Miguel Hernández y las poéticas del 27

Francisco Díaz de Castro
Universidad de las Islas Baleares

Hace diecisiete años y en esta misma sala tuve ocasión de compartir con estimados colegas y especialistas la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Miguel Hernández organizada, como hoy, por los profesores Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. En aquella ocasión, inolvidable por muchos motivos, dediqué mi intervención a una cuestión para mí central en la poética del oriolano que titulé «Miguel Hernández, entre el amor y la muerte». En esta ocasión quiero presentar algunas consideraciones sobre los distintos momentos clave de la poesía hernandiana y su relación con las sucesivas poéticas del 27, un corpus que a lo largo de poco más de diez años ofrece tanta y tan valiosa diversidad. Aunque son ya muy abundantes y esclarecedores los estudios realizados desde hace décadas por los principales especialistas en la poesía hernandiana y muy poco relevante parece quedar por decir, yo quiero aportar, en este curso tan especial para mí, junto a muchas cosas ya sabidas por los conocedores, algunos comentarios personales que tal vez resulten útiles a los jóvenes estudiantes que nos escuchan*.

Los sentimientos son históricos, afirmaba Antonio Machado. No pueden dejar de serlo nuestras reacciones sucesivas ante las mismas obras literarias, inevitablemente, porque, como acuñó Pablo Neruda, «nosotros, los de entonces, ya no somos los mis-

---

* Este trabajo se ha desarrollado en el seno del proyecto de investigación FFI 2009 - 11728/FILO.

mos». Releer una vez más para esta ocasión los poemas que llevan de *Perito en lunas* a *Cancionero y romancero de ausencias* constituye una intensa experiencia de emoción estética tanto como de memoria, y también –y sin duda esto es lo más interesante en lo personal– un ejercicio de autoanálisis frente a todo cuanto permanece o ha cambiado en el lector que yo soy ante la obra de este autor tan ligado a mi educación sentimental y literaria desde que lo descubrí, en 1965, entre los libros prohibidos de la trastienda de una librería valenciana.

Para mí la energía poética y la intensidad expresiva de Miguel Hernández –dos conceptos esenciales– sostienen ya los versos de sus primeros poemas y no hacen sino aumentar a lo largo del breve período de poco más de una década que abarca el proceso de su escritura hasta su indigna muerte en la cárcel a los treinta y un años, cuando aún cabía esperar los mejores frutos de una trayectoria en ascenso, cuando Miguel Hernández ya era el poeta que había querido hacerse desde el principio. Es evidente que entre los mimetismos y las inseguridades de los poemas hernandianos anteriores al epigonal *Perito en lunas* puede ya vislumbrarse el don poético nato de su autor, eso que hace que hasta cuando imita sea Miguel Hernández original y auténtico. Original porque su decir es inconfundible más allá de los mecanismos retóricos que mimetiza. Auténtico porque en su poesía ruralista y en sus sorprendentes logros neogongorinos inmediatamente posteriores ya reconocemos una personalidad y los temas clave de naturaleza, amor y temporalidad que no van a cambiar sustancialmente hasta el *Cancionero y romancero de ausencias*, por más que los vaya ahondando, circunstanciando y enriqueciendo su experiencia de vida y poesía en medio de los años más difíciles de la historia española del pasado siglo.

Las numerosas aportaciones dedicadas al análisis de la poética hernandiana dejan bien aclaradas las formas y el sentido de su vertiginosa evolución, las lecturas del poeta y sus influencias, tanto de los clásicos –el gongorismo, Calderón, Garcilaso, Quevedo, Lope de Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, etc.– como de los modernos, de Jorge Guillén o Federico García Lorca a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o Pablo Neruda. En lo que vale la pena insistir, sobre ese cúmulo de lecturas primeras –desde las diversas bibliotecas que fatigó desde su adolescencia a las páginas de *Sudeste*, o las tan esenciales de *Verso y prosa*–, de sucesivos ejer-

cicios de estilo y de iniciales logros evidentes, es en la determinante importancia de un impulso esencial y arrollador que cubre prácticamente hasta los momentos de la inminente guerra civil: hacerse poeta y ser reconocido como tal por las generaciones más jóvenes de la sociedad literaria del momento y, sobre todo, por sus poetas amigos más cercanos, junto a los cuales ya lo encontramos en las fotografías de 1935 en los homenajes, por ejemplo, a Vicente Aleixandre o al pintor Hernando Viñes, entre tantas otras del álbum del poeta.

Junto a tantos poemas anteriores y posteriores a la selección realizada para *Perito en lunas* nos convencen de esa voluntad de reconocimiento muchas cartas de aquellos momentos en las que Hernández la expresa, solicita la publicación de sus poemas en distintos medios o se queja del silencio ante la publicación de su primer libro. La aceptación de varios poemas de *El rayo que no cesa* por la *Revista de Occidente*, tan bien recibida por Juan Ramón Jiménez, significó sin duda un reconocimiento decisivo. Desde la carta dirigida a Juan Ramón a finales de 1931 en la que se le presenta como un «pastor un poquito poeta»,[1] a tantas confidencias a Ramón Sijé o a Josefina Manresa o, sobre todo, a las solicitudes directas a Giménez Caballero, Bergamín o García Lorca, entre muchos otros, son evidentes los incansables intentos por ser reconocido. A Lorca le expresaba el 30 de mayo de 1933 su «orgullo malherido» por la falta de reconocimiento de *Perito en lunas*[2] y, unas semanas antes, el 10 de abril, le decía con ese mismo orgullo y no sin bastante ingenuidad: «Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones –a pesar de su aire falso de Góngora– que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz».[3] En lo que tenía toda la razón es en la personalidad de sus versos. En lo que no tenía tanta, como es obvio, es en su carácter innovador, aunque, ciertamente, los poemas de este libro sí significaban un cambio radical en su propia escritura.

---

[1] *OC* II, *Teatro, prosas, correspondencia*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany. Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 2286.

[2] Ibid., pág. 2309.

[3] Ibid., pág. 2307.

Contrastan enormemente dichos poemas con el conjunto que integra la etapa anterior a *Perito en lunas*: los versos primeros «Que como el sol sea mi verso/ más grande y dulce cuanto más viejo» o «En cuclillas, ordeño/ una cabrita y un sueño», las menciones culturalistas a la mitología clásica, de exaltado erotismo en ocasiones, así como ciertas formas adjetivales rebuscadas, como «La ponentina luz su fulgor amortigua», ensayos regionalistas como los del poema «¡En mi barraquica!», todo ello plasmado en una amplia variedad de ensayos métricos y estróficos en los que Hernández demuestra una gran habilidad técnica desde el principio. Claro está que todos estos logros, a la altura de 1930, ya declinantes los primeros vanguardismos, a un Miguel Hernández ya al tanto del ambiente poético madrileño tuvieron que resultarle anacrónicos y necesitados de un cambio radical. Un cambio que, sin embargo, bajo la influencia mala y buena, ambas cosas, de Ramón Sijé y con la voluntad decidida de quitarse de encima el pelo de la dehesa –a pesar de seguir haciendo valer su carácter de pastor poeta para tratar de resolver precariamente su mala situación económica–, desembocaría en una experiencia de escritura extrema y exigente pero igualmente extemporánea y epigonal, que es la del «falso gongorismo» al que el propio poeta se refería, como acabamos de ver, y que da lugar a la experiencia creativa de *Perito en lunas* (1933), prologado por Ramón Sijé. Este sentenciaba, al hilo de las poéticas modernas pero algo confusamente, que: «Miguel Hernández [...] ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del "sujeto" en "objeto" poético. Porque la poesía –y "su poesía", con musculatura marina de grumete– es, tan sólo, *transmutación, milagro y virtud*».[4]

Una vez decidido que el libro ha de ser muy selectivo dadas sus limitaciones de extensión, las 42 octavas sin título –para acentuar la dificultad– de *Perito en lunas* testimonian desde la misma estructura del libro, con su unidad métrica y técnica, el rigor al que el poeta decide someter la diversidad de motivos que integran sus poemas: la diversidad de la naturaleza, autoerotismo, toros, toreros, monjas, barberos, labradores, fauna huertana y flora, fuegos de artificio y hasta la nota, curiosa y extraña al con-

[4] Ibid., vol. I, pág. 253.

junto tanto por su diferencia referencial como por la referencia urbana excepcional –«A fuego de arenal, frío de asfalto»–, de «Negros ahorcados por violación».

El rigor de la métrica envuelve una extrema exigencia verbal y una elaboración metafórica que hacen obligada la a veces imposible elucidación de su sentido y que, más allá de algunos procedimientos sintácticos gongorinos y de la evidente impronta guilleniana, sobre todo, en algunas octavas, componen un lenguaje poético tan personal como insólito y, desde luego, riquísimo en variedad, ingenio y logros. Juan Cano Ballesta, uno de los especialistas esenciales en la obra de Miguel Hernández, ha detallado en diversas ocasiones las huellas de Jorge Guillén en las octavas y décimas del oriolano[5] y, sin duda, como recuerda Javier Díez de Revenga[6], el joven poeta tenía delante, prestada, la edición del *Cántico* guilleniano de 1928, tenía copiados varios poemas del libro y hasta llegó a traducir, en la estela de Guillén, a Paul Valéry, en particular «El remero». Poco a poco, una vez el poeta se siente algo más seguro de sus posibilidades,[7] la complejidad y el hermetismo darán paso, a lo largo de los dos centenares y medio de poemas anteriores y coetáneos de *El rayo que no cesa*, a una expresión

---

[5] Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971². «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández», *Symposium*, Syracuse, XXII, 1968; apud. *Miguel Hernández*, ed. de Mª. de Gracia Ifach, cit., págs. 130-138. «Jorge Guillén and the Young Poets of the Twenties and Thirties», en K. M. Sibbald, ed., *Guillén at McGill. Essays for a Centenary Celebration*, Ottawa. Dovehouse editions, 1996, pp. 135-154. «Presencia viva de Jorge Guillén en la joven poesía de entreguerras», *Letras de España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs.. 47-58.

[6] Francisco Javier Díez de Revenga, «Miguel Hernández en la estética de las vanguardias y el 27», Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández, Virtual Miguel Hernández, http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/actas%20II%20congreso/Archivos%20en%20PDF/07fcojav.pdf

[7] Como dice Agustín Sánchez Vidal, «*Perito en lunas* es fundamental en la trayectoria del oriolano. A través del auténtico calvario redentor que le supuso, el poeta descubre el poder de la metáfora, de la estrofa ceñida, del lenguaje prieto y constreñido, como método de potenciar la palabra y hacerla dar más de sí. En 1932, Miguel Hernández era un poeta rústico y acomplejado, consciente de una rudeza que debía superar a toda costa; a partir de *Perito en lunas* posee una prodigiosa técnica y un dominio verbal sin los cuales nos hubiese alcanzado las cualidades expresivas que más tarde lograría». *Algunas notas sobre* Perito en lunas... 1976. Apud *Miguel Hernández*, ed. de Mª. de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, El Escritor y la Crítica, 1975, pág. 195.

mucho más sencilla pero que ajusta con mayor naturalidad el brillo metafórico tan sugestivo que nunca perderá la lengua hernandiana.

Ciertamente la sugerencia cubista de su posible primer título, *Poliedros*, no era la más adecuada, en mi opinión, para este libro de perfiles muy fluctuantes entre la poesía pura y el desbordamiento sensorial de la expresión a cada paso. En este aspecto, además de lo que indican ya las citas de Valéry, Góngora y Guillén, la evidente influencia del 27 es decisiva sin por ello restar originalidad a la escritura. A este respecto, Guillermo Carnero amplificó la nómina de posibles influencias hernandianas a libros y autores que integran un concepto muy amplio de modernidad y purismo poético, tan distintos entre sí como *La pipa de Kif* y *El pasajero* de Valle Inclán, *Cántico* de Guillén, *Libro de poemas* y *Canciones* de Lorca, *Presagios* de Salinas, *Imagen* y *Manual de espumas* de Gerardo Diego, *Poemas puros* de Dámaso Alonso, *Marinero en tierra* de Alberti, pero también las greguerías de Ramón o los aforismos de Bergamín.[8] La lectura de la nueva poesía que los distintos poetas del 27 vienen dando a conocer desde los primeros años veinte hace tomar conciencia a Hernández de por qué vías puede hacerse poeta de su tiempo, y así va a seguir en los años posteriores.

La aguda capacidad de percepción del poeta de Orihuela se orienta inmediatamente hacia su propia revolución estilística y el ejemplo de los homenajes e imitaciones gongorinas de 1927, aunque con retraso –no olvidemos que ya estaba publicada a la sazón, en 1932, la antología de la poesía española elaborada por Gerardo Diego, con avances decisivos en las poéticas de todos los del 27–, le sirve a Hernández para elaborar en el seno de sus mimetismos un lenguaje poético tan rico como personal. Los modelos neogongorinos de Gerardo Diego y Rafael Alberti ofrecen, ante todo, una estimulante síntesis de libertad y rigor que Hernández hace suya inmediatamente para crear sus propias asociaciones y metáforas en una retórica tan deslumbrante como hermética. Sin embargo, a pesar de la sintonía de *Perito en lunas* con el neogongo-

---

[8] Guillermo Carnero, «*A la gloria mayor del polvorista*: Miguel Hernández y la poesía pura», en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, José Carlos Rovira, coordinador. Actas del I Congreso Internacional, Alicante, Elche, Orihuela, 1993, págs. 79-84.

rismo de unos años atrás, el mundo que recrean sus octavas es a menudo mucho más inmediato y natural, mucho más «real» por debajo del extrañamiento de los juegos verbales y de ingenio que derrocha a cada paso, por más que no se trate de poemas basados en la anécdota, sino en una forma muy interesante de abstracción que esconde, como en Guillén, el guiño a la realidad cotidiana.

Miguel Hernández pertenece a una realidad social y cultural muy distinta, económica, social y culturalmente inferior, a la de la mayor parte de los poetas del 27, y pese a los influjos estéticos de unos y de otros, es con el tipo de sensorialidad y el talante de la tan variada poesía del *Cal y canto* albertiano con la que, desde mi punto de vista, se evidencian mayores semejanzas. No obstante, el aire de familia que se desprende de estas octavas y de las décimas y otras composiciones de la época es más efímero y menos decisivo de lo que lo será la relación de Hernández con Aleixandre y Neruda unos años más tarde. El propio Gerardo Diego señaló, a propósito de *Perito en lunas* –que ve como un poema unitario, por cierto–, el carácter inevitable, fatal, de esas influencias y confluencias por carácter y destino:

> El poema de Miguel no se hubiera podido escribir en otra fecha ni en otro momento de su vida de poeta. Nacido en 1910, nace a la afición de las musas bajo el signo de Góngora, celebrado y vindicado cuando cumplía él sus diecisiete años y se enfrascaba en la lectura –otro Rubén Darío- de los tomos de Rivadeneyra. El contubernio de Góngora y Calderón, por un lado, y de Alberti y la *Fábula de Equis y Zeda*, por otro, disparan barrocamente la impetuosa salida y el silbo más alacre que vulnerado del primerizo, que ya en estas sus primeras armas hace vibrar su estro, su tábano poderoso y auténtico, en ondas de inconfundible personalidad imperiosa.[9]

---

[9] Gerardo Diego, «*Perito en lunas*», en *Ágora*, 49-50, Madrid, nov-dic. de 1960. Apud *Miguel Hernández*, ed. de Mª. de Gracia Ifach, cit., pág. 181.

En esta primera etapa Miguel Hernández enlaza de manera deslumbrante con una síntesis especial del purismo y neogongorismo del 27. Por citar aquí sólo un poema de Jorge Guillén con el que me gustaría relacionar la alusión claramente erótica de algunas octavas –relaciones de sintaxis, retórica y tono–, mencionaré el breve «Galán temprano», del primer *Cántico*:

GALÁN TEMPRANO

Notorio garbo de la camarista,
¡Toda real en las apariciones!
Hacia la gloria del galán temprano,
¡Oh dulces senos tan amanecidos!,
Van en volandas blancas algazaras.

En este poema, por cierto, queda en evidencia que, lejos de la aparente frialdad, la forma encauza un muy vivo guiño erótico, testimonio de que la poesía de Guillén parte inevitablemente de la vida para pasar al poema, y esa es una de las lecciones mejores que aprendió el joven poeta oriolano. Aún así, ninguno de los poetas del 27 alcanza el grado de hermetismo neogongorino que el Miguel Hernández de *Perito en lunas*, decidido a llevar hasta sus últimas consecuencias la poética asimilada de sus maestros. Es cierto que sin la experiencia de haberse criado en plena naturaleza en contacto con los animales y las plantas *Perito en lunas* no sería lo que es, pero este libro tampoco sería lo que es, un «pastiche de un pastiche»; como quería Francisco Umbral, sin la imitación primera del neogongorismo moderno, con lo que ella tuvo de «calvario redentor», como recuerda Sánchez Vidal. Un pastiche, si así lo queremos, decisivo para la consecución de los altos logros posteriores.

Pero no se trata sólo de magnífica imitación de modelos, sino también de asunción en una poética propia y en marcha de lo aprendido en la nueva poesía. La prosa «Mi concepto del poema», fechable entre 1933 y 1934, constituye el mejor documento, excepcional, además, para conocer directamente la poética hernandiana en esos momentos: su apuesta por la poesía como artefacto de palabras –«una bella mentira fingida»– y por el hermetismo, con una argumentación interesante en la que, sin embargo, se muestra algo ambiguo respecto de una manera de entender la poesía desnuda:

> Sólo insinuándola, no parece una verdad mentira. Una verdad tan preciosa y recóndita como la de la mina [...] Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge [...] Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad [...] guardáos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder como con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí está DIOS y lo creeremos?»[10]

Afortunadamente Hernández no siguió mucho tiempo por ese camino, y era fatal que se dirigiese hacia la claridad y el desbordamiento que le imponía su propio talante. Sin abandonar, claro está, aquella poética tan de época del «lenguaje de poema», como definiera Jorge Guillén la poética de su generación. Efectivamente, la lectura de los numerosos poemas escritos entre los momentos de *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* muestra un camino hacia la claridad expresiva que se ha ido configurando en las sucesivas versiones del proyecto de *El silbo vulnerado* y en *Imagen de tu huella* y que se extiende hasta prácticamente 1936 con *El rayo que no cesa*. Confluyen en este período, como es bien sabido, la influencia doctrinaria de Ramón Sijé y el entorno de *El Gallo Crisis* con la lectura moderna de fray Luis de León y san Juan de la Cruz, de Lope de Vega, de Quevedo, etc., también coincidente con el cierto repliegue realizado por los más conspicuos gongoristas del 27 hacia la tradición poética clasicista: baste recordar el homenaje a fray Luis organizado por Gerardo Diego para los números 3-4 de su revista *Carmen*, de marzo de 1928, con la participación de Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José María Quiroga Plá, Jorge Guillén, José María de Cossío, Juan Larrea, Luis Cernuda Manuel Altolaguirre y el propio Gerardo Diego. Aunque debe recordarse que ya

---

[10] *OC*, II, 2113.

en el primer número, de diciembre de 1927, al que acompañaba en el suplemento *Lola* la crónica del centenario de Góngora, ya los aires clasicistas se perciben, y bien explícito resulta Diego al respecto en su prosa «La vuelta a la estrofa»:

> Unos años más [desde el romanticismo] y nos arrastrará el magnífico huracán de los *ismos* de avance. Preocupa la materia, la novedad del contenido. Imposible lograr a la vez la armonía del continente. Renace la calma, y decimos: hay que crear. O lo que es lo mismo: hay que poseer, domeñar, tener conciencia [...] No debemos huir de nada. El arte se ha de hacer buscando, reuniendo, integrando.[11]

El período que lleva de *Perito en lunas* a *El rayo que no cesa*, tan nutrido de logros y acuñaciones memorables, refleja tanto los avatares íntimos –afectivos, ideológicos, poéticos– de Hernández como sus especulaciones poéticas en diversas formas y temáticas en las que es fácil detectar huellas de sus lecturas de García Lorca, de Guillén, de Aleixandre, Neruda o Alberti, como la «ELEGÍA-al guardameta», en sintonía con el poema a Platko de *Cal y canto*. Si es cierto que la presión ultracatólica de Sijé se percibe en los poemas religiosos, tan hermosos e intensos algunos de ellos, por otra parte, también lo es que, desde la llegada del poeta a Madrid en marzo de 1934 empiezan a advertirse, junto a la nueva claridad y el perfeccionamiento de los sonetos que llevarán a *El rayo que no cesa*, nuevos estímulos en los que el tema amoroso perfila más intensas realidades y la reflexión sobre lo colectivo se vuelve doctrinaria por un tiempo.

«El silbo de afirmación en la aldea», un poema que he estudiado por extenso en otro lugar,[12] es el mejor testimonio de lo que acabo de señalar. De entrada, es el exponente de algunos de los valores ideológicos con los que Hernández va a romper estruendosamente en poemas escritos muy poco después, como

---

[11] *Carmen*, 1, s/p. Edición de José Luis Bernal, Madrid, Ollero& Ramos y Fundación Gerardo Diego, 2007.

[12] Francisco Díaz de Castro, «Miguel Hernández frente a la ciudad», en *Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia, Universidad, 1992, págs. 89-126.

«Sonreídme» o «Alba de hachas», ya en la órbita nerudiana. En esta actualización del tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, lo interesante es principalmente su definición ideológica, más que su rechazo de lo urbano. En efecto, en la poética de Hernández el ámbito urbano –a diferencia de todos sus modelos del 27, vale la pena recordarlo- no sólo es prácticamente ignorado, sino que siempre se presenta como el espacio hostil que despersonaliza y mancha al individuo, tal y como también se manifiesta a partir de 1928 en Lorca, Alberti y otros.

Como excepciones, también fuertemente marcadas por el cambio ideológico o por la circunstancia histórica, respectivamente, sólo años después «La fábrica-ciudad» y «Madrid», de *El hombre acecha*, presentarán ese ámbito como el de la posible esperanza, la solidaridad y el compromiso humano. Por el contrario es distintivo del imaginario hernandiano el protagonismo del mundo natural, ya se trate de la naturaleza elemental como materia de metáfora, ya del amplio y variado repertorio de la temática campesina, ambos sirviendo, en esta etapa anterior a *El rayo que no cesa*, a la definición ideológica católica en cuya impostación la presión de Sijé es evidente. Luego, las sucesivas formulaciones de la sensualidad y el amor, de la corporeidad, la angustia existencial, la solidaridad, el trabajo, la dignidad humana y la defensa de la República seguirán materializándose en configuraciones espaciales del mundo natural con una fuerza y una intensidad que dan lo mejor de nuestro poeta.

Frente al protagonismo de lo urbano en los años de las primeras vanguardias, con evolución y trayectorias distintas en los poetas del 27, en el imaginario hernandiano la gran ciudad arrastra siempre con su mención la atmósfera más sombría, alimentada por su negativa experiencia personal, tal y como puede verse en muchos momentos de su correspondencia. Primero en poemas de corte costumbrista como «Sueños dorados» y más tarde en otros como los «sonetos pastores» –«Perro de la ciudad es el que llaga/ la nata de la flor de mi ganado»– y «El silbo de afirmación en la aldea», el tratamiento de lo urbano muestra explícitamente unos prejuicios literarios y morales que comparte con los demás compañeros de *El gallo crisis*, pero que luego, ya en amistad con Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, se canalizan en otras direcciones mucho más profundas coincidentes tanto con la atmósfera asfixiante de los poemas de *Residencia en la tierra*, como con la cosmo-

visión aleixandrina de lo elemental: «la muerte es el vestido», como dice en «El desnudo», de *La destrucción o el amor*.

Esta nueva orientación significa, por lo tanto, un nuevo punto de confluencia con el aspecto de la poética del 27 en la que tanto tiene que ver la poesía impura nerudiana y el espacio grandioso del Aleixandre de los años treinta. Pero antes de referirme a ello quiero volver sobre «El silbo de afirmación en la aldea», un poema publicado en el número 5-6 de *El Gallo Crisis*, primavera de 1935, casi solapándose con «Sonreídme», cuyo rechazo de la religión se sitúa en las antípodas de aquel, por más que sus últimas palabras: «Y Dios dirá, que está siempre callado» resulten bien sintomáticas de lo que se avecina.

En síntesis, esta actualización del motivo renacentista –Fray Antonio de Guevara, Fray Luis de León– de execración de lo urbano y afirmación del mundo rural muestra una larga argumentación en torno a los vicios de la ciudad y las virtudes del campo que desemboca en una enfática e incierta renuncia a la palabra poética a cambio de una vida contemplativa en la naturaleza a la espera de un Dios «que siempre está callado»:

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

Y, sobre todo, lo que ya desde el principio resulta esencial en la escritura de este poema: la perspectiva religiosa y la permanente contraposición moral de vicio y virtud: «Yo vi lo más notable de lo mío/ llevado del demonio, y Dios ausente». Entre las «cosas de Dios» que significan los elementos del mundo natural y lo artificial moderno de la gran ciudad, fruto de la soberbia del hombre olvidado de Dios –luego presentado en los poemas de guerra como fruto de la sociedad de clases y de la explotación– Miguel Hernández deja en suspenso su propia poética, que se tambalea en las contradicciones entre este poema y el inmediato «Sonreídme», en los momentos decisivos que preceden a la publicación de

El rayo que no cesa, ese gran libro en muchos de cuyos poemas Hernández brilla a la altura de sus jóvenes maestros. A pesar de todo, la experiencia de la ciudad le rescatará muy pronto de la cerrazón y las limitaciones ideológicas del aldeanismo en que se había movido hasta el momento.

Efectivamente *El rayo que no cesa* está cerca de sus maestros del 27. Sobre lo genuinamente personal se extiende un aire de familia en el concepto del lenguaje poético empleado, hay cercanía entre tonos y motivos de unos y de otros, no siendo de los menores el tema taurino ni el ahondamiento de la expresión existencial que subyace a todo el libro, desde el primer al penúltimo poema, esa elegía desgarrada y desbordada que sigue viva para todos sus lectores. Pero el caso es que, como se ha estudiado amplia y detalladamente, *El rayo que no cesa* puede verse como crisol de influjos porque funde momentos distintos de la escritura y la vida hernandianas. Algunos poemas deben todavía al período de *El Gallo Crisis* sus aires de trascendencia religiosa, incluso algunos motivos eróticos en los sonetos amorosos, pero lo que se impone, decisivamente, es lo otro, lo que depende más de las variadas experiencias eróticas directas, de una maduración del sentimiento hernandiano del tiempo y de la impureza nerudiana. Véase como mínimo ejemplo la gracia, la originalidad y la intensidad del soneto 14:

Silencio de metal triste y sonoro,
espadas congregando con amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del toro.

Una humedad de femenino oro
que olió puso en su sangre resplandores,
y refugió un bramido entre las flores
como un huracanado y vasto lloro.

De amorosas y cálidas cornadas
cubriendo está los trebolares tiernos
con el dolor de mil enamorados.

Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de sus cuernos
pensamientos de muerte edificados.

Entre dos revistas tan opuestas en todos los aspectos, estéticos e ideológicos, *El Gallo Crisis* y *Caballo verde para la poesía* –en las que publica simultáneamente durante 1935–, Hernández realiza en su nuevo libro una afortunada síntesis de esta maduración. Dejando aparte el especial significado de la elegía a Ramón Sijé, poemas como el que abre el libro ya en plena tensión existencial –«Un carnívoro cuchillo/ de ala dulce y homicida/ sostiene un vuelo y un brillo/ alrededor de mi vida»– o «Me llamo barro» testimonian otra altura poética e intelectual, y también otra conexión distinta con otro poeta del 27, Vicente Aleixandre, y con el «compañero de viaje» y maestro Pablo Neruda. Vale la pena recordar que Hernández dedicaría con palabras emocionadas *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre, en un testimonio valioso de la intensidad de sentimiento y admiración cuando ya, en plena guerra, Miguel Hernández podía sentirse, y con bastantes motivos, uno más junto a poetas como Aleixandre, Alberti, Prados, Altolaguirre, etc. De esta extensa dedicatoria quiero citar tan sólo las palabras que indican que Hernández se siente poeta entre poetas en esos años del compromiso y la urgencia:

> Vicente: a nosotros que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida entre todos los hombres [...] Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero. Lo que echo de menos en mi guitarra lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.[13]

Baste relacionar los versos citados del poema que abre *El rayo que no cesa* con destacados motivos aleixandrinos, o el carácter cósmico y materialista de muchas de las imágenes, tanto en «Me llamo barro» como en la elegía a Sijé, como en otros de los sonetos. Pero, más que hasta este momento, la personalidad de Hernández se impone a los influjos, de la misma manera que poemas de los mismos meses como las odas a Neruda y Aleixandre y el poema a

---

[13] *OC*, I, pág. 550.

Delia del Carril imponen sobre lo voluntariamente mimético una personalidad poética en mayor grado de afianzamiento y ya decisiva. Es lo que reconoce agudamente Juan Ramón Jiménez en febrero de 1936 de paso que lanza una de sus andanadas a los del 27:

> Verdad contra mentira, horadez contra venganza. En el último número de la *Revista de Occidente* publica Miguel Hernández, el estraordinario muchacho de Orihuela, una loca elegía a la muerte de su Ramón Sijé y seis sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la «poesía pura» deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo escepcional poético, y ¡quién pudiera esaltarlo con claridad todos los días! Que no se pierda en lo rolaco, lo «católico» y lo palúdico (las tres modas más convenientes de «la hora de ahora», ¿no se dice así?) esta voz, este acento, este aliento joven de España.[14]

Como señala Agustín Sánchez Vidal, «estaba claro [en 1935] que Miguel se encontraba en un estado de disponibilidad que sólo necesitaba un catalizador para fructificar, una sensibilidad que actuase como puente y aglutinante para conseguir el tránsito definitivo entre la poesía pura y la revolucionaria, y ese fue el papel cumplido por la Escuela de Vallecas (Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia) y la "poesía impura" proclamada por Pablo Neruda». En la revista dirigida por este, *Caballo verde para la poesía*, donde publicaría Miguel Hernández alguno de sus nuevos poemas, Neruda define una poética con la que Hernández no puede sino identificarse, recién salido de su ruptura interior:

> Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por

[14] Juan Ramón Jiménez, «Con la inmensa minoría», *El Sol*, Madrid, 23 de febrero de 1936. Apud *Miguel Hernández*, ed. de Mª. de Gracia Ifach citada, pág. 17.

> el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico acto. Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, «corazón mío» son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.[15]

Poesía de sentimiento y poesía de la realidad histórica, la de Hernández se dirige hacia una nueva libertad expresiva que ya se podía percibir en algunos de los sonetos y en los tres poemas de métrica distinta de *El rayo que no cesa*. Como señala Sánchez Vidal, «cuando al calor del panteísmo de Aleixandre o del sensualismo de Neruda se sacuda Miguel los aspectos más represivos de la moral oriolana, el caudaloso versolibrismo de ambos maestros le

---

[15] Pablo Neruda, «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo verde para la poesía*, I, octubre de 1935, p. 5. Edición facsímil en 1974.

apartará del corsé del soneto, equivalente métrico de esas normas provincianas que le constreñían».[16]

En efecto, son muchos los elementos léxicos y los referentes concretos que a partir de estos poemas remiten a las poéticas de Aleixandre y Neruda y, en otro orden de cosas no puede dejarse de tener en cuenta la extensa, desordenada y apasionada lectura de *Residencia en la tierra* que publicó Miguel Hernández en *El Sol* en enero de 1936.[17] Rechazando a los «oficinistas de la poesía», el arte puro y los «remilgos y empalagos de poetas que parecen confiteras, todo primor, todo punta de dedo azucarado», Hernández se define sin lugar a dudas a favor de la poética impura y cordial del poeta chileno: «Es esta la especie de poesía que prefiero, porque sale del corazón y entra en él directa. Odio los juegos poéticos del solo cerebro. Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo pensante».

Dando sentido a estas afirmaciones, los poemas que Hernández escribe ya en 1935 al margen de *El rayo que no cesa* corresponden a esa nueva poética que además está alimentada por la efervescencia política y la extensión del estímulo surrealista a lo largo de esos años, y así lo muestra algún poema como «Alba de hachas» con su presentimiento de un amanecer «de heridas sobre todos».

Es evidente que si hasta 1935 Miguel Hernández había seguido con cierto retraso las poéticas de los años veinte, en la segunda estancia en Madrid y gracias a la intimidad con Aleixandre y Neruda se pone poéticamente al día, no sin vacilaciones y algún poema confesional algo ingenuo, aunque nunca publicado por el poeta, bien es cierto. Me refiero, en particular a una composición como «Sonreídme» en la que, en medio de una especie de autocrítica político-religiosa, el oriolano reclama directamente y sin ningún pudor la aceptación por parte de los nuevos maestros, y ello con un léxico, una imaginería y unos procedimientos característicamente nerudianos:

---

[16] Agustín Sánchez Vidal, «Introducción» a Miguel Hernández, *Obra completa*, I, *Poesía* cit., pág. 61.

[17] «*Residencia en la tierra*», *El Sol*, 2 de enero de 1936. En Miguel Hernández, *Obra completa*, II, cit., págs. 2152-2159

Vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples cúpulas,
la serpiente escamada de casullas y cálices:
su cola puso acíbar en mi boca, sus anillos verdugos
reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi
corazón.
Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios
locos,
de aquella boba gloria: sonreídme.

Sonreídme, que voy
a donde estáis vosotros, los de siempre,
los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos
escupe,
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,
os arrancáis la corona del sudor a diario [...]

Tanto la «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» como la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», cita obligada a la hora de hablar de la nueva estética y las nuevas amistades de Miguel Hernández, evidencian, con lo que tienen de pastiche nerudiano y aleixandrino, respectivamente, un mismo estado de conciencia del joven poeta ante la realidad histórica y ante el compromiso de su escritura. Los referentes sociales y la denuncia colectiva se hacen presentes, la imaginería ensancha sus resonancias sensoriales con su nuevo tratamiento de las materias metafóricas y aumenta decididamente la reflexión existencial en torno al «Sino sangriento» de quien escribe sintiéndose «Vecino de la muerte», como ya en sus títulos expresan sendos poemas. El carácter impetuoso de Hernández se desborda con la nueva libertad poética, a veces con caídas y ripiosos tropiezos circunstanciales, y da lugar, en poemas a menudo de gran extensión, a una escritura torrencial llena de imágenes visionarias, metáforas surrealistas y una elevación del tono que enfatiza los claroscuros de la conciencia crítica del poeta en contacto con la poesía de Aleixandre y Neruda, pero también con los poemas que Alberti y Lorca van publicando en las distintas revistas del momento. Poemas como «Me sobra el corazón», «Mi sangre es un camino», o los ya citados «Vecino de la muerte» y «Sino sangriento», encierran una explosión poética y emocional antes apenas controlada por

los estrictos cauces del soneto y el ritmo de los endecasílabos en *El rayo que no cesa* y ahora liberada de la estrofa y la rima consonante, aunque no de los mantenidos ritmos de la métrica, que ordenan el torrencial discurso poético a partir de ahora y en medio del «desorden impuesto» de la guerra civil en la que desde el principio Miguel Hernández va a ser activo soldado y propagandista y que dará como uno de sus mejores frutos el conjunto de poemas recogidos en *Viento del pueblo*, junto a otros de inferior calidad más destinados a la arenga instantánea que a la imprenta.

Una nota de Tomás Navarro Tomás, el gran estudioso de la métrica española muestra su recepción inmediata de los versos hernandianos. Interesa citar sus palabras para conocer la valoración del profesor, tanto de su obra anterior como de los nuevos poemas:

> En 1932 dio a conocer en un librito unas octavas reales nacidas bajo la fascinación del *Polifemo* de Góngora. *Cruz y Raya* le publicó en 1934 un auto sacramental. En 1936 ha reunido una serie de sonetos en un nuevo librito titulado *El rayo que no cesa*. Tiene, además, una obra de teatro inédita, *El labrador de más aire*, drama manchego, en verso, en que, bajo la forma clásica, presenta un trozo de vida popular, campesina, con sus luchas y afanes modernos.
>
> [...] El caudal de sus sentimientos lucha con la dificultad de la palabra y del verso, sin encontrar siempre la forma de expresión justa y adecuada. Se percibe la pugna interna entre el ímpetu de una vigorosa inspiración y la resistencia de un instrumento expresivo insuficientemente dominado. Pero esta misma forma, labrada con visible esfuerzo y tenacidad, contribuye en cambio a reforzar la impresión de honda y cálida sinceridad emocional que sus composiciones reflejan.[18]

Interesa esta apreciación por lo que tiene de juicio académico de época con el que seguramente no estarían de acuerdo los men-

---

[18] Tomás Navarro Tomás, «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras», en Miguel Hernández, *Obra completa*, I, cit., págs. 547-548.

tores del oriolano ni su círculo de poetas amigos. Sitúa claramente, sin embargo, ese ingrediente de inspirada espontaneidad que da su apariencia tan auténtica a los poemas de Miguel Hernández a partir de *Viento del pueblo*. Publicados muchos de sus poemas «a la altura de las circunstancias» en las hojas volanderas del frente o en revistas como *Hora de España, El mono azul, Ahora, Nueva cultura, La voz del combatiente, Frente sur*, etc., etc., la poesía de guerra de Miguel Hernández ya no puede considerarse como la del hermano menor de nadie, sino como una destacada contribución de primer orden a la poética de combate de aquellos momentos, con sus valores y sus limitaciones, sin duda alguna.

Aunque es cierto que *Viento del pueblo* resulta un conjunto muy heterogéneo, y que en estos poemas y en algún poema suelto de la época, como «Mandado que mando a Don Gil de las calzas de Ceda», se advierta la sintonía con las sátiras contemporáneas de Rafael Alberti, y, más ampliamente, con la poesía de consigna y propaganda, también lo es que entre los poemas que lo componen figuran algunos de los mejores y más genuinos de Miguel Hernández, al margen ya de todas las poéticas del 27. Son poemas como la «Elegía primera» a García Lorca, «El niño yuntero», «Las manos», «El sudor», «Juramento de la alegría» y, por supuesto, la «Canción del esposo soldado».

El hombre acecha, dedicado a Pablo Neruda y con el dominio de tonos más sombríos, es otra cosa distinta de *Viento del pueblo*. Como dice Sánchez Vidal, si en éste «predomina la faceta optimista, entusiasta, combativa y llena de esperanza en la victoria, *El hombre acecha* es el envés de esta visión, con su desalentador balance: el odio, las cárceles, los heridos han sustituido a la fraternidad, la libertad y la sangre fecunda».[19] Y tanto este libro como el *Cancionero y romancero de ausencias* y los «últimos poemas», verdadera culminación de la poesía hernandiana truncada por la muerte, constituyen ya lo más auténtico de su producción, marcada cada vez más por la depuración expresiva y la atención a lo más hondo de su conciencia. Como señalan Pablo Jauralde y Pablo Moíño, «para cuando llega el *Cancionero* Hernández ya ha terminado su largo camino de imitaciones (*Perito en lunas* es la más lla-

[19] Agustín Sánchez Vidal, «Introducción» cit., pág. 88.

mativa); ha ensayado modelar sobre ellas su propia voz (*El rayo que no cesa*) y ha dejado que su inspiración siguiera sus propios impulsos sociales (*Viento del pueblo*) y humanos (*El hombre acecha*). Su obra, para entonces, un tanto desordenada y dispersa, parece haberse ido por los caminos por donde la llevaba el viento de la historia, por utilizar una de sus metáforas más obsesivas».[20]

Los poemas del *Cancionero y romancero de ausencias* constituyen, en mi opinión una culminación poética que deja en lo más alto de sus posibilidades hasta entonces la voz truncada de Miguel Hernández. Confluye en ellos, como ha señalado Díez de Revenga, «toda la capacidad de inspiración del poeta unida a la fuerza de las circunstancias adversas».[21] Es en este último conjunto en el que, ya sin la exigencia de las circunstancias bélicas y sin la retórica épica de la «urgente gramática» de los poemas anteriores, Miguel Hernández se repliega hacia su intimidad al tiempo que esa misma intimidad y con una retórica de recursos intensificadores sabiamente dominada habla por todos y a todos: la ausencia de los seres queridos, la muerte del primer hijo, la carencia y la soledad se combinan con la vida renovada con el nacimiento del segundo hijo y la grandiosa expresión del amor en el tríptico «Hijo de la luz y de la sombra». El *Cancionero y romancero de ausencias*, interiorizadas ya todas la lecciones de las poéticas del 27, contiene ya la poesía mejor que escribiera su autor y nos muestra la potencialidad de lo que el poeta de treinta años al que la historia hizo callar hubiera podido llegar a decir. Como ya señalé hace mucho tiempo, «este conjunto, aunque no se inserta claramente en el género poético del diario, nos sirve como si del diario de los momentos más angustiosos, y más altos a la vez, de la vida y la obra del poeta se tratara».[22] Este es el mejor Hernández, el más genuino y hondo en cosmovisión y palabra poética, más cerca, en mi opinión, de la generación del 27 que de la que la sucede. Dicho en palabras de Andrew P. Debicki, «En resumidas cuen-

---

[20] Pablo Jauralde Pou y Pablo Moíño Sánchez, *Animal del mediodía*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, págs. 36-37.

[21] Francisco Javier Díez de Revenga, «Introducción» a Miguel Hernández, *Antología poética*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

[22] Francisco Díaz de Castro, «Miguel Hernández, entre el amor y la muerte», en *Poesía española contemporánea*, cit., pág. 76.

tas, Miguel Hernández, dentro de la fundamental coherencia de su poesía, nos lleva desde la función del poema como imagen y objeto, a la del texto como catalizador de sentimientos, desde una premisa típicamente moderna a otra que ya implica la liquidación de la modernidad. Figura de transición y agente de cambio más que miembro de cualquier generación, Hernández ilustra un proceso central de la literatura española del siglo XX».[23] Y es que, en efecto, como en el caso de Luis Cernuda, de Rafael Alberti, la poesía final de Miguel Hernández al hacerse cada vez más de su tiempo y de su circunstancia personal, se nos ofrece como uno de los mejores ejemplo de esa apertura a la posmodernidad que la muerte le impidió continuar. Como dije en otro lugar, no creo que haya lector sensible de poesía que no reaccione ante los sencillos versos finales de Miguel Hernández, poesía viva. Basten como ejemplo, para terminar, estos del primer poema del *Cancionero y romancero de ausencias*:

Ropas con su olor,
paños con su aroma.
Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.
Lecho sin calor,
sábana de sombra.
Se ausentó en su cuerpo.
Se quedó en sus ropas.

[23] Andrew P. Debicki, «Miguel Hernández y la historia literaria», en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, cit., pág. 40.