Joan Genovés

¿Existe el día?
Algunos matices sobre Miguel Hernández

Juan Carlos Rodríguez*

Elijo este título para hablar de Miguel Hernández porque efectivamente Miguel Hernández vivió (y a veces ha vivido luego) preguntándose por la existencia del día, sobre su existencia entre la luz y la sombra, entre su consciente y su inconsciente. Es obvio que no tuvo suerte ni en el lugar ni en el momento en que nació (claro que los de abajo nunca la tienen), ni tampoco en sus apenas treinta años de vida. De vida lúcida, porque el año y medio final (de 1941 a marzo del 42) habría en realidad que tacharlo de su escaso calendario vital. Por supuesto que el resto del calendario sí lo vivió hasta el borde. Pero lo vivió todo –o casi todo- con la soledad de un corredor de fondo –y deprisa-. También tuvo mala suerte al surgir como poeta en la mitad (1933) de la ya casi condenada Segunda República española. Y no le vino nada bien hacerse comunista en los tres malditos años de la guerra del franquismo contra el pueblo. Por supuesto que ese "viento del pueblo" apenas nadie se lo iba a perdonar jamás, excepto sus compañeros de lucha y de cárcel. Pero hay que contar con otros matices decisivos en este aspecto:

---

*Juan Carlos Rodríguez, Universidad de Granada.

1º) Por un lado resulta evidente que la autoproclamación publicitaria, en el Madrid de los años 30, como un nuevo "pastor-poeta" (había habido otro) no tenía más sentido que la ingenuidad ya anacrónica de "épater le bourgeois", un rasgo sin duda de inseguridad narcisista. Pero sus espardeñas y su camisa sin cuello, su pana y su torpe vanidad pueblerina, no eran ya una buena representación ideológica. Es obvio, aunque creo que esto no se ha analizado bien. Siempre se ha hablado de que los poetas "señoritos" de la época lo marginaban por ese "palurdismo" exhibicionista que se le achacaba -y quizá hubiera algo de verdad en ese rechazo-, sólo que al señalar esto se olvida otro matiz decisivo: que en realidad ese ingenuo dandismo a la inversa (esa imagen palurda de desafío) donde disfuncionaba de hecho era dentro del proyecto ideológico general republicano que pretendía ante todo "despopularizar al pueblo". Este horizonte de la despopularización –y por consiguiente de la modernización- era un proyecto que provenía de la Ilustración del XVIII, que se prolongó con los krausistas y que se fundió con la imagen de los socialistas y del marxismo de Lenin y de Gramsci acerca de la necesidad de transformar el inconsciente (y la conciencia) de las masas explotadas. Si la obsesión republicana (al menos en el primer bienio y en el frente-populismo final) fue la reforma agraria y la industrialización, eso implicaba la modernización educativa y cultural de esas mismas masas explotadas. Pues obviamente el lastre feudal, la superstición religiosa, el analfabetismo global eran las mayores defensas de la derecha. La imagen de un pastor-poeta era precisamente lo que se trataba de superar, porque ni en Orihuela ni en el resto del Estado los pastores poetas encajaban en el proyecto republicano (repito que tampoco en la revolución de Lenin ni en la Italia de izquierdas que soñó Gramsci). Hace pocos años, otro filósofo marxista italiano, Toni Negri, decía en este sentido lo más obvio: "Mi abuelo pastor no sólo era un explotado, era una bestia". El propio Miguel Hernández se dio cuenta de esta cuestión y por eso se incorporó en 1935 a las *Misiones Pedagógicas*, para ayudar a despopularizar al pueblo, para transformarlo (además de para buscarse una ayuda para poder vivir en Madrid). Decía Marx que sin una transformación de las relaciones sociales no puede haber una transformación de la educación, pero que sin una transformación de la educación no puede haber transformación de las relaciones sociales. Por eso los maestros republicanos fueron junto a los trabajadores las víctimas propiciatorias del franquismo, ese fascismo español: era lógico.

2º) Ahora bien: ¿de qué cultura, de qué saber o de qué educación se trataba de hablar en la República? Ahí empezaban obviamente todas las contradicciones de las diversas fracciones republicanas. Puesto que a la vez a esta despopularización del pueblo se la intentaba entroncar con las raíces tradicionales de una supuesta cultura popular, sólo que leída esa tradición (sobre todo en el ámbito literario) desde una perspectiva laica y moderna: así en las aludidas *Misiones Pedagógicas*, en *La Barraca* de Lorca o en la introducción del cine y las tecnologías de avanzada. En este sentido digamos que si en

torno a la escuela primaria había un cierto consenso general (enseñar a leer y a escribir a todos y todas, aunque el proyecto de enseñanza laica fuera considerado como blasfemia), sin embargo en torno a la enseñanza media y superior, los problemas se amontonaban hasta el máximo.

Indicaré sólo un síntoma (decisivo en nuestro caso) que iba a resultar clave: la cantidad de problemas ocultos bajo esa *palabra- eje*, ese término mismo de *pueblo.* Si ya hemos indicado que el gran proyecto cultural de la República era "despopularizar al pueblo" (quitándole su costra servil y de miseria), por otro lado –a la vez- existía el camino inverso: obviamente todos querían tener al *pueblo* en sus manos. Ocurría sin embargo –y ocurre como es palpable- que para las derechas llamadas españolistas (o "nacionales", como se llamarían en efecto los franquistas en la guerra) el pueblo español era una especie de cuerpo único, unido y orgánico, como un melón. Curiosamente eso también ocurría con los nacionalismos llamados periféricos o históricos, el pueblo vasco, el pueblo catalán, el pueblo gallego: un cuerpo orgánico único y unido como un melón. Para las izquierdas, en cambio, el pueblo no era un todo orgánico (de ahí los conflictos larvados entre izquierdas y nacionalistas) sino una realidad *troceada* en clases y estratos: explotadores y explotados, trabajadores manuales e intelectuales, democracia capitalista o democracia social... Desde esta perspectiva habían ido surgiendo desde muy pronto, en la bisagra del XIX–XX, las *Casas del pueblo* socialistas, los círculos culturales anarquistas, los primeros *Liceos* femeninos y feministas, con una influencia que aumentó enormemente durante la etapa republicana. Claro que también existían lugares de estudio o discusión y ateneos de republicanos liberales más o menos de centro o de vanguardia, como la Residencia de Estudiantes, los núcleos de la *Revista de Occidente*, el grupo del 27, etc.

Lo que pasó con estos intelectuales es bastante conocido en líneas generales y sobra recordarlo aquí. Pero ¿qué significó en este sentido "hacerse comunista" para Miguel Hernández? Y yo diría más: ¿qué significaba declararse marxista o comunista o trotskista o surrealista o republicano liberal o simplemente demócrata en el Congreso de Valencia de intelectuales antifascistas que se celebró en el año 37? Por supuesto se pueden ver las diversas revistas, desde *El mono azul* a *Hora de España* y las diversas publicaciones del momento. Pero no vamos a engañarnos: el problema de fondo y de verdad lo tenían los comunistas. Aparte del Manifiesto, de algunos textos de Lenin y de algunos panfletos publicitarios, si en Europa la cultura marxista era bastante precaria, en España era prácticamente nula. Cuando el pequeño Partido de los años 20 se vio desbordado y convertido en el Partido de Pepe Díaz y Pasionaria ¿qué posible cultura marxista podían enseñar los cuadros de ese Partido al continuo aumento de su número de afiliados? Si en la propia URSS apenas se enseñaban las tergiversaciones estalinistas, en el resto de Europa y en la España en llamas la cultura marxista apenas existía, salvo en un sentido decisivo. Nada menos que esto: la transformación del instinto de clase en conciencia de clase o el llamado compromiso –sea lo que sea eso- de los intelectuales con las clases explotadas. Claro que conseguir esa transformación era ya mucho. Conseguir eso y la necesidad de disciplinarse y de defender a la Repúbli-

ca frente al fascismo. Una cuestión también magnífica defensivamente, pero una cuestión muy precaria en sentido ofensivo de masas. Así la República y luego la guerra fueron para el PC (y para el PSUC) lo que también Gramsci llamaba una lucha de posiciones y trincheras. Con el peligro (como se vio al final de la guerra y al final del franquismo) de que esa lucha de posiciones acabase por pudrirse en sí misma. Lo cual también era lógico: el fascismo y el americanismo posterior eran dos formas de un capitalismo que acabó siendo global y que acabó por impregnarnos a todos. Algo que también corroyó al Frente Popular hasta que Casado y Besteiro "vendieron" Madrid, aniquilando a todos los comunistas que pudieron para presentarlos como ofrenda a Franco (que lógicamente liquidó a su vez a todos los "vendedores"). Y puede verse ahora, en este sentido, el magnífico libro de Ángel Viñas y Fernando Hernández Sánchez: *El derrumbe de la República*, donde también se aclara la posición de Stalin respecto a nuestra guerra.

Pero nosotros habíamos elegido la palabra *pueblo* y la cuestión de la *educación popular* porque eso nos llevaba directamente a la cuestión de la educación de Miguel Hernández y sus contradicciones. Pues lo sintomático es que pese a su inseguro exhibicionismo palurdo, si hay algo que Miguel Hernández no quiso ser nunca fue un *poeta roussoniano* o un *pastor poeta*. Muy al contrario: le pesaba tanto el no haber podido estudiar y desarrollar su inmensa capacidad de poeta y de escritor que sin la menor duda quiso ser ante todo un "escritor culto", un *artista*. Cernuda, el dandy en el otro extremo del "cultismo" (y cuya poesía admiro), sí que supo ver esto en Miguel Hernández. Y desde esa perspectiva de "artista" lo destrozó (claro que Cernuda destrozó a casi todo el mundo poético). Así Cernuda nos dice que Miguel Hernández tenía "naturaleza poética", pero que aunque hubiera vivido mucho más tiempo, jamás hubiera llegado a conseguir el *arte en poesía*. No se sabe de donde sacó Cernuda este don profético, pero el aserto cernudiano encerró a Miguel Hernández muchas veces en las sombras, devolviéndolo a la falsa imagen de pastor de pueblo o -como se ha dicho ahora- en mero letrista de Serrat. Si pensamos que en este sentido también fue letrista de Serrat Antonio Machado o que Góngora y Quevedo fueron letristas de Paco Ibáñez, tampoco es excesivo el insulto. Pero sobre todo el aserto cernudiano (y el de algunos de sus malos seguidores actuales en ese sentido) implica un signo, un síntoma que desarma la propia profecía cernudiana: no es que a los poemas de Miguel Hernández hubiera que ponerles música, es que en realidad tales poemas (como los de Machado, Góngora o Quevedo) tenían ya tanta música en sí mismos que bastaba con decirlos melódicamente. Y cuando un poema tiene música en sí mismo está claro que ya tiene arte en sí mismo, pues la música callada es inmanente a cualquier auténtico hecho poético. Pero sigamos viajando por la trayectoria de Miguel Hernández.

> 3º) Resulta asombroso, en verdad, el ritmo de ese aludido calendario vital de Miguel Hernández. Creo que es esto, el simple hecho de hacer números, lo que más ha sorprendido a la crítica. Puesto que el tiempo (el poco tiempo de vida) no cuadra con el espacio (la profundización hacia lo más adentro). ¿Cómo fue posible tal profundización? Un niño, nacido en octubre del año 10, en un pueblo reaccionario, claustrofóbico al extremo, con

un padre analfabeto y tratante de ganado, un niño que a los ochos años ingresa en las Escuelas del Ave María (tres pobres cursos) y dos años más ("de bolsillo pobre") en el Colegio de los Jesuitas que intentan dedicarlo a la Iglesia: he ahí el panorama. A los trece años su padre le busca empleo en un local comercial que un día es arrasado por un incendio. Curiosamente es la primera alegoría literaria que hallamos en Miguel Hernández, pues el comercio se llamaba *El Globo* y así se llamaba también el primer teatro de Shakespeare y su compañía. Sabemos que el incendio de *The Globe* llevó a Shakespeare a renovar sus esfuerzos teatrales, y podríamos decir que el incendio de *El Globo*, en Orihuela, decidió finalmente el destino literario de Miguel Hernández. Pues entonces sí que tuvo que dedicarse a cuidar el rebaño de cabras ("claro que el rebaño era de mi padre", diría luego a sus compañeros de guerra, cuando ya no necesitaba exhibirse como desgraciado pastor).

Pero en esos cinco años de estudio había conocido lo inesperado: *los libros* (sus biógrafos resaltan también que hasta los ocho años había convivido no sólo con la naturaleza sino con la naturalidad de la sexualidad animal: y esa sexualidad no problemática le marcaría mucho luego). Pero Miguel Hernández se había enamorado de los libros: eran sus amigos. Como también serían luego sus amigos algunos niños ricos de los jesuitas: Ramón Sijé, sobre todo. Que su padre le pegara por gastar luz leyendo por la noche, resulta normal y quizá se ha recordado en exceso. Al igual que se ha hecho hincapié en la cuestión no menos normal de que despertara a la poesía con Gabriel y Galán y luego con retazos de Bécquer, de Rubén, de Juan Ramón Jiménez. Con lo de Gabriel y Galán se trata de explicar mucho acerca de sus débiles tanteos de apenas adolescente. No se resalta tanto que en Orihuela *sí* que existía el mito nativo del *escritor*: la figura –entonces fabulosa- de Gabriel Miró. Miró dejó en Hernández y en Sijé (pero sobre todo en Hernández) una imagen vivísima, aunque torpe a la larga: la imagen de que de la literatura se podía *vivir*. Era la imagen misma de la vía de escape de Orihuela y las cabras. De modo que Miguel consiguió dinero de los amigos para irse a Madrid. De 1925 se conserva un cuaderno con sus primeros escarceos poéticos y en 1930 publica en un periódico oriolano (católico para obreros) titulado -¡cómo no!- *El pueblo*, el primer poema suyo que vio la luz, titulado –cómo no también- "Pastoril". En 1931 está en Madrid: cuatro meses y medio de hambre y pensiones de mala muerte, incluso durmiendo en la calle, con apenas el conocimiento de Giménez Caballero y la hoy famosa e inocua entrevista en la revista *La Estampa*. Pero si allí apenas había olido la comida, sí había olido mucho de lo que se cocía literariamente en Madrid. Y ya no para de escribir: los últimos coletazos del gongorismo y del ultraísmo (Alberti o Gerardo Diego) dan para casi cien poemas. Es el ciclo de *Perito en lunas*. También se ha impregnado de los últimos coletazos de la imagen de la poesía como juego, como artificio, como el no-decir (esto lo recordará igualmente Luis Cernuda para triturar a Pedro Salinas, que no quería que la poesía dijera nada).

De modo que, con estas mezclas, Miguel Hernández cree estar a la última y en 1933 publica por fin *Perito en lunas*: 42 octavas reales (al modo de las del *Polife-*

mo) que inicialmente se iban a titular *Poliedros*. La edición la pagó el canónigo Luis Almarcha y se editó en *Sudeste*, editorial que dependía del periódico *La Verdad* (qué bellos títulos han persistido en nuestros periódicos, por cierto). Lorca también andaba por Murcia y de ahí las dos famosas cartas de Hernández a Lorca. Porque, tras la publicación del libro, Miguel Hernández se queda pasmado: si está "a la última" ¿por qué nadie hace caso a su libro? Si el pastor roussoniano cree haber escrito lo más moderno, el silencio en torno a su poemario le asombra. En verdad se quejará luego de que sólo se habían fijado en el ropaje –"un falso gongorismo", dice- y nadie había entrado en el meollo del asunto. Tampoco ayudó mucho el prólogo que le puso Ramón Sijé: resabios de Eugenio d'Ors, de una vanguardia trasnochada y de un catolicismo fascistoide indudable. Para Sijé la poesía es tan solo: "transmutación, milagro y virtud". Sijé sólo nos da una pista obvia: el simbolismo de la luna. Y también aparece alguna crítica tonta: que hubiera utilizado un término técnico como el de *perito* al lado de un término romántico como *luna*. Precisamente lo que Miguel Hernández pretende con el título es unir lo artificial con lo natural y viceversa, pues así, con el libro y los poemas del ciclo, él intenta conseguir el salto básico desde el yo rural hacia el yo poético. Aunque detrás de todo, sin duda, está latiendo Ortega y aquello de que la poesía es la elusión del nombre concreto de las cosas (o alguna otra tontería por el estilo), y está también la imagen del yo poético como lenguaje de la dificultad o de la oscuridad, quizá entroncándose con el surrealismo o los artificios-sorpresa del 27, etc...

Puesto que publicó sin título los poemas del libro (aunque existe una lista de títulos indicativos), las octavas parecen en efecto una especie de "acertijos poéticos" (según Gerardo Diego), pero Miguel Hernández tiene siempre los pies en la tierra, y no soy el único que piensa que en el fondo estos poemas podrían haber sido –con más madurez- algo parecido a lo que haría luego Pablo Neruda en sus *Odas elementales*. Uno se pregunta si los poemas de este mismo ciclo (en torno al 32-34 y no publicados por Miguel Hernández en libro, aunque algunos sí en *El gallo crisis*, la revista de Sijé) fueron desechados por nuestro poeta por ser más explícitos y más rotundos (incluyendo los títulos en los poemas) o si bien ese ciclo fue un proceso de vaivén, de atrás para adelante y viceversa, proyectándose ya hacia lo que será el nuevo ciclo: el de *El silbo vulnerado* y finalmente *El rayo que no cesa*. Pero en ese año 33, Miguel Hernández estaba buscando "su" vida en la literatura, solo que necesitaba pasar aún por el reconocimiento público (que sería tardío y difuso). Esa búsqueda de reconocimiento público a través de la oscuridad pseudo vanguardista es quizá lo que más lastra a un libro como *Perito en lunas*. Pese a la potencia poética que encierra y pese a algunos logros magníficos, como el que se consigue en la octava XXXV. En la lista de títulos se designa como "Horno y luna" y dice así:

> Hay un constante estío de ceniza
> para curtir la luna de la era,
> más que aquélla caliente que aquél iza,
> y más, si menos, oro, duradera.
> Una imposible y otra alcanzadiza,

¿hacia cuál de las dos haré carrera?

Aquí la arquitectura, falsamente gongorina en efecto, nos suena a calembour o a juego de dificultad sintáctica y correlación semántica casi de jeroglífico. Pero el inconsciente ideológico del acertijo es fácil de descomponer: el horno es un constante estío (calor) de ceniza donde se cuece la luna olorosa (el pan, la hogaza) que se come en la era, en el trabajo. Ese pan de la era (que sin duda es redondo, puesto que la redondez, como círculo perfecto, es una imagen constante en este primer ciclo), este pan, digo, recién salido del horno, es más caliente que la luna fría que el verano alza (que aquél, el estío, iza). Y además la luna o el pan de la era, la hogaza recién horneada, tiene más color dorado que la luna borrosa (la de arriba, la del cielo), aunque el pan, la hogaza, se coma deprisa, dure menos (tenga más oro pero sea menos duradera) que la luna de arriba. El juego anafórico de *más y más*, el juego interior de *más y menos*, el doble sentido de estío (calor del horno y calor del verano –pero frialdad de su luna), la comparación de las dos luces (la grisácea de la luna, la dorada del pan recién hecho), la aliteración entre *oro* y *duradera*, todo esto parece actuar en efecto como artificio retórico o mera exhibición técnica. Pero el envolvimiento ideológico surge en cada línea. Porque lo que el poeta nos dice es nada menos que esto: que ahí se está jugando su vida. La luna de arriba (la poética, la del cielo) ¿resulta imposible? El pan de abajo sin embargo, la luna de la era trabajadora, ¿es la alcanzadiza? Claro que también podemos entenderlo al revés. De cualquier forma la pregunta clave radica ahí: "¿hacia cuál de las dos haré carrera?" ¿Seré poeta o seguiré comiendo el pan del trabajo campesino?

Y de ahí, de esa ambigüedad, de ese estar en vilo, surge obviamente el sentido básico del texto: el juego técnico no es un mero acertijo (aunque también lo es) sino muy al contrario. Se nos cuenta la apuesta vital que está corroyendo a Miguel Hernández en este momento. Y por eso pregunta al experto, al perito, al conocedor de lunas y de futuro, con una interrogación casi de destino (que sin embargo no se olvida el carácter comestible -e incluso bebible- respecto a las dos lunas: ¿de cuál voy a comer y beber?). Y obviamente este es el sentido de los dos versos finales:

Oh tú, perito en lunas, que yo sepa
qué luna es de mejor sabor y cepa.

Ha habido juegos de artificio sin duda, pero este poema es también una apuesta vital -de lucha por la vida- en un momento en que Miguel Hernández está seguro de que va a ganar. De ahí la tremenda decepción ante el hecho de que el libro apareciera en medio de ese silencio desolador, como si nadie le hiciera caso. Para Miguel Hernández la dialéctica del todo o nada, su dureza tragicista, se va a acentuar a partir de aquí. Y por ello ese dilema entre las dos lunas nos introduce dramáticamente en el segundo ciclo hernandiano.

4º) Y en este segundo ciclo el calendario vuelve a tambalearnos y de nuevo nos surge el ¿cómo es posible? En marzo y julio de 1934 realiza dos viajes

a Madrid: es importante el primer contacto con Bergamín (un catolicismo de izquierdas y republicano) y la redacción de la revista *Cruz y Raya*. Le entrega a Bergamín las dos primeras partes del auto *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, y vuelve en Julio para darle el final de la obra que aparecerá en tres números de la revista. Pero también en ese núcleo de *Cruz y Raya* conoce a Cossío y a Neruda, dos nombres decisivos, como se sabe, en su trayectoria vital. A la vez que toma contacto con el llamado "Grupo de Vallecas", o sea, Benjamín Palencia, el escultor Alberto Sánchez (también de pueblo manchego, y que lo recordará luego en la URSS) y Maruja Mallo, aquella magnífica pintora y escultora bohemia, quizá la mujer que hará más real el despertar sexual hernandiano (aunque ya antes había formalizado su noviazgo con Josefina Manresa, ese noviazgo era lógicamente muy *tradicional*). En febrero del 35, otra vez en Madrid e incorporado ya a las Misiones Pedagógicas, comienza a trabajar con Cossío en la *Enciclopedia de los Toros* (pero no es en realidad la editorial Espasa quien le paga los 50 duros al mes, sino el propio Cossío, que además le regala unas corbatas). También Neruda lo incorpora a la revista *Caballo verde para la poesía* y en septiembre conoce a Aleixandre, pues ha quedado fascinado por *La destrucción o el amor*. Sin este libro y sin *Residencia en la tierra* de Neruda no se comprende la casi completa evolución/ ruptura poética de Miguel Hernández con su mundo anterior. No es una ruptura plena, claro está, pero sí un profundo "auto-desgarramiento" existencial. Es curioso que, como esbozábamos, la dureza existencial (o el existencialismo tragicista) actúen siempre en la poética hernandiana de modo decisivo. Apenas hay en él ironía o humor, pero es que la dureza con que lo está tratando la vida no admite ya juegos. En apenas año y medio Miguel Hernández va forjando, pues, no sólo su nueva trayectoria poética sino su nueva concepción del mundo. En un proceso continuo: pues la elaboración de su siguiente libro atraviesa al menos tres etapas: las que se rastrean en *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado* (obras no publicadas) y finalmente en la aparición de *El rayo que no cesa* en Enero de 1936, en la editorial *Héroe*, de Altolaguirre y Concha Méndez. El año 35 es, pues, decisivo e incluso su noviazgo con Josefina se tambalea. Orihuela y su atmósfera quedan ya muy lejos. Que la poesía no pierde nada por ser "impura" y que la pasión sexual puede ser dolorosamente psíquica es lo que le enseña el existencialismo de Neruda o los abismos destructivos de Aleixandre. Además de aprender a limpiar su estilo basándose en la versión más "terrenal" de Quevedo o en la lírica ascética de Fray Luis. Pero sobre todo Miguel Hernández aprende algo más: que los explotados no lo son porque así lo haya mandado Dios sino porque existen la explotación y los explotadores como relación básica de vida. He aquí el verdadero matiz fundamental que empieza a plantearse en su nueva etapa.

Este segundo ciclo resulta, pues, clave porque obviamente está moldeando su subjetividad y delineando una mirada distinta hacia el mundo. Su obra literaria surge ahora de una lucha del yo vital/ poético contra el horizonte del *viejo yo* que ya no le sirve. Como en un estremecimiento Miguel Hernández se está constru-

yendo un yo nuevo, ya imposible de inscribir en el mundo que había respirado antes. Aunque quizá el yo nuevo surja desde otra mirada hacia la infancia: quizá porque comienza a aflorarle su propio instinto de clase en un sentido materialista (como señaló muy bien Darío Puccini, y conviene recordar categorías que hoy parecen arqueológicas para los posmodernos). Pues ciertamente ese instinto de clase se revela en sus sentidos más carnales y vitales, es una inmanencia literal inscrita en su poética. Este yo en lucha consigo mismo, esta búsqueda del goce o el fracaso erótico o vital (entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, incluido el *plus de goce*: "vigilando mi boca, con qué cuido/ para que no se vicie y se desmande"), esta nueva configuración civil, se arriesga sin embargo a través de las metáforas más afiladas y más sorprendentes –ahora sí- pero curiosamente siempre extraídas del lenguaje cotidiano. De modo que aquí coincide en pleno con su crítico Cernuda. Pues la construcción del poema a partir del lenguaje cotidiano reelaborado como metáfora o idea poética es algo que Cernuda había aprendido en lo que podíamos llamar su paso del verso a la frase, lo que había aprendido de los grandes poetas británicos: de Wordsworth y Eliot sobre todo. Pero eso Cernuda lo aprendería después, ya en el exilio. Miguel Hernández lo aprende por su cuenta, no sólo de Neruda y Aleixandre sino por supuesto de Alberti y Lorca. Y también aprende –como lo hará Cernuda luego- lo más significativo: que lo que importa son las cosas que pasan en el poema, no estrictamente las cosas que le pasan al poeta. Por eso luego Cernuda triturará lo que él llama el subjetivismo homosexual sublimado de Lorca o Aleixandre y el absoluto egotismo sublimado de Juan Ramón. Pero a la vez Cernuda, cuando habla del yo fictivo o del correlato objetivo de Eliot, ignora sin embargo que el poema –pese a su objetividad indudable- está imantado siempre, impregnado en cada palabra y cada blanco, por un inconsciente pulsional e ideológico que a la vez ata y desata el inconsciente que late en el texto con el inconsciente del autor. Y esa transformación del inconsciente o del instinto de clase está sin embargo bien presente en la textualidad de Hernández exprimiendo así el limón de la cotidianidad del lenguaje poético (entre otras cosas porque no hay más lenguaje que el cotidiano –no el populista de cuyo limón Alberti se cansará pronto- por mucha retórica barroca o vanguardista que se le eche encima).

Y de ahí que Miguel Hernández elija el soneto en *El rayo que no cesa* como concentrado de una idea prismática y que los versos iniciales de muchos sonetos se hayan vuelto inolvidables puesto que ahora los versos sí que viven por sí mismos: "Me tiraste un limón y tan amargo"; "Tu corazón una naranja helada"; "Umbrío por la pena, casi bruno"; "Por tu piel la blancura más bailable"; "Tengo estos huesos hechos a las penas"; "Yo sé que ver y oír a un triste enfada"; "Como el toro he nacido para el luto", o el extraordinario: "Me llamo barro aunque Miguel me llame". Al lado del final memorable del primer poema, el que comienza "Omnívoro cuchillo": "... Algún día/ se pondrá el tiempo amarillo/ sobre mi fotografía"; o la elegía a Ramón Sijé, que se publicó en la *Revista de Occidente* y se incorporó como final del libro, pues la muerte de Sijé acaeció en diciembre de 1935, cuando Miguel ya tenía el libro terminado. Por supuesto que entre los sonetos de *El silbo vulnerado* hay también algunos fascinantes: "Para cuando me ves tengo compuesto"; "Sin poder, como llevan las hormigas"; "Gozar y no morirse de contento" o bien "Yo te

agradezco la intención, hermana"; o aquel verso que se palpa: "Pena con pena y pena desayuno".

> 5º) El ciclo final de Hernández incluye los poemas escritos entre 1936 y 39 y por último los carcelarios. Entre los no incluidos en libro destacan el muy significativo "Sino sangriento" (que es una descripción implacable de su propia vida), pero también "Me sobra el corazón" o ya el definitivo "Alba de hachas", que podría incluirse sin más en *Viento del pueblo*, el libro/ problema para nuestra crítica. Este libro tan discutido –y sin duda discutible- está escrito desde el verano del 36 al verano del 37, o sea, en plena actividad de propaganda bélica y construido con textos que fueron publicados en revistas u hojas de guerra. Que en general sean romances o poemas para recitar resulta, pues, bastante obvio. Pero aparte de las dos magníficas elegías, la dedicada a la muerte de García Lorca ("Atraviesa la muerte con *herrumbrosas lanzas*", un final de verso que subrayo pues lo adoptó Juan Benet para novelar sobre la guerra franquista) o la elegía dedicada al poeta cubano Pablo de la Torriente (muerto en la batalla de Madrid y con el que estuvo trabajando Miguel Hernández), junto a estas dos elegías (o el famoso romance "Rosario, dinamitera"), a mí me subyuga "El niño yuntero". Puesto que por fin ahí aparece el *por qué*, la pregunta decisiva donde se centra todo lo que venimos planteando: la transformación del instinto de clase en conciencia de clase, el por qué de que la vida esté vendida –desde el nacer- a la explotación: "Lo veo arar los rastrojos/ y devorar un mendrugo/ y declarar con los ojos/ que por qué es carne de yugo". Repito que ese *por qué* desarma cualquier otro argumento. Y lo mismo las dos cuartetas finales, inmejorables en el sentido que venimos persiguiendo: ¿Quién salvará a este chiquillo/ menor que un grano de avena?/ ¿De dónde saldrá el martillo/ verdugo de esta cadena?/ Que salga del corazón/ de los hombres jornaleros/ que antes de ser hombres son/ y han sido niños yunteros".

Cernuda decía que Salinas y Guillén eran poetas burgueses, pero no en el sentido marxista, sino porque estaban de acuerdo con el mundo establecido. Y que si ellos cantaban al hombre burgués, en cambio él, Cernuda, cantaba al "hombre en sí", que es exactamente (esta noción de "hombre en sí") lo que constituye la clave de bóveda de la ideología burguesa. Que Cernuda no viera esta contradicción (llamar burgueses a Guillén y Salinas, a la vez que les oponía lo más burgués, el Hombre en sí) no indica que Cernuda no "pensara" sino que (al igual que su idolatrado Unamuno) pensaba desde un marco o un inconsciente ideológico hegemónicamente dominante. Por el contrario Miguel Hernández (al que Cernuda no le rechazaba de pleno su poesía, sino que le rechazaba el no-pensar dentro de su poesía), Miguel Hernández, digo, piensa exactamente bien porque se ha preguntado radicalmente por *el por qué* de ese sentido del mundo, porque ha trasladado su inconsciente/ consciente a la otra orilla del sentido. Y fijémonos: Miguel Hernández ya no habla en absoluto de "el hombre en sí" (ese estúpido trasunto de la metafísica más esencialista y arcaica) sino que habla de los hombres jornaleros, de aquellos cuyo

inconsciente ha sido construido –desde el nacimiento- por la explotación diaria, y que por eso son y siguen siendo siempre "niños yunteros" (al igual que todos seguimos siendo "niños" construidos por el inconsciente capitalista que nos ha producido, tanto a los de arriba como a los de abajo). Este matiz es evidentemente clave, pero precisamente por eso ha resultado invisible para nuestra crítica: la metafísica barata (o cara) siguió imponiéndose y así el niño yuntero y sus preguntas, en vez de esclarecer, ensombrecieron aún más posteriormente la imagen de Miguel Hernández. Suele ocurrir con ese tipo de preguntas.

La norma ideológica (y literaria) ha seguido persistiendo hasta hoy, pese a que –desde dentro- Heidegger arramblase con la provecta metafísica tradicional y (desde un lado muy distinto, por supuesto) Althusser hubiese dejado para el arrastre cualquier fantasmagoría sobre el "Hombre en sí" (Heidegger arrasó tanto cualquier metafísica que hoy los "licenciados como filósofos" no tienen más remedio que hablar de la era postmetafísica; pero cierta crítica literaria –la posmoderna sobre todo- parece seguir ensartada en las "herrumbrosas lanzas" del Hombre en sí: es su problema). Y volvemos a lo nuestro: si *Viento del pueblo* está dedicado a V. Aleixandre, el siguiente libro, *El hombre acecha*, de 1937-39 está dedicado a Neruda. Por supuesto que el hombre de que aquí se habla no es el *en sí* aludido, sino el hombre concreto, digamos, y en guerra: "He regresado al tigre./ Aparta o te destrozo./ Hoy el amor es muerte, / y el hombre acecha al hombre". Muchos no le han perdonado a Hernández su viaje a la URSS en el 37 o se le excusa diciendo que volvió desilusionado como Gide, etc. La cretinez carece de nombre y de límites. Pero incluso los que intentan "salvarlo" lo hacen diciendo que es dudosa su afiliación al PC, porque los comunistas eran –o han sido siempre- robots clónicos, colectivistas inhumanos y sin libertad, etc. La verdad es que Miguel Hernández llama a los poetas para que lo ayuden en su soledad del aquí y ahora del horror, dejando incluso las bibliotecas ("Ya sé que en esos sitios, tiritará mañana/ mi corazón helado en varios tomos"), pues ahora se trata de otras cosas: del hambre, del herido en el hospital, del impresionante tren de los heridos ("Silencio./ Detened ese tren agonizante/ que nunca acaba de cruzar la noche"). Y sobre todo se trata del saber peor: saber que la guerra está perdida. De ahí el impresionante poema "18 de Julio 1936-18 de Julio 1938". Por eso el libro termina con la increíble "Canción última": "Pintada, no vacía,/ pintada está mi casa/ del color de las grandes/ tragedias y desgracias [...] Será la garra suave,/ dejadme la esperanza". Pero la garra no fue suave en absoluto y la esperanza se acabó para todos. Algunos poemas del 38-39, no incluidos en libro, aún intentan mantener el espíritu de lucha y de vida, pero lo inevitable está apareciendo: "Enmudecido el campo, presintiendo la lluvia/ reaparece en la tierra su primer abandono".

Cancionero y romancero de ausencias cierra el ciclo poético y vital de Hernández, junto a los últimos poemas carcelarios. En marzo de 1937 se había casado ("por lo civil", se dice, como si socialmente hubiera otra forma de casarse) con Josefina Manresa y en diciembre nace su primer hijo, Manuel Ramón (el nombre del padre de ella, guardia civil muerto por los milicianos en Elda al inicio

de la guerra y a quien Miguel quería mucho. Y Ramón, por supuesto, en recuerdo de Ramón Sijé), un niño que muere en octubre del 38. A partir de esa muerte parece comenzar a escribir *Cancionero y romancero de ausencias* y a la vez otro bloque de poemas de guerra y finalmente los carcelarios a partir del 39 (su segundo hijo, Manuel Miguel, nació en enero de ese año). Conocemos de sobra el itinerario carcelario de Miguel Hernández y casi podríamos excusar su relato si no fuera por otro matiz decisivo: porque aparte de lo trágico ahí late algo absurdo y desconcertante. Como se sabe, primero intenta pasar por Huelva al Portugal fascista de Salazar y obviamente la policía salazarista lo detiene y se le encierra en Sevilla. De allí pasa a la madrileña cárcel de Torrijos, pero por influencias de quien fuera (fueron varias, aunque sin duda Cossío estaba al frente) es puesto en libertad el 17 de septiembre. Podía haber ido a cualquier parte, incluso quedarse en Madrid o marchar a la finca santanderina de Cossío, pero –aquí el enigma- volvió a Orihuela. Doce días después es detenido y encerrado en el Seminario de su pueblo, una cárcel horrible. En diciembre a Madrid de nuevo, a la prisión de Conde de Toreno (allí el también preso Buero Vallejo le hará el famoso dibujo que se fecha el 25 de Enero de 1940). Y en el mismo mes el juicio: ser escritor y miembro del PC supone la pena de muerte. Algunos párrafos del Proceso no tienen desperdicio: "Dedicado a actividades literarias, era miembro activo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, habiendo publicado numerosas poesías y crónicas y folletos de propaganda revolucionaria (...) condenamos al procesado Miguel Hernández Gilabert, como autor de un delito de adhesión a la rebelión, a la pena de muerte..."

Como las presiones a su favor aumentaron en este momento, la condena a muerte se le conmutó por una pena de 30 años. Primero el frío del invierno de Palencia que lo destrozó, luego Yeserías, el penal de Ocaña, donde algunos presos le rindieron homenaje, y finalmente, en el 41, la cárcel del Reformatorio de Adultos de Alicante. Ya no escribiría más, invadido por la tuberculosis. El permiso para trasladarlo al sanatorio antituberculoso de Valencia se fue postergando una y otra vez y llegó siete días después de su muerte. Murió el 28 de marzo de 1942. Su padre sentenció: "Él se lo ha buscado". Sí, es verdad que se lo había buscado defendiendo la República, pero ya hemos visto el pequeño desliz de la sentencia. La guerra no la buscó él, la buscaron los fascistas. El delito de *adhesión a la rebelión* no era exactamente el suyo ni el de los otros cientos de miles que murieron o sufrieron por lo mismo.

Pero en aquel inesperado retorno a Orihuela, cuando quedó libre en 1939, llevaba consigo un pequeño cuaderno, una libreta de 66 páginas con poemas desordenados, terminados y sin terminar, quizá memorizados, pues luego se encontraron otras versiones más acabadas además de otros poemas sueltos. Era el original básico del *Cancionero y romancero de ausencias*. Le entregó el cuaderno a Josefina y, desde su periplo carcelario, le escribió una carta donde le hablaba de ese cuaderno y de otros poemas que llevaba consigo de cárcel en cárcel: "No quiero perder estos originales que son el fruto de casi dos años de trabajo y el pan de mañana vuestro". *El pan vuestro*: para él ya no hay futuro ni por

supuesto esa actividad literaria condenada por los jueces, pero por lo menos les deja a su mujer y a su hijo un trozo de esperanza, un algo de consuelo final. Lo único que tiene.

Como el *Cancionero y romancero de ausencias* es un libro de tal calidad poética que estremece (¿recordamos las "Nanas de la cebolla"?), prefiero remitirme a otros poemas últimos, quizá no todos escritos en la cárcel, aunque sí la mayoría. El soneto que hemos elegido como título para este breve análisis, comienza en realidad: "Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?" y concluye con un final impresionante: "sombra con sombra, contra la sombra, hasta que ruede/ a la desnuda vida creciente de la nada". El poema "Ascensión de la escoba" es el único fechado: Cárcel de Torrijos, septiembre 1939. Pero el más impresionante es otro poema sobre la sombra, el titulado "Eterna sombra". A mitad de los años 70, cuando aún se discutía en serio sobre estas cosas, dos magníficos hispanistas italianos (Oreste Macrí y Darío Puccini) "dialogaron" (es hermosa la propuesta) sobre este poema. Macrí, fijándose en el término "Eterna" trascendentalizaba el poema incrustándolo en la tradición mística española del cuerpo como cárcel del alma. Puccini, más inmanente y directo, se fijaba sobre todo en la imagen concreta de la *cárcel*: la cárcel, para un condenado a 30 años como Miguel Hernández, era en efecto una eterna sombra. Sin duda Puccini llevaba razón, pero hay que agradecer al tristemente desaparecido Leopoldo de Luis (que conoció a Hernández en la guerra y en la cárcel y fue luego uno de sus mejores estudiosos) la consolidación no sólo del evidente carácter carcelario del texto sino el establecimiento de las dos variantes claves del poema. El texto decía así, en su primer final:

> Turbia es la lucha sin sed de mañana.
> ¡Qué lejanía de opacos latidos!
> Soy una cárcel con una ventana
> ante una gran soledad de rugidos.
>
> Soy una abierta ventana que escucha,
> por donde ver tenebrosa la vida.
> Si por un rayo de sol nadie lucha
> nunca ha de verse la sombra vencida

Pero los dos últimos versos cambiaron para que la incertidumbre del "si nadie lucha" se convirtiera en la certeza de que la sombra siempre puede quedar derrotada:

> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida.

Ojala que ese rayo del sol que no cesa siga permaneciendo entre los hombres

y las mujeres de hoy en la lucha contra la explotación de las vidas: el auténtico legado que nos dejó Miguel Hernández.[1]

[1] Debemos agradecer los esfuerzos de recuperación e interpretación de Miguel Hernández a una serie de nombres decisivos como el ya citado Leopoldo de Luis y su hijo Jorge Urrutia; igualmente a José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vidal y Carmen Alemany; a José Luis Ferris y Eutimio Martín, así como a María Gracia Ifarch.