y el aprendizaje, el virtuosismo y culto de la forma, le dotan de esa flexibilidad que habría de permitir más tarde «la manifestación de su ser entero».

Páginas adelante, el prologuista se refiere a la llegada de Neruda a España y a su revista *Caballo Verde para la Poesía*, que «contribuyen a robustecer el numen y la expresión» de Hernández. En el mismo número de esta revista donde publica su poema «Vecino de la muerte», ve la luz el manifiesto «Sobre una poesía sin pureza», y Neruda y Aleixandre influyen decisivamente en el oriolano, transformando su horizonte: «a ellos debe que su obra no naufragara en los peligrosos senos de nuestros clásicos; a ellos debe la transición hacia una poesía más general y humana» (ibíd.: 20). Dando un paso más, al ocuparse de *Viento del pueblo*, Arturo del Hoyo subraya que, en la

dedicatoria del libro a Aleixandre, Hernández pone su profesión de fe como poeta. Los poetas son viento del pueblo, al que conducen hacia las cumbres más hermosas. Tras recordar estas imágenes, el prologuista no deja de preguntarse si este es el poeta que en los comienzos de su actividad literaria escribió *Perito en lunas*. Pasado el culto a Góngora con motivo de su centenario, la mayor parte de los poetas ha derivado hacia una lírica más humana. Por este camino, Hernández consigue con *El rayo que no cesa* su primer gran libro personal, pero está buscando hasta *Viento del pueblo* «su propia voz, su propio y hondo canto» (ibíd.: 21).

La voluntad de normalizar a Hernández se hace evidente otra vez cuando Arturo del Hoyo pone de relieve su «tradicionalismo» señalando que Góngora, Lope, Quevedo, Calderón y otros autores del Siglo de Oro le entregaron aciertos expresivos y, sobre todo, un «españolismo inconfundible». Así, el poeta de «Sentado sobre los muertos» canta «con un viejo acento español, lúgubremente quevedesco» (ibíd.: 21), y muestra haber dado ya con «su tono verdadero, no arcaizante, sino justamente apropiado, tradicional y hondo» (ibíd.: 22). El corazón castellano de este levantino, concluye Hoyo, coincide con la honda veta del desengaño español, y por eso en la «Elegía primera», «cantada al hado siniestro de un poeta muerto en la flor de su vida», se observa la presencia extraña, pero auténtica, del Manrique de las *Coplas*. La tradicionalización, la nacionalización de Hernández acaban borrando al poeta comprometido que denuncia con rabia el asesinato de Lorca, y lo borran por imperativo de la censura y de las coordenadas ideológicas y políticas del momento. Arturo del Hoyo precisa, es verdad, que hay «acentos de imprecación y de vindicta» en *Viento del pueblo*, aunque para añadir de inmediato que lo que importa es la veracidad «cuando caen las torres levantadas» y lo que Hernández decía a todos, empuñando el alma cuando cantaba. Y así cantó con toda su alma a «España como convulsión, como estruendo, como homenaje» (ibíd.: 23). España, y resulta muy clara la estrategia de españolización del poeta seguida por el prologuista, era la «tierra del corazón que le arrancaba ayes que aún hacen temblar nuestras fibras», como ocurre en los dos versos finales de «Llamo a la juventud»: «¡Ay España de mi vida, / ay España de muerte». En su lectura nacionalizadora, que acaba convirtiendo a Hernández en una suerte de noven-

tayochista al que duele su amor por España, Arturo del Hoyo recurre a estos dos versos, sin aludir al poema al que pertenecen, cuya lógica comprometida queda completamente desvirtuada.

El compromiso del poeta de *Viento del pueblo*, y desde luego el compromiso del poeta de *El hombre acecha*, se ve del todo desleído con la lectura de este segundo libro de guerra. El hombre acecha al hombre en un mundo fieramente desnudo, explica Arturo del Hoyo, y así *El hombre acecha* vendría a ser el fondo sombrío del «cuadro vital» que Hernández ha dejado en *Viento del pueblo*: «Si la lucha enciende el ánimo, si lo inflama, detrás de la lucha hay siempre cenizas amargas» (ibíd.: 26). Por descontado, esta lucha no se concreta ni se contextualiza en ningún momento. Parece simplemente una lucha humana, anímica o metafísica, no una lucha real e histórica en la que se sumerge el poeta. Las precauciones frente a la censura y la elusión en el lenguaje llevan a saltar de esa lucha difusa a la imagen fantasmal –en alusión implícita al poema «El tren de los heridos»– de unos «trenes nocturnos de sucesos amargos para el hombre, de violencia, de inexorable destino», de modo que la voz del poeta se hace más secreta y sollozante o rompe en rabiosas iras. Bien es verdad que, advierte Arturo del Hoyo, *El hombre acecha* contiene poemas de tono entusiasta que parecen escritos para *Viento del pueblo*, como «El vuelo de los hombres», un poema donde Hernández canta a la aviación republicana, que tiene por misión «echar abajo el pájaro fraguador de cadenas», pero del que el prologuista se ve limitado a decir que reincide en el tema aeronáutico tratado en sus comienzos por el poeta con «gongórico estilo».

Los poemas «Es sangre, no granizo» («18 de julio 1936-18 de julio 1938») y «El herido» también están escritos con palabras, estrofas e imágenes familiares al lector de *Viento del pueblo*, pero «sin aquel hervor pindárico, sin aquellas brasas de entusiasmo», porque la guerra aquí, a diferencia de ese primer libro, «es trenes de heridos, hospitales, cartas, algodones ensangrentados» (ibíd.: 26). Vuelve la referencia a «El tren de los heridos», aunque el acontecimiento histórico de la Guerra Civil apenas se hace más concreto. A decir de Arturo del Hoyo, pocos poemas de *El hombre acecha* llegan a ser tan impresionantes como este, «preciso, profundo, ceniciento», para el que Hernández creó un lenguaje, estrofas e imágenes nuevas en

su poesía (ibíd.: 27). Incluso detecta en él un nuevo estilo, «con la sencilla y agobiante verdad de las cosas humanas», lejos de los encendimientos verbales y sonoros, porque el poeta no canta otra cosa que el «dolor del hombre» (ibíd.). La conclusión es que en este poema, como en la «Canción primera» y en la «Canción última», se manifiesta ya un «nuevo y más universal poeta» cuyos acentos rebrotarán en el *Cancionero y romancero de ausencias*. Así lo va a entender toda la posterior crítica hernandiana, y se trata de una lectura legítima y certera, aunque importa reparar en sus efectos sobre el Hernández comprometido de la República y la Guerra Civil, que queda como un poeta más circunstancial, menos desnudo e interior, menos universalmente humano, menos lírico/poético en definitiva, más alejado de la ideología dominante de la poeticidad. El Hernández de *El hombre acecha* se depura, se esencializa, se vuelve menos retórico y más verdadero, como dejan ver a la perfección estas palabras: «Al incesante borbolleo lírico, a la presión volcánica de la imagen, a la estrofa removida de brotes, sucede una nitidez, un perfil firme siempre, con versos como aristas, con palabras enjutas, con expresiones de honda y grave verdad» (ibíd.: 28). No digo que no sea un juicio atinado; llamo la atención sobre las gravosas consecuencias que tiene para la poesía del Hernández comprometido. Estirando esta lógica, Arturo del Hoyo argumenta, al ocuparse del *Cancionero y romancero de ausencias*, que la guerra ha hundido los fuegos de artificio, ha desnudado al hombre, lo mismo que al poeta. La turbulenta experiencia de los años 1938-1941 pone ante sus ojos «los eternos objetos del hombre», entre los que, cabe suponer, no está el compromiso con la revolución y la causa del pueblo. En opinión del crítico, el *Cancionero y romancero de ausencias* recibe su «razón suficiente» de *El hombre acecha*, como este la había recibido de *Viento del pueblo*, y en el último libro del poeta se asiste a una maravillosa sorpresa: «Se han secado los húmedos pliegues, ha quedado enjuto, castellanamente seco, el corazón del poeta» (ibíd.: 28). Volvemos así al inicio, a la españolización de Hernández.

Precisamente, ya en el cuerpo antológico, que según hemos visto se debe a Aleixandre y Arturo del Hoyo, se incluye «La morada amarilla», que entronca con el castellanismo del Noventayocho y vio la luz en *El Gallo Crisis*, como otro de los primeros poemas del autor aquí recogidos, «Profecía sobre el campesino», donde Hernández, de

acuerdo con la ideología nacional católica de Sijé, predica la resignación al campesinado y condena su levantamiento revolucionario. En la siguiente sección de poemas sueltos se recogen la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre» y la «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda», pero el compromiso propiamente dicho se reduce a los dos poemas de *Viento del pueblo* salvados por Aleixandre, «El sudor» y «El niño yuntero», y a «El vuelo de los hombres», «Es sangre, no granizo», «Las cárceles», «El tren de los heridos» y «El herido» de *El hombre acecha*, flanqueados, eso sí, por la «Canción primera» y la «Canción última», que en la intención de los antólogos debían de descircunstancializar y universalizar esos textos escritos por el poeta soldado que sigue tomando partido. También pueden considerarse comprometidos, por su denuncia de la guerra, dos poemas seleccionados del *Cancionero*, «(Guerra) La vejez en los pueblos» y «(Guerra) Todas las madres del mundo», a los que cabe añadir «Ascensión de la escoba», del mismo libro, y otro poema de su ciclo, «Eterna sombra» (aclaro que sigo para esta ordenación de los poemas, y de aquí en adelante, la edición crítica que Sánchez Vidal y Rovira publicaron, con la colaboración de Alemany Bay, en 1992, en la editorial Espasa-Calpe).

La década del sesenta o la imposibilidad de decir

La antología que María de Gracia Ifach prepara para Losada en 1960 recoge, en la sección de poemas sueltos escritos entre 1935 y 1936, las dos odas a Aleixandre y Neruda, que pueden considerarse textos representativos de la poética neorromántica e impura de transición al compromiso, junto a otros que son también habitualmente seleccionados en esta sección, como «Vecino de la muerte», «Me sobra el corazón», «Mi sangre es un camino» o «Sino sangriento». Ifach señala en el prólogo que estos poemas acusan la evolución que ha ido desarrollándose en Hernández a partir de la amistad con aquellos dos maestros, y que lo impulsa a «un desasimiento de lo barroco, un dejarse llevar hacia su natural sencillez, como lo expresaría en su última época con el desnudo lirismo del *Cancionero*» (Ifach 1960: 10). La coincidencia con Arturo del Hoyo es palmaria. Cuando llega el «nefasto 1936», la violencia fratricida de la guerra dicta al «caudaloso poeta» su *Viento del pueblo*, donde canta con acento impetuoso,

telúrico, imprecatorio. Sus versos, aún calientes, son recitados en la retaguardia y las trincheras; muestran la autenticidad de la guerra vivida de cerca y, cada vez más directos y conmovedores, forman parte del llanto colectivo.

A partir de *Viento del pueblo* asombra, a decir de Ifach, la simplificación del lenguaje que se va operando en la obra de Hernández. El furor de la tragedia exprime el alma del hombre. De la angustia que le rodea y del dolor absoluto nace *El hombre acecha*, un sollozo «clamoroso y universal» por el hombre en guerra. La antóloga habla de cómo sobrecogen los poemas «Es sangre, no granizo», el tremendo «El tren de los heridos» o «Las cárceles» (ibíd.: 11). Los tres son seleccionados, junto a «El herido». De *Viento del pueblo* se escogen «Vientos del pueblo me llevan», «Canción del esposo soldado», «Sentado sobre los muertos», «Elegía primera», «El sudor» y «El niño yuntero». Del ciclo del *Cancionero*, a su vez, «Eterna sombra».

La selección de *Poemas* que prepara en 1964 la viuda del poeta, Josefina Manresa, para Plaza & Janés, con prólogo de José Luis Cano, no se distancia mucho de la de Ifach en cuanto a la representación del Hernández comprometido. Entre los poemas escritos en el periodo 1935-1936 se vuelven a elegir la oda a Aleixandre y «Sino sangriento»; de *Viento del pueblo* solo se escogen «El sudor», «Elegía primera» y «Canción del esposo soldado»; de *El hombre acecha*, «Las cárceles», «El tren de los heridos», «El herido», «Llamo a los poetas» y «Madre España», aparte de otros dos poemas que difícilmente pueden llamarse comprometidos, «Carta» (también recogido por Vicente Aleixandre-Arturo del Hoyo y por María de Gracia Ifach) y «Canción última» (recogido por Vicente Aleixandre-Arturo del Hoyo). Del *Cancionero y romancero de ausencias* se seleccionan, entre otros, «La vejez en los pueblos», «Todas las madres del mundo» y «Ascensión de la escoba», y de su ciclo «Eterna sombra». De todo ello se deduce que se da una llamativa coincidencia entre las tres antologías analizadas hasta aquí en lo tocante al Hernández comprometido, más allá de que cada una le reserve mayor o menor espacio y número de poemas, aunque por lo general resulta mucho más exiguo que el concedido a otros registros del poeta, lo cual no deja de ser explicable si atendemos a las fechas en que se publican estas selecciones. Al margen de estos condicionamientos históricos y políticos, no sería exagerado advertir

una tendencia a considerar al poeta *engagé* como el más caedizo o el menos universal de todos los perfiles que presenta Hernández.

José Luis Cano apunta en su prólogo que el huracán de la Guerra Civil trunca el éxito de *El rayo que no cesa*; a la vez, da noticia de cómo Hernández se incorpora al ejército y lucha en las trincheras, leyendo versos suyos a los combatientes. Incluso señala que es condenado a muerte por su actividad política durante la guerra. De *Viento del pueblo* y de *El hombre acecha* se limita a decir, sin embargo, que «cantan la lucha popular, el amor a su tierra, a España, y el amor a Josefina y a su hijo» (Cano 1977: 15); o bien que en estos dos libros la voz del poeta es «un torrente apasionado que quiere inundarlo, iluminarlo todo con su canto» (ibíd.: 18).

Las *Poesías* que escoge Jacinto-Luis Guereña en 1967 para Taurus van por el mismo camino. El antólogo indica que hacia 1935 lo social lo inunda todo. Mientras, Hernández se sume en España, y su humilde raíz, su hundirse en lo diario y en los «terrones de la patria» lo obligan a ser «documento vivo». La poesía le sirve de brújula entre días tormentosos y anunciadores, entre nerviosismo y violencia, entre agitación y propaganda. De modo que no pudo haber eco positivo para *El rayo que no cesa* en una atmósfera cargada de amenazas: «España andaba como dislocada, la vida española aporreaba en cada pecho y ello apartaba de obras líricas» (Guereña 1967: 14). Si ese libro se acaba de imprimir en enero de 1936, un mes más tarde «hubo elecciones políticas con repercusiones que a todos atañían» (ibíd.). Estalla la contienda y Hernández se entrega al viento del pueblo, alejándose del purismo: «Es hombre de España y poeta de España» (ibíd.: 15). Publica sus poemas en revistas como *Nueva Cultura*, *El Mono Azul* y *Hora de España*. Asimismo, Guereña recuerda otros datos que atañen al Hernández comprometido: en 1937 asiste en Valencia al Segundo Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura, viaja a la Unión Soviética y publica *Viento del pueblo*. El antólogo describe así este libro: «Fecundidad y alcance de un humanismo muy liso y con miras al horizonte social-colectivo» (ibíd.: 16). A partir de 1939, con el final de la Guerra Civil, adviene la «trilogía miguelhernandiana de vida-amor-muerte» (ibíd.: 17).

Más allá de estos detalles de historia externa, por así llamarla, el antólogo distingue tres etapas; una de balbuceos poemáticos, de

1930 a 1935; otra de poesía y teatro, «ya en las lides de patria exaltada y combativa», de 1935 a 1939; y una última de «poesía humanísima y desgarradora, hiriente y desnuda», de 1939 a 1942 (ibíd.: 18). Hernández escribe «poesía combatiente de hombre honrado», pegada al «destino de su España»: «Para el poeta no hay nada como España, y esta dinámica del sentimiento se repite con raudal y empuje casi whitmaniano, como en "Recoged esta voz", verdadera estampa de romancero» (ibíd.: 19). Asimismo, Guereña se refiere a «El hambre», donde descubre un verso ansiosamente humanizado, «en llamamiento y parto de esperanzas compartidas», y a «Sentado sobre los muertos» y su invitación a vivir en los veneros del pueblo (ibíd.: 20-21). Como Arturo del Hoyo unos años antes, este otro antólogo trae a colación la imagen hernandiana de los poetas como viento de pueblo, pero también los dos versos finales de «Llamo a la juventud» con objeto de definir esta poesía como «habitable y habitada con raigambre anónima de España» (ibíd.: 25). En cuanto al cuerpo antológico, los poemas no se agrupan por secciones o libros y rompen la línea cronológica, con idas hacia delante y hacia atrás. La selección, no muy amplia, recoge un notable número de poemas que se pueden considerar comprometidos, por este orden: «Elegía primera», «El niño yuntero», «El sudor», «Es sangre, no granizo», «Juramento de la alegría», «El herido», «Sentado sobre los muertos», «(Guerra)», «Vientos del pueblo me llevan», «Guerra», «Canción del esposo soldado», «Eterna sombra».

La función social de la poesía (años setenta)

Pocos años después, en 1974, se publica la antología que Cano Ballesta, uno de los grandes especialistas en Hernández y uno de los principales estudiosos de su compromiso, lleva a cabo para la editorial Cátedra. En la introducción se detalla que, si Sijé y los amigos de Orihuela llevan al poeta a su orientación clasicista, a la poesía religiosa y al teatro sacro, Neruda y Aleixandre lo inician en el surrealismo y le sugieren, «de palabra o con el ejemplo, las formas poéticas revolucionarias y la poesía comprometida, influyendo, sobre todo Neruda y Alberti, en la ideología social y política del joven poeta provinciano» (Cano Ballesta 1977: 19). Naturalmente, en el cuerpo antológico se incluyen las odas a uno y otro poeta. Unas cuantas líneas antes

el antólogo ha recordado, como suele hacer la crítica, las opiniones anticlericales sobre *El Gallo Crisis* («demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso», «tufo sotánico-satánico») que Neruda hace llegar a Hernández. Cano Ballesta explica a continuación cómo, con el estallido de la guerra, el poeta se posiciona al lado de la República entregando toda su persona y trocando su creación lírica en «arma de denuncia, testimonio, instrumento de lucha ya entusiasta, ya silenciosa y desesperada» (ibíd.). Menciona, asimismo, su incorporación como voluntario al Quinto Regimiento, su labor como comisario de cultura en el batallón de «El Campesino» y su paso por varios frentes. Más adelante, dedica un apartado de la introducción a la poesía como arma de lucha. Aquí leemos que el agitado ambiente de la República arrastra a Hernández, que cree en la «voluntad transformadora del hombre», a la creación lírica de testimonio y denuncia: «Los acontecimientos van despertando en él la conciencia de responsabilidad colectiva; comprende el poder transformador de la palabra, su posible función social y política» (ibíd.: 30).

El prólogo de Cano Ballesta se diferencia de los hasta aquí vistos en abordar con más naturalidad y menos prevenciones el compromiso hernandiano, poniendo sobre la mesa una serie de conceptos clave: poder transformador de la palabra, responsabilidad colectiva, función social y política de la poesía. De todas formas, este crítico no deja de hablar en ningún momento de «creación lírica», por mucha vocación de testimonio y denuncia que esta tenga. Incluso, Cano Ballesta es el primero, entre los antólogos a los que me vengo refiriendo, en usar la noción de «poesía comprometida», de la que considera una primera muestra el poema «Sonreídme»: «La palabra halla un cauce ancho por el que impetuosamente se despeña la furia revolucionaria, la rebelión anticlerical y anticapitalista. Se canta y proclama la solidaridad de todos los oprimidos en ritmos impetuosos y agresivos» (ibíd.: 30). Pueden considerarse palabras que marcan un corte en el tratamiento del compromiso de Hernández en las antologías.

De los dos libros de poesía en la guerra, Cano Ballesta considera *Viento del pueblo* como el de tono más apasionado. Motivos esenciales de la «cosmovisión lírica» hernandiana se encarnan en poemas como la «Canción del esposo soldado», aunque en otros momentos se abandonan estos tonos más o menos épicos para denunciar con

voz apagada las angustias del pueblo, la trágica suerte de «El niño yuntero»: «La vivencia de la necesidad, el hambre, la pobreza, le arrancan el grito de protesta y le convierten en el poeta del pueblo y el corifeo de la poesía social» (ibíd.: 31). Merece la pena destacar también este primer uso de la expresión «poesía social», que ya había aplicado Leopoldo de Luis a Hernández y que este mismo crítico ratificará, como veremos, en papel de antólogo. Por lo que se refiere a *El hombre acecha*, Cano Ballesta plantea, coincidiendo con la lectura usual, que el fuego y el ardor del poeta de *Viento del pueblo* se van apagando ante la realidad brutal del curso de la guerra. Hernández ya no animaliza únicamente al enemigo, para quien en aquel primer libro tenía «metáforas feroces». No es ya solo el combatiente del bando contrario quien desciende a la bestia, sino el «hombre en general». La evolución de esta «metáfora deshumanizadora» que rebaja al hombre al nivel de la fiera es, para este antólogo, un índice revelador del proceso íntimo que ha tenido lugar en el poeta: «De poeta de una clase social combatiente se va convirtiendo en vate universal amargamente desilusionado del hombre» (ibíd.: 33). Y sin embargo, esto solo es cierto a medias; Hernández sigue manteniendo, la mantuvo hasta el final, una posición de clase en su segundo libro de guerra.

Los planteamientos de Cano Ballesta acaban coincidiendo, a fin de cuentas, con la lectura universalizadora y humanista, despolitizadora y descomprometedora de Hernández, con la lectura posmoderna que acaba disculpándole, presuntamente en favor de su poesía y de la poesía en general, su *engagement* y militancia comunista (Aznar Soler 1996; Martín 1992). De situarse junto al «pueblo» o la clase social explotada y oprimida, el poeta, de acuerdo con esta lectura desfiguradora (García 2012: 270-271, 278-279), habría pasado a situarse junto al Hombre sin más, un concepto derivado del humanismo teórico de la ideología burguesa. Juan Carlos Rodríguez (2010: 198) señaló, a partir de un magnífico y sucinto análisis de «El niño yuntero», cómo se produce en el poeta la transformación del instinto de clase en conciencia de clase al introducir la pregunta decisiva del por qué la vida está vendida desde el nacimiento a la explotación («Lo veo arar los rastrojos / y devorar un mendrugo, / y declarar con los ojos / que por qué es carne de yugo»). La crítica hernandiana se ha planteado, en efecto, la historia y conciencia de clase del poeta

(Aznar Soler 1993), y ha puesto de relieve cómo tuvo que conquistar desde abajo, en un mundo literario presidido por los «señoritos» del 27, su estatuto de poeta (Salaün 1992); incluso, ha discutido acerca de su desclasamiento, pese a su persistente mentalidad campesina (Alonso 1993), o sobre su sentido de la colectividad, al que llega de una forma más consciente y menos espontánea de la que casi siempre se le supone (Salaün 1978). Cuando Miguel Hernández se pregunta por ese por qué de la explotación deja atrás la noción de «hombre en sí», esa clave de bóveda de la ideología burguesa mediante la cual se disfraza la explotación de unos hombres por otros, esa fantasmagoría que Althusser combate, y pasa a fijarse en los hombres concretos cuyo inconsciente, como el del niño yuntero, ha sido construido por la explotación diaria (Rodríguez 2010: 198-199).

El inconsciente humanista burgués y el inconsciente de la poeticidad afloran de nuevo al final del prólogo de Cano Ballesta, donde se lee que la experiencia diaria, el acontecimiento histórico, la preocupación social y política de Hernández se proyectan en poemas que conmueven por su «humanísimo estremecimiento», y que su «creación lírica» podría haber resultado muy circunstancial y caduca de no sacudir las más íntimas fibras del corazón humano; si hoy goza de actualidad es porque, como señaló Celaya, el oriolano supo cómo llevar a su poesía la realidad del momento, que, paradójicamente, dura más que la poesía no temporal (Cano Ballesta 1977: 38). Aunque el antólogo llega a catalogar el compromiso hernandiano como de clase, revolucionario, anticlerical y anticapitalista, acaba entreverándolo de un compromiso humanista, del que ante todo importa su carácter lírico. Por lo demás, como Arturo del Hoyo o Guereña, también españoliza al poeta, señalando que el tema de España llega a arrancar a Hernández en plena guerra poemas impresionantes, proyección del «me duele España» en la tradición noventayochista (ibíd.: 33). Así, «Llamo al toro de España» es una «magnífica personificación de la patria en el conocido símbolo del toro», al que invita en un «dinámico *crescendo*» a despertar, levantarse, desencadenar sus furias; y así es la verdad, aunque habría que matizar que ese toro personifica aquí, más que a la «patria», a la España republicana y popular que lucha contra la España de los traidores y los invasores extranjeros, como se la llama en otros poemas de guerra.

El compromiso de Hernández queda representado en esta antología con «Sonreídme» (de los poemas sueltos anteriores a la guerra); «Elegía primera», «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «El sudor», «Juramento de la alegría» y «Canción del esposo soldado» (de *Viento del pueblo*); «Llamo al toro de España», «El herido», «El tren de los heridos» y «Madre España» (de *El hombre acecha*); «Todas las madres del mundo» y «Ascensión de la escoba» (del *Cancionero y romancero de ausencias*); y, en fin, «Eterna sombra» (del ciclo del *Cancionero*).

La edición no venal de la antología que prepara Rodríguez Maciá para la Agrupación Nacional del Comercio del Libro en 1976 se define como un humilde homenaje de los libreros españoles al poeta. Incluye la «Profecía sobre el campesino» y los siguientes poemas de *Viento del pueblo*, precedidos por la dedicatoria del libro a Vicente Aleixandre: «Sentado sobre los muertos», «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «Juramento de la alegría», «Canción del esposo soldado» y «Aceituneros»; de *El hombre acecha*, del que también se reproduce la dedicatoria a Neruda, se recogen «Llamo al toro de España», «Las cárceles» y «Madre España». La nómina de poemas comprometidos se cierra con «Guerra (Todas las madres del mundo)», del *Cancionero y romancero de ausencias*.

Importa subrayar, en primer término, que Rodríguez Macià alude a la colaboración de Hernández en *El Gallo Crisis* con poemas como la citada «Profecía sobre el campesino», «La morada amarilla» y «El silbo de afirmación en la aldea», también revelador de una toma de posición vital e ideológica. Señala que el poeta se aparta pronto de la temática religiosa, y para probarlo recurre a un fragmento de la también citada carta de 1935 a Guerrero Ruiz, donde Hernández, aparte de reconocer que se estaba mintiendo, confiesa estar angustiado de haber hecho «cosas al servicio de Dios y de la tontería católica» (Rodríguez Maciá 1976: 9). La influencia de Sijé, de quien se distancia ideológicamente, es desplazada por la de Neruda, que juega un papel decisivo en el «nuevo giro» del poeta (ibíd.: 11). Más tarde, vive el destino trágico de España a través de una expresión política y poética: «Miguel asumió un compromiso con la realidad política de aquel momento de su patria, su poesía va a ser política en el más hondo sentido de la palabra» (ibíd.: 13). No deja de ser un juicio

sorprendente, por su rotundidad sin tapujos. Con la misma desenvoltura el antólogo ofrece una serie de datos: el ingreso del poeta en el Partido Comunista, ya que era el que creía más adecuado para solucionar los problemas del mundo obrero, su incorporación al Quinto Regimiento y al batallón de «El Campesino», su viaje a la Unión Soviética. Otro aspecto destacable es la reproducción de un fragmento del prólogo a *Teatro en la guerra*, donde Hernández ve en su poesía y su teatro las dos armas que más usa para «aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, a la luz más serena y humana» (ibíd.: 14).

Parece que el compromiso del poeta oriolano no es un obstáculo, ni mucho menos, para la política poética y antológica de Rodríguez Macià. Y algo semejante puede decirse de la de Leopoldo de Luis, otro de los grandes conocedores de Hernández, autor de una antología temática que tituló *Poemas sociales, de guerra y de muerte* y que vio la luz en la editorial Alianza en 1977. Tal y como lo entiendo, el compromiso de Hernández no se restringe aquí a la primera sección antológica de poemas sociales, sino que también alcanza representación en casi todos los poemas de guerra elegidos e incluso en algunos de los que el antólogo llama «de muerte». Entre los primeros, aparte de los previsibles y los que hasta ahora han sido una o varias veces mencionados («Profecía sobre el campesino», «El niño yuntero», «Aceituneros», «El sudor», «Las cárceles», «Llamo a los poetas»), hay que destacar la inclusión de «El silbo de afirmación en la aldea», «A Raúl González Tuñón», «Alba de hachas», «Las abarcas desiertas», «Las manos», «El hambre», «Ascensión de la escoba», «Eterna sombra» y «Canción del esposo soldado», sin mencionar los contados fragmentos de poesía dramática que Leopoldo de Luis incluye en este y los otros dos bloques temáticos. Entre los poemas de guerra, aparte de los frecuentemente antologados («Sentado sobre los muertos», «Vientos del pueblo me llevan», «Juramento de la alegría», «El herido», «El tren de los heridos», «Madre España», «(Guerra)», «La vejez de los pueblos»), aparecen «Nuestra juventud no muere», «Llamo a la juventud», «Recoged esta voz», «Rosario, dinamitera» y «El soldado y la nieve». Por fin, entre los poemas de muerte recogidos por el antólogo, pueden espigarse como comprometidos «Elegía primera», «Elegía segunda» y «Al soldado internacional caído en España».

El antólogo justifica y comenta en el prólogo algunas de estas elecciones. De «Profecía sobre el campesino» dice simplemente que nace del problema del absentismo y de la emigración, incomprensibles para un muchacho pastor, amante de la naturaleza (Luis 1978: 9). Más arriba he dado a entender que el poema es más complejo. De «El silbo de afirmación en la aldea» señala que es un poema moralizador, pues critica la deshumanización de la gran ciudad y la hipocresía en las relaciones sociales. El soneto a González Tuñón «es, propiamente, la primera poesía de Hernández con intención social» (ibíd.: 10). El argentino escribió poemas sobre la revolución asturiana de 1934 que impresionaron al joven Miguel. En cuanto a «Alba de hachas», quizá sea, a decir del antólogo, su poema revolucionario más violento, producto de una profunda crisis en el autor, que se ha apartado, como se desprende de otro poema coetáneo, «Sonreídme», de las ideas religiosas de su primera juventud. Entre las antologías que comentamos, la de Leopoldo de Luis es la primera en destacar la importancia de estos dos poemas en la metamorfosis ideológica de Hernández (Martín 2010: 278-284). «Las abarcas desiertas» y «El niño yuntero» dejan ver la experiencia del poeta, de infancia modesta y campesina, mientras que «Las manos» y «El sudor» muestran una «laica liturgia del trabajo» (Luis 1978: 10). «El hambre» es, abiertamente, un poema de la lucha de clases: «Hay una clase explotada y una clase explotadora, contra la que los oprimidos deben alzarse» (ibíd.). En realidad, lo mismo se podría haber dicho de «Las manos» y «El sudor». «Llamo a los poetas» es introducido en este bloque «por lo que supone de comprensión social de la poesía y de su destino de comunicación y solidaridad» (ibíd.: 11). Líneas más abajo, Leopoldo de Luis puntualiza, como conocedor y antólogo de la poesía social, que Hernández le imprime una visión rural específica: «Frente a una poesía social generalmente tratada por los poetas desde el lado fabril y obrero, Miguel Hernández –prueba de autenticidad– la trata desde la vertiente del campesinado» (ibíd.). Lo que le mueve, fundamentalmente, es el trabajo agrícola. Es verdad que hay en *El hombre acecha* un poema motivado por la industria, «La fábrica-ciudad», pero al antólogo le parece una excepción, aparte de no considerarlo un poema propiamente social, sino un canto a la actividad y a la productividad mecánicas, soviéticas por más señas.

La «Canción del esposo soldado» cierra, en fin, este primer bloque temático. El propio Leopoldo de Luis aclara que este poema figura también en una antología hernandiana de poemas de amor que ha preparado para la misma editorial, pero que ha sido incapaz de excluirlo de esta otra por ser a la vez «ejemplo de la más auténtica y humana poesía de sentido social». Hernández, que lucha por la «clase maltratada», defiende el «vientre de pobre» de la esposa y el hijo que ambos esperan. Y justo a continuación Leopoldo de Luis recuerda lo que afirmó, pensando precisamente en este poema, al frente de su antología de poesía social, «que si hubiésemos de reducir la poesía social española a un solo nombre, ese nombre tendría que ser Miguel Hernández» (ibíd.: 12). Otro crítico hernandiano, Puccini (1993), sin duda habría hablado, más bien, de poesía civil. Al margen de la discusión terminológica, las dos pueden considerarse poesía comprometida. Como lo son los poemas de la guerra, que a este antólogo no le parecen «poesía meramente circunstancial, sino sustanciada en motivaciones auténticas», ya que responden a un entendimiento de la poesía como esencia misma del pueblo y del poeta como intérprete de los sentimientos colectivos (ibíd.).

Sobre el inconsciente de la poeticidad

Dando un salto de veinte años, viniendo a las antologías más recientes, la preparada en 1998 por Gómez Yebra para la colección Castalia Didáctica ofrece una nutrida representación de poemas comprometidos pertenecientes a *Viento del pueblo*: «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «Recoged esta voz», «Rosario, dinamitera», «Jornaleros», «Al soldado internacional caído en España», «Aceituneros», «Las manos», «Primero de mayo de 1937», «Canción del esposo soldado» y «Pasionaria». Los espigados de *El hombre acecha* son, en cambio, muchos menos: «Rusia», «El soldado y la nieve», «El tren de los heridos» y «Madre España». La sección de poemas sueltos que antecede a *Viento del pueblo* incluye «Sonreídme»; a su vez, la que se sitúa entre los dos libros de guerra está integrada por «Las abarcas desiertas», «Andaluzas», «Canción del antiavionista», «Teruel», «Las puertas de Madrid» y «Canto de independencia». No puede decirse, con todo, que en términos cuan-

titativos el compromiso de Hernández tenga mucho peso en esta antología, sin duda amplia y generosa.

Por el contrario, debe resaltarse que el apartado de documentos y juicios críticos que acompaña a la selección de poemas, editada en una colección de carácter didáctico, recoge fragmentos de textos relacionados con este registro del autor (Gómez Yebra 1998: 285-287). Para empezar, unas líneas en que Cano Ballesta se refiere a «Alba de hachas» y la poesía revolucionaria que el poeta comienza a escribir en 1935; un extracto, a continuación, del trabajo de Puccini sobre la poesía civil de Hernández; otro párrafo de Valente donde se niega que la poesía de *Viento del pueblo* sea fruto de una situación de urgencia y no el resultado de una revelación definitiva; y, en fin, unas consideraciones de Guereña sobre *El hombre acecha* como un libro de afirmación y continuidad. Además, en el apartado de «Orientaciones para el estudio» que se titula «Periodo de derivación» y que sigue a otros de aprendizaje, de afirmación y confirmación, y antecede al de despedida, Gómez Yebra da cuenta de cómo Hernández entra en contacto con la realidad histórica de España y recibe el influjo de Neruda o González Tuñón, con lo cual se va decantando claramente por «una poesía activa, una poesía impura, ideológica» (ibíd.: 312). Así, tras *El rayo que no se cesa*, apunta a varias direcciones, una de ellas la liberación definitiva de los yugos de la religión que se observa en «Sonreídme» y otra la escritura de poemas «más o menos revolucionarios» como «Alba de hachas». Iniciada la guerra, Hernández se hace uno con el pueblo, en una lucha que es ideológica, pero también cuerpo a cuerpo. Los poemas de *Viento del pueblo*, «un volumen necesario para el poeta, para sus destinatarios y, por supuesto, para quienes los utilizaron desde instancias superiores como instrumentos de propaganda política» (ibíd.: 313), están impregnados de un fogoso tono épico, mientras que *El hombre acecha*, continuación del libro anterior, presenta semejanzas con él, aunque también un tono cada vez más desesperanzado (ibíd.: 315).

El antólogo propone actividades sobre poemas de *Viento del pueblo* como «El niño yuntero», «Aceituneros», «Las manos», «Primero de mayo de 1937», «Canción del esposo soldado», «Pasionaria» o «Rosario, dinamitera», y sobre poemas sueltos como «Andaluzas». Lo mismo ocurre con «El tren de los heridos», de *El hombre*

acecha, que ya no es un canto de exaltación bélica sino un canto de dolor compartido con quienes ocupan ese tren. No tiene desperdicio, aun así, el comentario sobre los textos que inspira a Hernández su estancia en la Unión Soviética, «momento en que lo ve todo color de rosa y, podríamos decir, "dora la píldora" a quienes lo invitaron», como ocurre en «Rusia» y «La fábrica-ciudad» (ibíd.).

Muchas páginas antes, en el prólogo a la antología, Gómez Yebra ha planteado que, después de la revolución asturiana y en las vísperas de la guerra, los acontecimientos sociales van haciendo tomar postura a los escritores. Son momentos de «exaltación del interés político y de creciente estupidez pública», nos dice citando una conocida carta de Salinas a Guillén donde se alude con sarcasmo a los escritores revolucionarios españoles (Lorca, Alberti, Cernuda, Altolaguirre) que han caído en el «garlito social» (ibíd.: 23-24). Pese a que estos detalles son en cierta forma reveladores de la política estética del antólogo, el historiador de la literatura que hay en él le lleva a decir que España se agitaba, y Hernández tomó partido por los oprimidos. La muerte de Lorca lo conmociona, tanto que algún tiempo después confiesa que este crimen cometido por los que no han sido ni serán pueblo jamás le empuja hacia la guerra. Por esta y otras razones, apunta Gómez Yebra, se alista como voluntario en el Quinto Regimiento, es nombrado después comisario de cultura del batallón de «El Campesino», encuentra un sentido nuevo a su poesía, lejos ya los juegos de adiestramiento poético de su primera juventud, así como de los poemas de tinte religioso, y «lucha realmente por la vida, abriéndose camino a golpe de pluma y a veces de fusil» (ibíd.: 25).

Al presentar el mencionado periodo de «derivación» en la trayectoria poética de Hernández, el antólogo afirma que el suyo fue un «compromiso previsible», ya que procedía del mismo estrato social que los menos favorecidos, «de modo que no tenía que llevar a cabo ningún esfuerzo sobrehumano para sentirse dentro de su piel» (ibíd.: 38). La guerra lo convierte en «el poeta del pueblo por antonomasia». La poesía es un arma que sabe manejar, como demuestra una serie de poemas dispersos de los primeros compases de la guerra y, por supuesto, *Viento del pueblo*, con cuya impresión se encuentra a su regreso de la Unión Soviética. El antólogo no deja de hacerse eco del prólogo de Navarro Tomás al libro, y en concreto del fragmento

donde señala que Hernández siente con amplitud y profundidad la tragedia de España, el sacrificio del pueblo y la misión de la juventud, aunque se advierte la pugna interna entre el ímpetu de una vigorosa inspiración y la resistencia de un instrumento expresivo insuficientemente dominado (ibíd.). Son palabras que revelan hasta qué punto nuestro inconsciente ideológico-literario nos dicta que la poesía es lenguaje, pero lenguaje expresivo, en función poética. Que así lo pensase un filólogo y un lingüista como Navarro Tomás era lo más natural del mundo.

Volviendo a la introducción de esta antología, debe decirse que de *Viento del pueblo* se destacan, aparte de la «expresiva dedicatoria» a Aleixandre, la «espléndida elegía a su amigo Federico, entonces mártir», la arenga militar que supone «Vientos del pueblo me llevan», el recordatorio de la servidumbre secular de los hombres sencillos en «El niño yuntero» y «Aceituneros», el reclamo propagandístico para enrolarse en las filas republicanas que es «Llamo a la juventud», el canto a la mujer bélica e ideológicamente activa en «Rosario, dinamitera» y «Pasionaria», el agradecimiento «Al soldado internacional caído en España», la condena de quienes ayudaron a las tropas nacionales en «Ceniciento Mussolini», el ensalzamiento del trabajo manual en varios poemas o la lucha como paso previo a la felicidad familiar en «Canción del esposo soldado» (ibíd.: 39). Los poemas citados son el grueso de los finalmente escogidos.

El poeta de *Viento del pueblo* es «una especie de profeta que clama ante los suyos, los anima, se duele con ellos, increpa a los enemigos comunes..., vive sin vivir en sí» (ibíd.: 39). Esta etapa se cierra con *El hombre acecha*, cuyo tono puede considerarse continuación del libro anterior, dado que algunos textos son de la misma época. No obstante, los nuevos poemas reflejan la posición de Hernández ante los hechos que se avecinan, la derrota en la guerra (ibíd.: 40). Para la descripción general de este segundo libro de guerra, el antólogo recurre a la clasificación que establecen Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia: poemas combativos («Llamo al toro de España», «El vuelo de los hombres»), sociales («La fábrica-ciudad», «El hambre», «Llamo a los poetas»), políticos («Rusia») y de afiliación («El soldado y la nieve», «El tren de los heridos», «18 de julio de 1936-18 de julio de

1938», «Madrid» o «Madre España»). Solo cuatro poemas finalmente seleccionados, como queda dicho, tres de ellos de este último grupo.

La antología publicada por Edaf en 1999, en edición de José Luis Puerto, se caracteriza por situar el compromiso de Hernández en un vasto y detallado panorama de la historia poética española de los años veinte y treinta. Hacia 1929, leemos, se hacen palpables el ocaso y la descomposición de la vanguardia literaria. La estética cede ante la ética, la evasión ante el compromiso. Desde el inicio de la década de los treinta se produce un claro proceso de rehumanización en la poesía, que tiene como principales componentes el surrealismo, el llamado «nuevo romanticismo» y la poesía sin pureza (Puerto 2010: 14). Hernández, gracias a su amistad con Neruda y Aleixandre, entra en contacto, avanzada la década, con el surrealismo. La rehumanización, obligada por las circunstancias sociales e históricas de la España de entonces, «lleva al compromiso, a una toma de partido, de los escritores», y surge una «poesía de circunstancias», cultivada por poetas como Alberti y Prados (ibíd.: 18). Hernández también abraza la causa popular, plasmada, al llegar la guerra, en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, libros en los que, «en mayor o menor medida, aparecen los ingredientes característicos del momento: lo político y lo social», impregnados en el caso de este poeta por «lo existencial», por su relación familiar con la esposa y con el hijo, también con la tierra (ibíd.).

De aquí ya puede deducirse que, en la política poética del antólogo, el compromiso del oriolano es algo coyuntural, exigido por las circunstancias históricas y sociales, un desvío de las notas esenciales y existenciales propias del poeta. La trayectoria poética de Hernández es descrita a partir de la «evolución» de la poesía española del periodo: neogongorismo inicial, poesía rehumanizada, poesía de circunstancias con lo político y lo social como centro, y al fin fusión de lo tradicional y popular con lo personal y familiar, engarzados mediante una «delgada estética esencializadora» (ibíd.: 20). No hace falta decir que, implícitamente, esta ulterior fase en la «evolución» hernandiana es considerada la más madura o perfecta.

Más adelante, ya en el comentario detenido de las fases de esta trayectoria, el antólogo señala que 1935 trae una profunda crisis para el poeta: progresivamente se va separando de la orientación neocatólica de Sijé, y la relación con Aleixandre y sobre todo con Neruda

afecta a su estética y su ideología. El poema que mejor expresaría esta crisis y este cambio sería «Sonreídme» (ibíd.: 36). Otros como la oda dedicada al poeta chileno, «Vecino de la muerte» o «Mi sangre es un camino» son de corte nerudiano, con ingredientes como el surrealismo y la poesía impura. Cuando estalla la guerra, Hernández ya es «un hombre de firmes convicciones políticas, nacidas de su honda preocupación social» (ibíd.: 38). Puerto da noticia de todos los datos a los que los antólogos suelen referirse en este punto y que son relevantes para valorar su compromiso con el pueblo y la República: alistamiento como voluntario en el Quinto Regimiento, «de clara orientación comunista»; incorporación como comisario de cultura al batallón de «El Campesino» gracias a las gestiones de Prados; destacamento al Altavoz del Frente de Andalucía; asistencia al Segundo Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas y viaje a Rusia para conocer el teatro soviético. El antólogo cita la opinión de dos editores del poeta, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, para quienes es un error considerar los poemas de *Viento del pueblo* como frutos ocasionales y de circunstancias (ibíd.: 39). Con todo, descubre en *El hombre acecha* poemas de gran intensidad, en los que el sufrimiento y el dolor aparecen transfigurados, junto a «poemas de circunstancias» (ibíd.: 40).

En el apartado de la introducción dedicado a la «poesía civil», se lee que está representada por un grupo de poemas sueltos y fundamentalmente por estos dos libros, que «tienen como origen y motivo la Guerra Civil española, plasmada desde el compromiso de Miguel Hernández con el bando republicano y, dentro de este, con la ideología comunista» (ibíd.: 49). El desapego del antólogo hacia el compromiso hernandiano, ante su validez estética, se trasluce de inmediato:

> Es la poesía más circunstancial del poeta. Todo se supedita en ella a la propaganda y a la apelación a la lucha. De ahí que sea una poesía de urgencia, llena de alocuciones y llamadas a participar en el combate, de vocativos e imperativos, a veces desde el corazón, desde el impulso. Una poesía escrita de modo abrupto y llena de facilidad, de convencionalismos y de trivialidades en sus temas. Se mezclan en ella sentimientos fraternales y cordiales, junto a fáciles halagos para embriagar a los combatientes. Su tono dominante es el de un cierto arrebato, más de tipo épico que lírico. (ibíd.)

Tal juicio crítico, riguroso en demasía, parece ir dirigido más bien contra toda poesía civil. No se puede decir, si no es con notoria inexactitud, que la de Hernández esté supeditada a la propaganda y a la llamada a la lucha, que sea una poesía fácil, llena de convencionalismos y trivialidades, escrita de modo abrupto, impulsivo, arrebatado. Todas estas valoraciones, tan negativas, derivan de considerar la poesía civil o comprometida como una poesía circunstancial y de urgencia. La ideología de la poeticidad se revuelve inconscientemente contra toda aquella poesía que se pone al servicio de otra cosa que no sea ella misma, que desborda la función poética de Jakobson o la finalidad sin fin kantiana. Una ideología que vuelve a asomar cuando el antólogo precisa que esta poesía civil de Hernández se pretende para el pueblo y es inspirada por él, entendiendo por pueblo «los pobres que trabajan y que son explotados», de suerte que el poeta «asume su compromiso personal, de tipo político, y lo pone, en esta poesía, al servicio de un tema clave: la llamada a las armas, para ganar la guerra y defender la revolución» (ibíd.: 50). La verdadera poesía –puede leerse entre líneas– es incompatible con el compromiso político, o al menos sufre cuando el poeta la pone al servicio de ese «tema clave», alrededor del cual van surgiendo otros, como la glorificación triunfal de los combatientes, así como del trabajo y del trabajador, las injurias e invectivas contra el enemigo o España como patria.

A los planteamientos anteriores sigue la lectura habitual: frente a cierta épica triunfalista de *Viento del pueblo,* alternan en *El hombre acecha* poemas con el tono del libro anterior y otros en los que la intuición de la derrota pasa a primer término. La monstruosidad de la guerra supone la «negación de todo lo humano». Hernández realiza una «suerte de examen de conciencia». El antólogo se adhiere a la lectura humanista y descomprometedora, universalizadora y esencialista del segundo libro de guerra en relación con el primero: «La noción de pueblo en armas niega al hombre. El odio no es inocente. La noción de enemigo se diluye y comienza a prevalecer la de hermano, para hablar del hombre» (ibíd.: 51). *El hombre acecha* marca así el recogimiento del poeta hacia un nuevo intimismo, el «itinerario de la retracción», de la interiorización, hacia el *Cancionero y romancero de ausencias*. El poeta sigue tejiendo su «cosmovisión» del hombre y del mundo en los dos libros de guerra, y de aquí que, «en

parte, haya que cuestionar el que contengan poesía de circunstancias meramente» (ibíd.). Pero los poemas de *El hombre acecha*, sentencia el antólogo apoyándose en los dos editores mencionados, alcanzan un valor más universal que las exaltaciones de *Viento del pueblo* (ibíd.: 52). Con lo cual quizás acabamos teniendo un Hernández más esencial y universal, más lírico y menos circunstancial y político, más tranquilizador para la ideología de la poeticidad, pero menos real y radicalmente histórico.

Indicaré, para finalizar con esta antología, que *Viento del pueblo* está representado en el cuerpo textual con ocho poemas («Elegía primera», «Sentado sobre los muertos», «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «Aceituneros», «Las manos», «El sudor», «Canción del esposo soldado») y *El hombre acecha* con siete, de los cuales solo implican compromiso «El herido», «Las cárceles», «Llamo a los poetas» y «Madre España». A ello hay que sumar el poema suelto «Sonreídme» y «Guerra (Todas las madres del mundo)», del *Cancionero y romancero de ausencias*. No es gran cosecha en otra antología que no puede definirse como exigua.

Normalidad crítica y compromiso

Más representado está el compromiso en la vasta antología de Ferris para Espasa-Calpe, que vio la luz un año después, en 2000, y que tiene la particularidad de contar con una guía de lectura. En el segundo bloque de poemas sueltos se incluyen, entre otros, la «Profecía sobre el campesino» y «La morada amarilla»; en el tercer bloque de poemas sueltos, «Alba de hachas» y «Sonreídme». De *Viento del pueblo* se recogen «Elegía primera», «Sentado sobre los muertos», «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «Elegía segunda», «Rosario, dinamitera», «Jornaleros», «Aceituneros», «Las manos», «El sudor», «Canción del esposo soldado», «Campesino de España» y «Pasionaria» (lo que supone más de la mitad del libro). En el cuarto bloque de poemas sueltos figura «Andaluzas». Entre los seleccionados de *El hombre acecha*, están «Rusia», «El soldado y la nieve», «Los hombres viejos», «El hambre», «Las cárceles», «El tren de los heridos», «Llamo a los poetas» y «Madre España». Entre los del *Cancionero y romancero de ausencias*, «La vejez en los pueblos»,

«Ascensión de la escoba» y «Guerra»; y entre los del ciclo de este libro, en fin, «Eterna sombra».

Por lo que se refiere al tratamiento del compromiso en la introducción a esta antología, Ferris destaca en primer lugar la honda influencia de Sijé y el fuerte componente religioso que nutre la obra de Hernández hacia 1933. Las dos revistas entre las que se mueve el joven son *Cruz y Raya* y *El Gallo Crisis*, donde publica poemas religiosos de excelente factura que lo convierten, a decir de Neruda, en el más grande poeta nuevo del catolicismo español. Incluso, Ferris recuerda unas palabras posteriores de Bergamín, director de *Cruz y Raya*, según las cuales el catolicismo de Sijé sufría inclinaciones filofascistas que llegaron a transparentarse en los escritos de Hernández. El antólogo confirma, en nota a pie de página, que el autoritarismo de Sijé se impuso en muchos momentos en la obra del poeta, hasta el extremo de proponer el catolicismo como solución a los problemas de España, según se advierte en poemas como «Profecía sobre el campesino» y «La morada amarilla» (Ferris 2009: 30). La primera redacción de *El silbo vulnerado*, de hacia septiembre de ese año, deja ver «un neocatolicismo de carácter profético que transforma la poesía en un vehículo ideológico destinado a desempeñar una función moral y providencial» (ibíd.).

Ningún otro antólogo señala con tanta claridad, en el corpus antológico que he acotado, el compromiso ideológico de la poesía que Hernández escribe bajo la influencia de Sijé. No obstante, Ferris da cuenta a continuación de cómo en la segunda etapa de *El silbo vulnerado* se advierte un cambio sustancial en el planteamiento poético e ideológico del oriolano. Los tres viajes que realiza a Madrid entre marzo y diciembre de 1934, los sucesos que sacuden la vida española y el contacto con grandes personalidades como Neruda, a quien conoce en la redacción de *Cruz y Raya*, hacen que despierte en él «el germen social que permanecía dormido» (ibíd.: 32). El antólogo estima conveniente recordar los orígenes humildes del poeta y la clase social de la que proviene, lo cual le lleva a suponer que su amistad con Sijé debió de superar las dificultades lógicas de una «clara distancia entre clases». La propia experiencia de Hernández lo condujo a una toma de conciencia y a un compromiso con los desheredados que pronto halló su correlato político. A entender de Ferris, ese germen

social había permanecido oculto o simplemente maquillado por el poderoso influjo de Sijé, pero cuando el poeta sale de Orihuela y toma contacto en Madrid con intelectuales afectados por los acontecimientos que conmueven el país abre los ojos como ante una «revelación» (ibíd.). Por esas fechas se está produciendo un giro hacia la poesía impura y poetas como Alberti y Prados abogan por la poesía comprometida: «No es momento para que la literatura continúe con sus "juegos vanguardistas" y el paso hacia la avanzada del compromiso resulta tan inminente como necesario» (ibíd.: 33). Ferris alude incluso al «realismo social» de Prados y al que toma forma en la revista *Nueva España*, fundada por Díez Fernández y Antonio Espina. No parece que ese concepto de realismo social sea muy apropiado para designar la literatura de estos autores. El caso es que sitúa hacia finales de 1933 la reacción que cataliza a Hernández hacia el «compromiso político», actitud en la que se reafirma entre 1934 y 1935 gracias al fructífero contacto, no solo con Aleixandre y Neruda, sino también con los artistas de la Escuela de Vallecas, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia y Maruja Mallo, que con su estética de atención a la naturaleza refuerzan los «orígenes campestres» del poeta (ibíd.: 34).

La desbordada versificación nerudiana sirve a Hernández para «desbloquearse» del purismo y del gongorismo que arrastraba desde sus primeros versos. En octubre de 1935 el chileno lo incorpora al equipo de *Caballo Verde para la Poesía*. Al igual que Cano Ballesta, Ferris resalta, exponiendo esta influencia de Neruda, el demasiado olor a iglesia que encuentra en *El Gallo Crisis*; además, recurre a la reseña de *Residencia en la tierra*, donde el oriolano expresa «la borrascosa admiración que despierta en mí un poeta de este tamaño de gigante» (ibíd.: 36). No falta en esta completa introducción la cita de la carta de noviembre de 1935 en que Sijé lamenta, tras leer «Mi sangre es un camino», la «transformación terrible y cruel» de su pupilo, impregnado de «nerudismo», «aleixandrinismo», «albertismo» (ibíd.: 37). Tampoco, el sarcasmo nerudiano sobre el «tufo sotánico-satánico» de la revista de Sijé, ni el fragmento de la carta a Guerrero Ruiz en que Hernández, alejándose de la política católica de *Cruz y Raya* y *El Gallo Crisis*, hace examen de conciencia poético y, como sabemos, confiesa haber estado traicionándose (ibíd.: 38).

Al ocuparse del poeta soldado, Ferris vuelve a referirse a «los gérmenes sociales que siempre albergó en su interior y que, llegado el momento idóneo, acabaron por aflorar» (ibíd.: 45). Tomando como base este juicio, afirma que el compromiso de Hernández con los «acontecimientos políticos» del país entre 1936 y 1939 provoca una poesía que llega a convertirse en «paradigma de toda su producción poética» (ibíd.). Pese a ello, se apoya en Sánchez Vidal para distinguir tres tipos de poemas de guerra: los puramente militantes, que no entroncan con la «cosmovisión» del oriolano y a menudo se despeñan en la retórica; los que articulan lo individual con lo colectivo, como «Canción del esposo soldado»; y los que conducen hacia el repliegue íntimo y la desnudez del *Cancionero y romancero de ausencias*. A partir de aquí, lógicamente, el antólogo adopta la lectura que incide en las diferencias entre los dos libros de guerra: *Viento del pueblo*, más heterogéneo y externo, más optimista, y *El hombre acecha*, más introspectivo, replegado hacia un intimismo que se irá depurando hasta desembocar en el *Cancionero* (ibíd.: 47).

Vuelven a darse aquí, seguidamente, los usuales datos relativos a la incorporación de Hernández al Quinto Regimiento, al batallón de «El campesino» y al Altavoz del Frente Sur, en Andalucía, entre cuyos cometidos estaba el uso de la poesía como arma de combate, sin olvidar su participación en el Segundo Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura y su viaje a la Unión Soviética, lo que le permite contemplar el espectáculo de una Europa ajena e insensible al drama que se vive en España, con la consiguiente intensificación de su «veta antiburguesa», tal y como puede comprobarse en algunos poemas de *El hombre acecha* (ibíd.: 49). A la vez, Ferris no deja de señalar que la «literatura combativa» de Hernández da sus últimos coletazos con un bloque de poemas dispersos, no incluidos en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, y que constituyen un amplio corpus que no se puede desestimar, aunque solo tuviera para el poeta un valor recitativo (ibíd.: 50).

Cada libro o bloque de poemas va precedido en esta antología por una breve introducción. La correspondiente a los poemas sueltos de 1935 y 1936 destaca la «manifiesta conciencia social» de algunos de ellos (ibíd.: 176). En la de *Viento del pueblo* se lee que muchos de sus poemas se escribieron pensando en la recitación pública que el

propio Hernández les daba en el frente, y de aquí sus rasgos declamatorios. En lo que a los contenidos se refiere, hay en este libro poemas elegiacos, de exaltación heroica, de carácter sarcástico y beligerante y, sobre todo, de «tono social», que son los que representan al Hernández «más auténtico», con piezas como «El sudor», «Las manos», «El niño yuntero» o «Canción del esposo soldado» (ibíd.: 208). Al presentar *El hombre acecha*, Ferris insiste en que su tono se distancia progresivamente del entusiasta de *Viento del pueblo* en busca del intimismo, aunque a la vez llama la atención sobre la antítesis que vertebra las composiciones «con ideas como justicia frente a explotación, libertad frente a violencia opresiva, trabajo frente a hambre y actitud heroica y solidaria frente a burocracia y asepsia» (ibíd.: 244).

La guía de lectura que aparece al final del cuerpo antológico comprende, aparte de un cuadro cronológico, un conjunto de «Textos complementarios» y un «Taller de lectura». Dentro de los textos complementarios se dedica un apartado al «compromiso político y social» del autor. En él se incluye un extracto del prólogo a *Teatro en la guerra*, donde Hernández, como sabemos, considera que la poesía y el teatro son dos armas que afila en sus manos para luchar por el pueblo y la revolución (ibíd.: 343). Le siguen unas líneas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia sobre *Viento del pueblo*, precisamente aquellas en las que inciden sobre el carácter no ocasional y de circunstancias de estos poemas, que se sustentan en una estética y una moral (ibíd.: 344). Podrá observarse que la antología de Gómez Yebra, en principio más didáctica que la de Ferris, reúne más textos y documentos críticos relacionados con el compromiso. Lo mismo se puede decir con respecto al taller de lectura. Pese a que se reserva un apartado al ciclo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, solo se proponen actividades sobre la estructura interna y la estructura externa de «Canción del esposo soldado», definida como «una muestra elocuente de la poesía social que cultivó Hernández en los años de guerra, pero también un ejemplo de cosmovisión, de capacidad superior para sobrepasar la pasión militante y alcanzar, desde el dolor y el compromiso, las cumbres hermosas de la poesía» (ibíd.: 360). Bajo el guiño a la dedicatoria de *Viento del pueblo* a Aleixandre, brilla aquí de nuevo el inconsciente de la poeticidad: la hermosura de la poesía también es posible desde el compromiso, sobrepasando, eso sí, la pasión militante.

Lo social como tema

La antología comentada que elabora Esteve Ramírez para Ediciones de la Torre en 2002 tiene además la particularidad de haber adoptado un criterio temático, ya que, como explican los editores (Jesucristo Riquelme se ocupa de un segundo volumen de teatro y prosa), existen abundantes antologías basadas en un orden cronológico o por libros publicados y, sin embargo, hay una carencia de este tipo de estudio por contenidos de la obra hernandiana. Consideran, a la vez, que a través de esta «tematización» de la producción del autor se puede comprender mejor el desarrollo de su quehacer poético, incluso su transformación ideológica y sus distintas «adaptaciones estilísticas». Los cinco temas que se aíslan, aunque reconociendo lo artificioso de la clasificación y las constantes interconexiones entre unos y otros, son la naturaleza, el amor, la conciencia social, el compromiso político durante la guerra y, finalmente, las inquietudes íntimas. Estos temas se traducen en las cinco secciones que forman el cuerpo antológico: poesía y naturaleza, poesía amorosa, poesía social, poesía de guerra y poesía lírica. Cada una lleva una breve introducción del antólogo y organiza los poemas por orden cronológico, atendiendo a los distintos bloques de poemas sueltos (siguiendo la ya mencionada edición de Sánchez Vidal y Rovira) y a los agrupados en libros.

El grueso de los poemas susceptibles de relacionarse con el compromiso de Hernández lo encontramos, por supuesto, en el bloque de poesía social –aunque no todos los poemas escogidos por Esteve Ramírez pueden considerarse ni mucho menos sociales y, entre estos, no todos pueden catalogarse como comprometidos– y en el bloque de poesía de guerra, donde asimismo se incluyen algunos –por ejemplo, la «Canción primera» y la «Canción última» de *El hombre acecha*– que tampoco cabe contar como poemas de compromiso. En el bloque de poesía amorosa aparece la «Canción del esposo soldado», que sí puede ser considerada como *engagé*; incluso, podría haber sido seleccionada en el bloque de poesía social si recordamos las razones de Leopoldo de Luis, y evidentemente en el bloque de poesía de guerra. El bloque de poesía social recoge los siguientes poemas comprometidos: «Profecía sobre el campesino» (de los poemas sueltos escritos entre 1932 y 1935); «Sonreídme» (de los poemas sueltos escritos entre

1934 y 1935); «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «Llamo a la juventud», «Recoged esta voz», «Aceituneros», «Las manos», «El sudor» y «Campesino de España» (de *Viento del pueblo*); «Las abarcas desiertas» (de los poemas sueltos escritos entre 1937 y 1938); «El hambre», «El herido» y «Pueblo» (de *El hombre acecha*); «Ascensión de la escoba» (del *Cancionero y romancero de ausencias*). El bloque de poesía de guerra recoge, curiosamente, «Alba de hachas» (de los poemas sueltos escritos entre 1935 y 1936); «Sentado sobre los muertos», «Elegía segunda», «Rosario, dinamitera», «Al soldado internacional caído en España», «Visión de Sevilla», «Ceniciento Mussolini», «Juramento de la alegría», «Fuerza del Manzanares» y «Los cobardes» (de *Viento del pueblo*); «Digno de ser comandante», «Memoria del Quinto Regimiento» y «Canción del antiavionista» (de los poema sueltos escritos entre 1937 y 1938); «El soldado y la nieve», «El vuelo de los hombres», «Las cárceles» y «El tren de los heridos» (de *El hombre acecha*); «Guerra» (del *Cancionero y romancero de ausencias*). También en el bloque de poesía lírica podemos espigar otro poema del *Cancionero*, «Eterna sombra».

La introducción del bloque de poesía social se ocupa de temas como el trabajo, la paz, la justicia, el hambre; la del bloque de poesía de guerra se divide en los apartados «Vientos del pueblo», «Temas clave» y «Altavoz del Frente». Me detendré en la primera, la dedicada a la poesía social. Porque el antólogo señala que, si entendemos por poesía social aquella que nace de un compromiso con los seres más desprotegidos de la sociedad, puede afirmarse que «toda la obra de Miguel Hernández tiene un profundo contenido social que nace de la honda fidelidad del poeta a sus propios orígenes humildes» (Esteve Ramírez 2002: 193). Los versos de «Sentado sobre los muertos» en los que el poeta dice haber nacido de un vientre desdichado para cantar cuanto se refiere a las penas de los pobres constituyen un «manifiesto social» donde declara su compromiso firme con el pueblo, al que defiende, como afirma en ese romance, con la sangre y con la boca. De modo que «lo social no es una moda, sino un modo, una manera de mirar el mundo y la vida. Ni prosaica ni oportunista, ni convencional ni demagógica» (ibíd.). Esteve Ramírez se hace eco de los juicios críticos de Mula Acosta, para quien la poesía social de Hernández no es buscada, sino que aflora espontáneamente de su conocimiento

directo de la realidad, y de Leopoldo de Luis, que, como hemos visto, reduciría la poesía social española, de tener que hacerlo, a este poeta.

A entender del antólogo, el compromiso social nace en Hernández por diversos motivos íntimamente ligados a su biografía: su pertenencia a una clase social humilde y trabajadora, como reconoce el propio poeta cuando habla de que ha tenido una experiencia del campo y sus trabajos penosa y dura, y se ha defendido del hambre, de los amos, de la lluvia y del calor; su formación religiosa con los jesuitas, porque el espíritu de las bienaventuranzas cristianas, según Esteve Ramírez, se transforma en lucha por la justicia y la libertad en su etapa de compromiso político, una idea que no deja de ser curiosa y discutible si tenemos en cuenta su ruptura con toda política católica cuando abraza el compromiso: «Así, en una premonitoria anticipación de la teología de la liberación, Miguel convierte al Pueblo en el Cuerpo Místico de la nueva Iglesia de la Justicia y la Libertad» (ibíd.: 195); su decidida postura en la guerra al lado del bando republicano, de forma que la incorporación al Quinto Regimiento supone una clara posición a favor de la clase oprimida, como él mismo manifiesta en el prólogo a *Teatro en la guerra* al señalar que se ha metido «pueblo adentro», dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión; y, finalmente, la fidelidad y coherencia con su trayectoria vital y poética, como muestra el hecho de que, ya preso en Orihuela, escribe a su mujer que los señoritos no le perdonarán nunca que haya puesto su poca o mucha inteligencia, su poco o mucho corazón, al servicio del pueblo (ibíd.).

A continuación el antólogo aborda los «temas de contenido social» que aparecen frecuentemente en la obra poética de Hernández. En primer lugar, el trabajo, un tema a través de cuyo seguimiento se puede analizar la «evolución ideológica» del poeta, pues si comienza viendo en él un don divino, y en una segunda etapa lo aborda desde una perspectiva idílica y bucólica, ya con la guerra y con «una mayor conciencia de clase» le asigna una función social que dignifica al obrero, a quien canta en los poemas «Jornaleros», «Aceituneros» «El sudor» o «Las manos», denunciando en ocasiones la explotación del asalariado e instando a rebelarse contra el rico o el terrateniente; además, en «Llamo a los poetas» invita a sus compañeros a hablar del trabajo (ibíd.: 196). Por lo que se refiere al tema de la paz, Hernández

considera que solo se puede conseguir desde el esfuerzo colectivo y que la guerra es un trágico paréntesis para poder llegar a ella. Esteve Ramírez recuerda este verso de la «Canción del esposo soldado»: «Para el hijo será la paz que estoy forjando» (ibíd.: 197). La justicia social también ocupa un lugar preferente en la obra hernandiana, a decir del antólogo, que señala cómo en el poema «Las manos» el autor exalta la rebelión de los trabajadores contra los opresores o se duele en «El niño yuntero» de su carne de yugo. Pero una de las manifestaciones más patentes de la injusticia social es el hambre, y Hernández se rebela airadamente contra quienes la provocan en el poema del mismo nombre, uno de los «más sociales», aunque la experiencia del hambre también asoma en «Sonreídme», en «El niño yuntero» o en las «Nanas de la cebolla» (ibíd.: 199).

La «Aproximación biográfica» que encabeza la antología también incide en el Hernández social o comprometido. Esteve Ramírez destaca la transformación que se opera en su poesía a causa de los contactos literarios que mantiene en Madrid y su alejamiento del catolicismo de Sijé, de quien disiente «sobre política y sobre la forma de hacer poesía» (ibíd.: 39). «Sonreídme» es uno de los poemas que reflejan este cambio. El inicio de la guerra supone asimismo una «radical transformación» en la trayectoria del poeta. Nos volvemos a encontrar con los datos biográficos habituales sobre el poeta soldado. Resulta novedosa, sin embargo, la reproducción de unas palabras pronunciadas por el poeta con motivo del homenaje que recibe en agosto de 1938 en Alicante. Hernández asegura que con el 18 de julio se vio iluminado por el resplandor de los fusiles de Madrid, y que las fuerzas de su alma y de su cuerpo se pusieron, más de lo que se ponían hasta ese punto, a disposición del pueblo: «y comencé a luchar, a hacerme eco, clamor y soldado de la España de las pobrezas que nos quieren legar» (ibíd.: 43). El compromiso monopoliza desde entonces, indica el antólogo, la creación poética del autor, como él mismo manifiesta en el prólogo a su *Teatro en la guerra*:

> No había sido 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 de 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. (ibíd.: 45)

El empleo de este tipo de documentos, junto a la introducción en esta antología comentada de un bloque temático referido a la poesía social y otro relativo a la poesía de guerra, con sus correspondientes presentaciones, la convierten en un instrumento de primera mano para que el lector adquiera una idea cabal del compromiso de Hernández. Todavía en esta aproximación biográfica que la encabeza se lee que *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* hacen del oriolano el poeta representativo de la revolución española (ibíd.: 46). La dedicatoria del primero a Aleixandre es «todo un ensayo sobre la vocación social del poeta y su compromiso con el pueblo» (ibíd.). Por lo demás, también Esteve Ramírez contrapone el tono épico y exaltado de *Viento del pueblo*, su denuncia airada, a la visión desalentadora de *El hombre acecha*, cuya «Canción última» enlaza con la interioridad y el contenido temático del *Cancionero y romancero de ausencias* (ibíd.: 47-48).

Hoy por hoy: compromiso y consenso antológico

De la introducción de José María Balcells y Salvador Solé Camps a la antología que preparan en 2003 para Octaedro interesan los tres apartados donde estudian la cosmovisión neocatólica del poeta, su poética neorromántica y su poética comprometida. Para empezar, los antólogos subrayan que la influencia de Sijé sobre Hernández durante el bienio 1933-1934 es de índole estética, aunque también ideológica, por cuanto «en la problemática social se pretende asimismo un enfoque y una solución a la luz del neocatolicismo» (Balcells y Solé Camps 2003: 14). No obstante, ya en *El rayo que no cesa* se observa la huella de Aleixandre y de la poesía impura nerudiana, cuya incidencia se plasma sobre todo en una serie de poemas, no incluidos en libro, que dejan ver una poética neorromántica, con elementos de adscripción surrealista, y que también suponen en algún caso «la liberación del ideario conservador, expresando la furia revolucionaria, y la rebelión política anticlerical y anticapitalista» (ibíd.: 17). Naturalmente, se alude a «Sonreídme». Ya en el apartado sobre la poética comprometida, los antólogos aclaran que desde 1935 se advierte en la

obra hernandiana una dimensión de «concreto compromiso social», como muestra *Los hijos de la piedra*, una pieza teatral inspirada en la revuelta minera de Asturias. La intención «marcadamente social» se evidencia asimismo en poemas como «Alba de hachas» y el soneto a González Tuñón: «Aunque su calidad artística no es muy reconocida, "Alba de hachas" ostenta la peculiaridad de ser el primer intento de poesía social que escribió el poeta de Orihuela» (ibíd.: 18).

A ello hay que unir las manifestaciones teóricas de los años de la guerra, en las que Hernández define la poesía como un «arma de combate» y apuesta por la «literatura de urgencia», por la literatura como «instrumento útil». *Viento del pueblo* responde a esta poética, al igual que *El hombre acecha*, «cuya voluntad literaria es más ostensible, quizá debido a ciertas críticas respecto a determinadas deficiencias estéticas del libro anterior» (ibíd.: 18). Tales juicios críticos evidencian una muy concreta política estética y están atravesados por el inconsciente de la poeticidad: la escasa calidad artística o las deficiencias estéticas planean sobre una literatura que es exclusivamente producto de la urgencia y que se desvirtúa en cierto modo al convertirla en un instrumento útil y un arma de combate. Por lo demás, los antólogos escapan, de alguna manera, a la caracterización tradicional de los dos libros de guerra. Sobre *Viento del pueblo* señalan que la dimensión elegiaca gravita sobre el libro entero y que tiende un puente entre la praxis de la poesía militante desplegada en los años treinta y el canto popular. Hernández muestra en este libro las posibilidades de una «moderna épica oral» (ibíd.: 19). De *El hombre acecha* destacan que supone un giro totalmente personal, que está dedicado a Neruda y que contiene textos escritos a raíz de la estancia del poeta en la Unión Soviética, aparte de otras observaciones formales y de contenido, pero no hay consideración alguna sobre el lugar de este libro en la poética comprometida del autor.

Los poemas de compromiso que pasan a esta muy sucinta antología escolar son «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero» y «Aceituneros», de *Viento del pueblo*, y «Guerra», del *Cancionero y romancero de ausencias*, ya que de *El hombre acecha* solo se recogen la «Canción primera» y la «Canción última». Entre las «Actividades de clase» que se proponen al final del cuerpo antológico, merece atención la que invita a indicar cómo se fusionan los rasgos surrealistas de la

«Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda», aquí también seleccionada, con los «rasgos existenciales y sociales» (ibíd.: 80). Asimismo, se pide al lector que intente explicar, a partir de la lectura de «Vientos del pueblo me llevan», cómo repercutió la contienda civil en la poética de Hernández (ibíd.: 81). Sobre «El niño yuntero» se formula esta cuestión: «¿El poema te parece más sentido que ideológico?» (ibíd.). Sobre «Aceituneros», en fin, se plantea, entre otras cosas, si el poema justifica la definición hernandiana de la poesía como arma de combate y si le parecería justo al lector clasificar alguno de sus versos como panfletario (ibíd.), una pregunta que pone al descubierto, otra vez, lo que venimos llamando el inconsciente de la poeticidad y sus reservas frente a la poesía comprometida.

La antología que Jesús García Sánchez se autoedita en Visor, en 2005, también incide en que durante los años 1933 y 1934 la obra de Hernández se contagia de catolicismo. Al igual que Ferris, recuerda cómo Neruda vio en el oriolano al más grande poeta nuevo del catolicismo español, y cómo Bergamín, pasados los años, comentó que las inclinaciones filofascistas de Sijé llegaron a transparentarse en los escritos del poeta. Sin embargo, con los viajes a Madrid en 1934 comienza el alejamiento de las influencias de Sijé y decididamente Hernández «toma partido por la poesía impura, por el compromiso y, poco a poco, por el poeta en la calle» (García Sánchez 2005: 10). Llama la atención el uso de esta imagen albertiana por parte del antólogo, que subraya cómo el autor ayuda a Neruda en la corrección de las pruebas de imprenta de *Residencia en la tierra* y este libro le influye hasta el punto de escribir contra Juan Ramón Jiménez, mostrando su hartazgo de «tanto arte menor y puro». La proximidad al chileno y a la estética de *Caballo Verde para la Poesía* y el distanciamiento de Sijé y de *El Gallo Crisis* son ilustrados también aquí con la carta en que Neruda alerta a Hernández sobre el demasiado olor a iglesia de esta última revista y con la carta del poeta a Guerrero Ruiz, reveladora de su «cambio ideológico» (ibíd.: 11). Asimismo, se explica que Raúl González Tuñón le empuja a abrir nuevos horizontes, relacionados, como el mismo poeta argentino puntualizaría, con la «función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias» (ibíd.: 13).

En este punto el antólogo se sirve de la evocación de Alberti para exponer que Hernández se descubre por entero a sí mismo con la

guerra y da cabida en *Viento del pueblo* a «un aplastante alud de cosas épicas y líricas, versos de encontronazo y empujón, de dentellada y gritos suplicantes, rabia, ternura, llanto, delicadeza» (ibíd.: 13). Se suceden los datos ya consabidos sobre el Quinto Regimiento, el comisariado de cultura junto a «El Campesino», el Altavoz del Frente, el Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas y el viaje a Rusia. Más interés tiene la definición de *Viento del pueblo* como una suerte de «diario de guerra, con exigencias propagandísticas o consignas, pero con tanta carga de emotividad y realismo, de imaginación y sentimiento, que cualquier tono de cotidianeidad queda en segundo plano» (ibíd.: 14). Hernández encuentra aquí su verdadera voz poética, lejos de influencias ajenas, y pasa definitivamente de ser el pastor poeta al soldado poeta: «La realidad se impone sobre los sentimientos» (ibíd.). Una frase que da idea de cómo entiende el antólogo la poesía (sentimientos) y el compromiso (imposición de la realidad social e histórica), como si el *engagement*, de nuevo, solo fuera cosa de urgencia o circunstancial. Se cita así la nota previa a *Teatro en la guerra*, donde Hernández afirma que con el 18 de julio de 1936 «entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso al mismo tiempo, de mi vida» (ibíd.). La guerra, concluye García Sánchez, es la experiencia más decisiva de su mundo poético y humano, tanto que le hace pensar en una nueva literatura y un nuevo mundo, producto de la revolución: «La base de mi poesía revolucionaria es la guerra» (ibíd.: 15).

El poeta soldado llegó a afirmar, en efecto, que ganar la guerra era defender la revolución. Más susceptible de matices es el planteamiento de que los poemas bélicos del autor suponen «la clausura del purismo y el rechazo de la deshumanización, el encuentro con el compromiso» (ibíd.: 15), porque ese proceso ya se había consumado en Hernández, y en la poesía española, antes de la guerra. Los de *Viento del pueblo* son poemas para ser recitados en público, «poesía militante, como lo fue *El poeta en la calle* de Alberti», y componen un libro misceláneo, de material disperso, donde brillan el optimismo y la esperanza de la victoria, mientras que *El hombre acecha* deja ver un poeta desalentado por el presentimiento de la derrota (ibíd.). Hacia el final de su prólogo, García Sánchez se refiere a los fracasados intentos de hacer renegar de sus ideas al Hernández encarcelado a cambio de

la libertad y, como antes Esteve Ramírez, cita las palabras en las que el autor sostiene que los señoritos nunca le perdonarán haber puesto su poca o mucha inteligencia, su poco o mucho corazón, al servicio del pueblo (ibíd.: 18).

En cuanto al cuerpo antológico, no muy amplio, los poemas relacionados con el compromiso son los siguientes: «Sonreídme» (de los poemas sueltos de 1935-1936); «Elegía primera», «Sentado sobre los muertos», «Vientos del pueblo me llevan», «El niño yuntero», «Recoged esta voz», «Rosario, dinamitera», «Aceituneros», «Las manos», «Juramento de la alegría», «Canción del esposo soldado» y «Pasionaria» (de *Viento del pueblo*); «Canción del antiavionista» y «Canto de independencia» (de los poemas sueltos de 1937 y 1938, aunque aquí se dan como de *Viento del pueblo*); «Llamo al toro de España», «El herido», «El tren de los heridos», «Llamo a los poetas» y «Madre España» (de *El hombre acecha*); «Ascensión de la escoba» (del *Cancionero y romancero de ausencias*) y «Eterna sombra» (del ciclo de este último libro). Podrá comprobarse, una vez más, que la inmensa mayor parte de los poemas de compromiso hernandianos pasa con leves variaciones, seguramente relacionadas con la distinta disponibilidad de espacio, de una antología a otra, lo que permite concluir, al menos a partir del corpus acotado, que hay un consenso antológico –seguramente extrapolable al resto de poemas de Hernández– y que la raíz de este consenso puede estar en el hecho de que se hacen antologías a partir de antologías previas o al menos teniendo en cuenta una tradición selectiva a través de la cual unos poemas van alcanzando mayor grado canónico que otros.

Dos antologías conmemorativas

Así lo demuestra también la reducida antología que Francisco Escudero prepara en 2009 para Pictografía Ediciones y que se publica como homenaje ante el inminente centenario del nacimiento del poeta. Los poemas aparecen agrupados en una serie de bloques que no son exactamente los usuales. En el titulado «*El silbo vulnerado* / *El rayo que no cesa* / Poemas sueltos (1935-1936)» se incluye «Sonreídme». En el titulado «*Viento del pueblo* / *El hombre acecha* (1936-1939)» se recogen los siguientes poemas comprometidos: «Vientos del pueblo

me llevan», «Sentado sobre los muertos», «Elegía segunda», «Jornaleros», «El niño yuntero», «Aceituneros», «Rosario, dinamitera», «Canción del esposo soldado», «Pasionaria», «El sudor», «El hambre», «El tren de los heridos» y «El herido» (y algún otro que Leopoldo de Luis considera social, «Las abarcas desiertas», que no pertenece a ninguno de esos dos libros de guerra). En el apartado «*Cancionero y romancero de ausencias* / Últimos poemas (1939-1942)» se incluyen, en fin, «Guerra (Todas las madres del mundo)» y «Eterna sombra».

Merecen atención las introducciones del antólogo a algunos de estos bloques. En la correspondiente al primero de los citados, Escudero se refiere al «cambio ideológico-literario» que experimenta Hernández en Madrid, al contacto con Neruda, Aleixandre y los miembros de la Escuela de Vallecas (Escudero 2009: 27). En la presentación del bloque dedicado a los dos libros de guerra, se lee que en los meses previos a la confrontación bélica el autor «ha ido consolidando su transformación personal hacia el compromiso social y la exaltación de lo popular, identificándose con los humildes en un contexto de lucha de clases. Se ha convertido en un poeta de trinchera, social y políticamente comprometido, y ello se refleja en sus escritos» (ibíd.: 53). Escudero, como Leopoldo de Luis, habla abiertamente de lucha de clases (Cano Ballesta, Ferris o Esteve Ramírez se refieren a la clase social del poeta o su posicionamiento junto a la clase explotada, aunque tampoco la llaman exactamente así). Ello es relevante porque el Hernández comprometido asumió hasta el final –no teóricamente, como algunos estudiosos estiman necesario constatar para librarlo de toda sospecha doctrinaria, sino como le correspondía, en su práctica poética concreta– los conceptos marxistas de lucha de clases y de explotación. Escudero sigue diciendo de los poemas hernandianos de guerra que están llenos de entusiasmo popular y que con ellos se reivindica «la lucha del pueblo contra la opresión, la explotación social y la injusticia» (ibíd.). Pero también insiste en la imagen bélica de la poesía de trinchera: «En esta identificación de lo individual con lo colectivo el poeta se abraza a la poesía como arma de lucha social, y, con un tono enérgicamente épico, abandera una literatura de compromiso que le lleva hasta la dureza de las trincheras» (ibíd.). No obstante, el devenir y la crudeza de la guerra motivarían la tan proclamada «evolución» hacia el inti-

mismo, de modo que en *El hombre acecha* el poeta «se repliega sobre sí mismo» (ibíd.).

La antología cuenta con un breve prólogo donde Francisco Esteve Ramírez reitera los datos que suelen ofrecer los antólogos sobre el poeta soldado y cita las palabras con las que Hernández afirma que el empujón definitivo para esgrimir su poesía como arma combativa se lo dio el levantamiento militar (Esteve Ramírez 2009: 8-9). Resulta destacable, en cambio, la reproducción de estas otras palabras publicadas en *Nuestra Bandera*, en agosto de 1937, en las que el poeta dice entender la poesía como una necesidad: «Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra la esgrimo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada» (ibíd.: 13). Son consideraciones que ponen de relieve hasta qué punto el compromiso de Hernández con la España popular es más que una literatura de urgencia exigida por la guerra.

Me referiré para terminar a *Poesía esencial*, la antología que prepara Jorge Urrutia para Alianza en 2010 a partir de la edición de la obra poética completa de Hernández realizada con su padre, Leopoldo de Luis, y que tiene también un obvio carácter conmemorativo. Se trata en este caso de una antología vasta, en la que el compromiso aparece bastante bien representado. De hecho, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* se recogen completos, incluidas la dedicatorias a Aleixandre y Neruda. En el bloque de los poemas no incluidos en libro (1935-1936), figuran «A Raúl González Tuñón», «Sonreídme» y «Alba de hachas». En el siguiente bloque de poemas sueltos (1937-1939), se recogen «Digno de ser comandante», «Memoria del Quinto Regimiento», «España en ausencia», «Teruel», «Canto de independencia», «Andaluzas» y «Las abarcas desiertas». Entre los poemas seleccionados del *Cancionero y romancero de ausencias* aparecen «La vejez en los pueblos» y «Todas las madres del mundo»; y entre los poemas de la serie del *Cancionero* y los poemas últimos, «Ascensión de la escoba» y «Eterna sombra».

La mayor parte de las observaciones de Urrutia sobre el compromiso hernandiano se encuentran en los respectivos estudios previos a los mencionados bloques de poemas sueltos y a los dos libros de guerra. En la introducción general se avanza que en «Sonreídme» y

«Alba de hachas» ya alienta «una conciencia social incluso revolucionaria» (Urrutia 2017: 24). Parafraseando dos octosílabos del romance «Sentado sobre los muertos», se afirma que Hernández levanta, con su pluma y con su boca como dos fusiles fieles, «el edificio más hermoso y sincero de la poesía de la contienda civil» (ibíd.: 24). *Viento del pueblo* nace de los poemas publicados en *El Mono Azul*, *Hora de España* y otras revistas y periódicos del frente y la retaguardia, aunque, precisa Urrutia, sería erróneo juzgar su contenido como «poesía de circunstancias», ya que responde al encuentro del poeta consigo mismo tras una etapa de aprendizaje retórico (ibíd.: 25). Para explicar cómo entiende Hernández el compromiso durante la contienda, el antólogo recurre a la nota preliminar de *Teatro en la guerra*, y en concreto a las palabras, ya citadas, en que el autor habla de cómo hasta ahora había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo para esgrimir su poesía como un arma se lo dio el 18 de julio, hasta meterse pueblo adentro, dispuesto a defenderlo firmemente. También en esta antología se da noticia de la intensa actividad del poeta soldado, que actúa con el Comandante Carlos y El Campesino, recorre los frentes del sur, se ocupa del Altavoz del Frente, recita en los campamentos o en la misma trinchera, participa en el Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas y, en fin, viaja a Rusia para representar a España en V Festival de Teatro Soviético (ibíd.).

Las «Notas sobre la edición» contienen una precisión curiosa, reveladora de la política poética del antólogo:

> Algunos críticos y lectores pudieran extrañarse de que figuren en este volumen *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, libros, los tres, que el poeta llevó a imprenta, pero que falte el primero de todos, *Perito en lunas*. Sin embargo, se ha entendido que este es un libro hoy demasiado distante y artificial. Además, cuando apareció en 1933 ya pertenecía, pese a su interés, a una estética superada, como demuestra que Rafael Alberti hubiera ya publicado, en 1931, *Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)*. (ibíd.: 33)

No obstante, de tomar el incipiente compromiso albertiano como vara de medir la actualidad poética española a comienzos de los años treinta, no habría más remedido que concluir que la poética

neorromántica y surrealista, incluso la poesía «sin pureza» nerudiana, también estaban a punto de ser una estética superada. Importa tenerlo en cuenta porque, en el estudio previo de los poemas de 1935 y 1936 no incluidos en libro, Urrutia hace referencia a la huella de Aleixandre y Neruda en la formación de Hernández y explica que en la mayoría de ellos son visibles sus contactos con la poesía surrealista. Del surrealismo tenían que atraer al oriolano especialmente, «por temperamento y condición, el caudal humano, tumultuoso, y la rotunda declaración de impureza –esto es: de totalidad viva y humana– para la poesía» (ibíd.: 69). De todas formas, entre esos poemas también están los que denotan la «aparición clara de la conciencia social», como el soneto a González Tuñón, «que había escrito en 1935 un poema a Aída Lafuente, muerta en la revolución de Asturias de 1934. En ese poema se habla de los yunteros extremeños y de los jornaleros de las distintas regiones españolas, lo que no dejaría de impresionar a Miguel, que escribe con este soneto una de sus primeras piezas plenamente abiertas a la temática social» (ibíd.: 68). «Sonreídme» y «Alba de hachas» dejan constancia de esa nueva tendencia del poeta y demuestran ya una evidente «preocupación ideológica».

Los jóvenes de 1935, leemos también en el estudio previo a *Viento del pueblo*, ven abrirse la poesía a «impurezas no solo vivenciales y eróticas, sino también sociales y revolucionarias» (ibíd.: 103). Este primer libro de guerra responde a los siguientes convencimientos, ya adelantados por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en ocasiones anteriores: la poesía es esencia misma del pueblo; el poeta es intérprete de sentimientos colectivos; el destino de la poesía es el pueblo mismo. Estos convencimientos implican una estética y una moral, por lo que, ya lo sabemos, constituye un error considerar la poesía de *Viento del pueblo* como ocasional y de circunstancias. Por lo demás, en el libro se mezclan elementos líricos y épicos, y ciertos rasgos declamatorios se explican porque muchas de sus piezas iban destinadas a la recitación pública. Su contenido poético se mueve entre la elegía, la exaltación heroica, el sarcasmo combativo y lo social (ibíd.: 104). El acento más patético se halla, a entender del antólogo, en los poemas de tema social. Algunos tienen la ternura desgarradora de «El niño yuntero», pero todos («El sudor», «Las manos», «Aceituneros», «Jornaleros») son «preciosas y graves síntesis del dolor compartido y de denuncia contra

la injustica capitalista, en defensa de las clases explotadas» (ibíd.: 105). Asimismo, lo social y lo amoroso se funden en lo poético «de forma impar» en la «Canción del esposo soldado».

Son también muchas las observaciones de interés en el estudio previo a *El hombre acecha*. Como bien plantea el antólogo, los poemas del nuevo libro no suponen un hiato total con los de *Viento del pueblo*, porque algunos venían escribiéndose contemporáneamente, de manera que encontramos piezas afines en «Pueblo», «Llamo al toro de España» o «El vuelo de los hombres», si bien se percibe ya un matiz más apagado, menos combativo (ibíd.: 163). Por otra parte, este segundo libro de guerra incorpora una serie de composiciones muy elaboradas, producto del viaje a la Unión Soviética, donde reluce «el goce político de exaltar la producción del mundo socialista» (ibíd.), una forma de poesía que a Urrutia no le parece espuria, ni siquiera totalmente nueva o inventada por los poetas revolucionarios, ya que se remonta a cierta poesía ilustrada. No son estos, con todo, los poemas que imprimen carácter al libro, donde va imponiéndose el desaliento provocado por la experiencias feroces de la guerra, aunque nunca desaparece la «fe en el hombre» (ibíd.: 164). Esta nueva desmovilización crítica del compromiso de Hernández lleva a asegurar, como ya ocurre en la antología de Puerto, que «muchos de estos poemas alcanzan un valor más universal que las exaltaciones de *Viento del pueblo*» (ibíd.: 165). Así, por ejemplo, «El tren de los heridos» sería «un poema que emociona a cualquier lector, al margen de posturas apriorísticas» (ibíd.). Siguiendo esta lógica, cabe deducir que «poemas sociales» del libro anterior como «El niño yuntero» o la sin par «Canción del esposo soldado», por no hablar de los que supuestamente invitan a posturas apriorísticas, como «El sudor», «Las manos» o «Aceituneros», alcanzan un valor menos universal.

El Hernández de «Llamo a los poetas» exalta, como bien señala Urrutia, la solidaridad entre poeta y pueblo, «revelando si no una poética, sí una actitud ante la poesía, que debe substanciarse en la vida» (ibíd.: 165), y a su vez el Hernández de «Los hombres viejos» censura con sarcasmo la actitud de la burguesía egoísta y retrógrada, pero el «tono predominante» del libro lo dan los poemas de comprensión amarga del dolor de la guerra (ibíd.: 166), y las dos canciones que lo abren y lo cierran enlazan con la poesía posterior. A pesar de

todo, en el estudio previo a los poemas de 1937-1939 no incluidos en libro, el antólogo se refiere a un grupo de ellos que Hernández tenía ya escritos en 1938 y que, si bien presentan clara afinidad con otros de *El hombre acecha*, quedaron fuera de su índice, sin que sepamos bien las razones: así, «España en ausencia», escrito con ocasión del viaje a la Unión Soviética, como los sí incluidos «Rusia» y «La fábrica-ciudad», o bien «Teruel» y «Canto de independencia», poema este último que el autor sacó de su obra teatral *Pastor de la muerte* para emplearlo como pieza exenta (ibíd.: 209). Urrutia también se refiere a otros poemas que selecciona para este bloque, como «Digno de ser comandante» y «Memoria del Quinto Regimiento», y que, a su juicio, no aportan al conjunto mayor interés que el histórico. Pudiera ser, pero dan cuenta, como los que pasaron a *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, de que el compromiso de Hernández no fue, en efecto, una moda oportunista y urgente, mera poesía de circunstancias, sino un modo de mirar el mundo hasta el mismo final de sus días. Lo dicen estos versos, tantas veces citados, de «Eterna sombra», donde el poeta se ve a sí mismo como una cárcel con ventana a una gran soledad de rugidos: «Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida».[1]

[1] Este trabajo es un resultado del Proyecto I+D de Excelencia «Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX» (FFI2014-55864-P), financiando por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Achugar, Hugo (1989). «El poder de la antología / la antología del poder», *Cuadernos de Marcha* 46, V, Uruguay: 55-63.

Alemany Bay, Carmen, ed. (1992). *Miguel Hernández*, Alicante: Fundación de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, col. El escritor alicantino y la crítica.

Alonso, Cecilio (1993). «Desclasamiento y mentalidad campesina en Miguel Hernández», en Rovira, coord. 1993, 305-310.

Aznar Soler, Manuel (1993). «Miguel Hernández y Pascual Pla y Beltrán: aprendizaje literario, historia y conciencia de clase», en Rovira, coord. 1993, 833-843.

–, (1996). «Miguel Hernández: ética y estética del comunismo», en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación Provincial de Alicante, 145-162.

Bagué Quílez, Luis (2015). «En las manos del pueblo: el compromiso airado de Miguel Hernández», *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies* 2, 127-146.

Balcells, José María y Solé Camps, Salvador, eds. (2003). Miguel Hernández, *Poemas y canciones*, Barcelona: Octaedro.

Bellido Navarro, Pilar (1993). «El compromiso en la poesía de Miguel Hernández: materia y estilo», en Rovira, coord. 1993, 425-429.

Benedetti, Mario (1987). «El Olimpo de las antologías», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25, Darmouth: 133-138.

Bravo, Federico (2000). «Les pratiques anthologiques. Pour une critique du fragment», en Champeau y Ly, coords. 2000, 19-34.

Cano, José Luis, ed. (1977 [1964]). Miguel Hernández, *Poemas*, Barcelona: Plaza & Janés, 8ª ed.

Cano Ballesta, Juan, ed. (1977 [1974]). Miguel Hernández, *El hombre y su poesía*, Madrid: Cátedra, 3ª ed.

–, (1978). «Miguel Hernández: poeta comprometido, periodista y narrador épico», en Cano Ballesta, ed. 1978, 213-236.

–, ed. (1978). *En torno a Miguel Hernández*, Madrid: Castalia.

–, (1981). «El poeta arrastrado por un viento huracanado (El compromiso histórico y la tragedia)», en Cano Ballesta 2009, 141-148.

–, (1989 [1968]). «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández», en María de Gracia Ifach (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid: Taurus, serie El escritor y la crítica, 130-138.

–, (1992 [1968]). «Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda (Crisis estética e ideológica a la luz de unos documentos)», en Alemany Bay, ed. 1992, 325-355.

–, (2003). «Miguel Hernández y el debate cultural de los años treinta», en Cano Ballesta 2009, 19-34.

–, (2009). *La imagen de Miguel Hernández (Iluminando nuevas facetas)*, Madrid: Ediciones de la Torre.

Carnero, Guillermo (1985). «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en Alemany Bay, ed. 1992, 145-158.

Champeau, Geneviève y Ly, Nadine, coords. (2000). *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Burdeos: Maison de Pays Ibériques/Presses Universitaires de Bordeaux.

Escudero, Francisco, ed. (2009). *Miguel Hernández. Vida y obra de un poeta*, Introd. de Francisco Esteve Ramírez, Murcia: Pictografía Ediciones.

Esteve Ramírez, Francisco, ed. (2002). Miguel Hernández, *Antología comentada I. Poesía*, Pról. de Arturo del Hoyo, Madrid: Ediciones de la Torre.

–, (2009). «Introducción», en Escudero, ed. 2009, 5-13.

Estripeaut-Bourjac, Marie (2000). «Le prologue comme délimitation du territoire de l'anthologie», en Champeau y Ly, coords. 2000, 103-114.

Ferris, José Luis, ed. (2009 [2000]). Miguel Hernández, *Antología poética*, Madrid: Espasa-Calpe, 15ª ed.

–, (2002). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid: Temas de Hoy.

García, Miguel Ángel (2012). «Tanto tigre admitido: el compromiso feroz de Miguel Hernández», *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid: Castalia, 239-281.

–, (2016). «Lingüística, Poética y compromiso», en Araceli Iravedra (ed.), *Ángel, me dicen. Actas de las I Jornadas Académicas sobre Ángel González y su generación poética*, Oviedo: Cátedra Ángel González/Universidad de Oviedo, 47-76.

García Sánchez, Jesús, ed. (2005). Miguel Hernández, *Antología*, Madrid: Visor.

Gómez Yebra, Antonio, ed. (1998). Miguel Hernández, *Antología poética*, Madrid: Castalia, col. Castalia Didáctica.

Guereña, Jacinto-Luis, ed. (1967). Miguel Hernández, *Poesías*, Madrid: Taurus.

Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.

Hoyo, Arturo del, ed. (1958 [1952]). Miguel Hernández, *Obra escogida. Poesía-Teatro*, Buenos Aires: Aguilar, 2ª ed.

–, (2002). «Cincuenta años de antologías o recuperar una obra completa», en Esteve Ramírez, ed. 2002, 13-18.

Ifach, María de Gracia, ed. (1960). Miguel Hernández, *Antología*, Buenos Aires: Losada.

Jiménez Millán, Antonio (2010). «Un giro ideológico: el compromiso político de Miguel Hernández (1935-1936)», en Claude Le Bigot (ed.), *Lectures de Miguel Hernández. La voix poétique du déchirement*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 33-52.

Luis, Leopoldo de, ed. (1978 [1977]). Miguel Hernández, *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, Madrid: Alianza, 2ª ed.

Ly, Nadine (2000). «La pulsión anthologique. Anthologies de poésie espagnole: 1975-1996», en Champeau y Ly, coords. 2000, 35-55.

Marrast, Robert (1978). «Miguel Hernández ante Pablo Neruda», en Cano Ballesta, ed. 1978, 64-75.

Martín, Eutimio (1992). «La militancia comunista de Miguel Hernández», *Ínsula* 544, Madrid: 5-7.

–, (2010). *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid: Aguilar.

Morelli, Gabriele (1993). «Hernández-Aleixandre: una amistad ejemplar», en Rovira, coord. 1993, 85-97.

Mula Acosta, José (1993). «Miguel Hernández: el compromiso social como actitud inherente», en Rovira, coord. 1993, 443-454.

Pamies López, Joan, Torres Rodríguez, Ernest y Belso Latour, José (1993). «Miguel Hernández: de la conciencia mágica al compromiso político», en Rovira, coord. 1993, 455-462.

Puccini, Dario (1978). «Aleixandre y Hernández: historia de una amistad en la poesía», en Alemany Bay, ed. 1992, 361-366.

–, (1993). «Miguel Hernández: la formación del poeta civil», en Rovira, coord. 1993, 115-121.

Puerto, José Luis, ed. (2010 [1999]). Miguel Hernández, *Antología poética*, Madrid: Edaf, 8ª ed.

Rodríguez, Juan Carlos (1999). «Las antologías y el *speculum vitae*», *El Fingidor* 2, Granada: 27.

–, (2010). «¿Existe el día? Algunos matices sobre Miguel Hernández», *Nuestra Bandera* 224-225, II-III, Madrid: 189-202.

Rodríguez Maciá, Manuel, ed. (1976). Miguel Hernández, *Antología poética*, Madrid: Agrupación Nacional del Comercio del Libro.

Rovira, José Carlos, coord. (1993). *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 2 vols.

Ruiz Casanova, José Francisco (2004). «Poética y recepción de las antologías líricas españolas: hacia un nuevo paradigma crítico», *Versants. Revue suisse des littératures romanes* 47, Zúrich: 145-166.

–, (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra.

Salaün, Serge (1978). «Miguel Hernández: individualidad y colectividad», en Cano Ballesta, ed. 1978, 184-212.

–, (1992). «Miguel Hernández: la conquista de un estatuto (1936-1939)», *Ínsula* 544, Madrid: 12-13.

–, (1993). «Miguel Hernández: hacia una poética total», en Rovira, coord. 1993, 105-113.

Sánchez Vidal, Agustín (1992). «Introducción», en Miguel Hernández, *Obra completa I. Poesía*, Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe, 27-111.

Urrutia, Jorge, ed. (2017 [2010]). Miguel Hernández, *Poesía esencial*, Madrid: Alianza, 2ª ed.