

*Allegó con tres heridas
la del amor, la de la
muerte,
la de la
vida*

Antonio Parra Sanz

Tres heridas

Aproximación didáctica a la "Antología poética"
de Miguel Hernández



Ilustración de portada
"Tres heridas" por
Salvador Martínez Pérez

Antonio Parra Sanz

(Madrid, 1965) Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor de Lengua y Literatura en el IES Mediterráneo de Cartagena. Tras varios años como articulista de opinión, actualmente colabora como crítico literario en el diario *La Verdad*. Forma parte del Grupo Promotor del Premio Mandarache de Jóvenes Lectores de Cartagena.

Ha publicado las novelas *Ojos de fuego* y *Apocalipsis 17,1*, los libros de relatos *Desencuentros*, *El sueño de Tántalo* y *Polos opuestos*, y el volumen de artículos de opinión *La linterna mágica*; es también autor del guión cinematográfico *Mala reputación*. En su blog www.gomesycia.blogspot.com desgana la actualidad con artículos de opinión, y guarda también un rincón para las críticas literarias.



Región de Murcia
Consejería de Educación, Formación y Empleo

Edita:

© Región de Murcia
Consejería de Educación, Formación y Empleo
Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística

www.educarm.es/publicaciones



Creative Commons License Deed

La obra está bajo una licencia Creative Commons License Deed. Reconocimiento-No comercial 3.0 España.

Se permite la libertad de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones de reconocimiento de autores, no usándola con fines comerciales. Al reutilizarla o distribuirla han de quedar bien claros los términos de esta licencia.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.

© Antonio Parra Sanz

© Ilustración de portada: Salvador Martínez Pérez

I.S.B.N.: 978-84-695-4373-3

Diseño y maquetación: Salvador Martínez Pérez

Antonio Parra Sanz

Tres heridas

**Aproximación didáctica a la “Antología poética”
de Miguel Hernández**



Región de Murcia
Consejería de Educación, Formación y Empleo

Capítulo	Pág.
0. INTROITO	8
1. PERITO EN LUNAS	9
1.1. Toro	9
1.2. Palmera	9
1.3. Gota de agua	11
1.4. Noria	12
1.5. Horno y luna.....	13
2. EL RAYO QUE NO CESA	15
2.1 Un carnívoro cuchillo	18
2.2 ¿No cesará este rayo que me habita?	19
2.3 Me tiraste un limón y tan amargo.....	19
2.4 Umbrío por la pena, casi bruno.....	20
2.5 Por tu pie, la blancura másailable	20
2.6 Tengo estos huesos hechos a las penas	21
2.7 Te me mueres de casta y de sencilla	22
2.8 Una querencia tengo por tu acento	22
2.9 Silencio de metal triste y sonoro	23
2.10 Me llamo barro aunque Miguel me llame.....	24
2.11 El toro sabe al final de la corrida.....	26
2.12 Yo sé que ver y oír a un triste enfada	27
2.13 No me conformo, no: me desespero	27
2.14 ¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria	28
2.15 Como el toro he nacido para el luto.....	28
2.16 Al derramar tu voz su mansedumbre.....	29
2.17 Por una senda van los hortelanos	30
2.18 La muerte toda llena de agujeros	30
2.19 Elegía.....	31
2.20 Soneto final	33
3. VIENTO DEL PUEBLO	34
3.1 Elegía primera.....	36
3.2 Sentado sobre los muertos.....	38
3.3 Vientos del pueblo me llevan	40
3.4 El niño yuntero.....	42
3.5 Elegía segunda (A Pablo de la Torriente)	43
3.6 Rosario, dinamitera	44
3.7 Jornaleros.....	45
3.8 Aceituneros	47
3.9 Las manos.....	48
3.10 El sudor	49
3.11 Canción del esposo soldado	50
3.12 Campesino de España	52
3.13 Pasionaria.....	53
4. EL HOMBRE ACECHA	55
4.1 Canción primera	56
4.2 Rusia	56
4.3 El soldado y la nieve	58

Capítulo	Pág.
4.4 Los hombres viejos.....	59
4.5 El hambre.....	62
4.6 Carta.....	64
4.7 Las cárceles.....	65
4.8 El tren de los heridos	66
4.9 Llamo a los poetas	66
4.10 Madre España.....	68
4.11 Canción última.....	69
5. CACIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS.....	70
5.1 Ropas con su olor	70
5.2 Negros ojos negros.....	70
5.3 No quiso ser.....	70
5.4 El cementerio está cerca	71
5.5 Vals de los enamorados y unidos hasta siempre.....	71
5.6 El sol, la rosa y el niño	71
5.7 Besarse, mujer.....	72
5.8 Llegó tan hondo el beso.....	72
5.9 Cada vez que paso.....	72
5.10 El corazón es agua	73
5.11 Cada vez más presente	73
5.12 Llegó con tres heridas.....	73
5.13 Escribí en el arenal.....	74
5.14 Cogedme, cogedme.....	74
5.15 Ausencia en todo veo	74
5.16 Tan cercanos, y a veces.....	74
5.17 Llevadme al cementerio	75
5.18 Muerto mío, muerto mío	75
5.19 Todas las casas son ojos	75
5.20 Vida solar.....	76
5.21 La vejez en los pueblos	76
5.22 Era un hoyo no muy hondo	76
5.23 A mi hijo.....	77
5.24 Orillas de tu vientre	78
5.25 Todo está lleno de ti.....	79
5.26 La libertad es algo	79
5.27 Tristes guerras.....	79
5.28 Hijo de la luz y de la sombra	80
5.29 Menos tu vientre	82
5.30 Antes del odio.....	82
5.31 La boca	83
5.32 Ascensión de la escoba.....	84
5.33 Después del amor.....	84
5.34 Vino. Dejó las armas.....	85
5.35 Guerra.....	85
5.36 Nanas de la cebolla	86

0. INTROITO

Muchos son los estudios que se han publicado sobre la obra de Miguel Hernández, y muchas las biografías que han ido apareciendo, especialmente a la sombra de la conmemoración de su centenario. En ellos, reputados especialistas han debatido acerca de la influencia de lo vivido en la obra del poeta oriolano, así como de los distintos matices de su obra, las influencias recibidas, su pervivencia en la poesía posterior y su huella en el mundo literario universal.

Estas páginas, por tanto, no pretenden ser uno más de dichos estudios, ni competir con ellos en modo alguno, sino que responden a la necesidad mostrada por jóvenes estudiantes de Bachillerato a la hora de encarar la lectura e interpretación de la “Antología poética” del poeta alicantino. De ahí el subtítulo “aproximación didáctica” que las precede, puesto que su autor sabe perfectamente de la celeridad que conllevan las clases, y de la imposibilidad de realizar un acercamiento exhaustivo a los versos de Miguel Hernández en cortos periodos de trabajo.

Por esas mismas razones, los textos siguientes son, más que una exégesis completa, una línea de interpretación que pretende guiar al alumno a la hora de intentar comprender y valorar la poesía hernandiana, pero atendiendo a cuestiones puramente argumentales, aun cuando en estos versos sea imposible separar la vida de la literatura. Las cuestiones métricas y estilísticas quedan para el desarrollo profundo que cada profesor haga de ellas en el aula, aunque ha sido inevitable hacer mención de vez en cuando a la tipología de los versos o a las figuras literarias como complemento para desentrañar el contenido poemático.

De igual modo, no han sido objeto de estudio todos los poemas pertenecientes a la antología, sino sólo aquellos que son de lectura y estudio obligados para los alumnos preuniversitarios. La intención de las páginas siguientes, como queda dicho, es la de orientar a los alumnos a la hora de acercarse a una poesía que está por encima de temporalidades, si en ese empeño, algunos profesores de Bachillerato encuentran también algún tipo de ayuda, el objetivo de su autor quedará sobradamente cumplido.

Antonio Parra Sanz

1. PERITO EN LUNAS

A la vuelta de su primer viaje a Madrid, y pese al desencanto que le supuso regresar, Miguel Hernández se llevó de la capital consigo todo un equipaje de ideas e inspiraciones poéticas, que cristalizaron después en casi un centenar de composiciones, pero con el compromiso de que sus versos debían tener un aire muy diferente, lejos del provincianismo humilde al cual él regresaba.

De ahí que estas octavas reales y décimas sean una muestra de la poesía purista propia de la década de los años 20, cercana a corrientes como el simbolismo y el creacionismo, pero sin olvidar en ningún momento la herencia y el homenaje a Góngora, con unas imágenes tan complejas como la sintaxis, con constantes acertijos poéticos y léxicos no siempre fáciles de resolver para el lector.

Miguel Hernández aspira a depurar y controlar las imágenes, haciendo que lo usual adquiriera una nueva categoría poética, dignificando una vida a la que ha tenido que regresar y que le seguirá martirizando, quizá por eso intenta metaforizar su entorno y la mayoría de los poemas de esta obra reflejan una lucha interna demoledora, la que se lleva a cabo en el alma del poeta: el conflicto entre su sueño de ser poeta y la imposibilidad de alcanzarlo por tener que seguir pastoreando por órdenes paternas.

Cualquier otro poeta con menos determinación habría generado unos versos alentados por el odio hacia esa naturaleza hostil, pero Miguel Hernández sublima su enemistad con ella y con estos poemas busca reconvertir ese paisaje en el correspondiente “locus amoenus”, tal y como se desprende, por ejemplo, en ‘Gota de agua’, en el que se alimenta de su propio dolor para resistir, para hacerse más fuerte gracias a la nutrición de la “ubre fruncida”. Composiciones como ‘Palmera’, ‘Gallo’, ‘Camino’, ‘Noria’, ‘Horno y luna’, conforman una buena muestra de la intención del poeta de recuperar esa armonía con la naturaleza.

No obstante, hay algunos críticos que han considerado que el poeta se alejaba de la naturaleza en esta obra, que el hombre desencantado tras su vuelta de Madrid experimentaba cierto rechazo por el paisaje en el que se veía obligado a vivir, pero esa situación, aun siendo cierta, provocó en Miguel una reacción que le llevó precisamente a establecer una nueva imagen de su entorno.

Gracias a los versos, Miguel Hernández facilita su propia visión natural, como queriendo salir triunfante de esa lucha con el entorno. Su hogar, su pueblo, sus campos, se abrían como un territorio enemigo por la obligación de vivir preso en ellos, pero el poeta trasciende al hombre y gracias a la poesía recrea unos lugares nuevos, y los reviste con el ropaje de las metáforas y los símbolos, porque no es el entorno el culpable del enclaustramiento, sino el hombre, en este caso el padre del poeta.

De ahí que las palmeras, el sol abrasador del estío, las grutas, los pozos, los granados, las veletas, las norias, los gallos, los caminos y, sobre todo, la luna, se hagan tan presentes en el libro, tamizados por la voz lírica que les da una luz completamente nueva. Una voz que andaba buscándose a sí misma, queriendo encontrar su identidad poética, y que ya al final del poema ‘Horno y luna’ parece haber decidido el camino a seguir, con todas sus deudas vanguardistas, con todos sus homenajes gongorinos o culteranos, con toda el alma del poeta que acababa de nacer.

El hecho de que la luna se haya relacionado tradicionalmente con la fecundidad justificaría una vez más la creación de estos versos, sin olvidar que el poeta cabrero se habría convertido también en un habilidoso observador del satélite, con el consiguiente homenaje que late hacia ella en muchos de los poemas. De esa manera el símbolo se desdobra, por un lado, en inspiración poética que baña el paisaje natural

oriolano, y por otro en el resultado de la capacidad creadora, y por lo tanto fecunda, del poeta, hasta el punto de que son muchas las transformaciones líricas que experimentarán la luna o su reflejo en las aguas (hogaza, pandero, narciso, jinete, asta de toro, etc.)

Esa luna multiplica su importancia en un momento en el que Miguel Hernández se debate entre las influencias de las vanguardias y los “ismos”, con su correspondiente periodo de aprendizaje y experimentos con la poesía pura, y la crisis posterior que le llevaría a una poesía menos enigmática, menos dificultosa, menos culterana.

1.1 TORO

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

Esta alegoría alcanza su mayor hondura en el hecho de concederle la voz poética al propio animal, es el toro quien habla a los humanos, a los diestros encargados de darle muerte. Es el toro quien parece asumir su destino, tal y como parecía asumirlo el poeta, pero sin renunciar a luchar, sin renunciar a intentar rebelarse (“¡A la gloria, si yo antes no os ancoro”) a pesar de que ese destino ya parezca escrito en el plazo que marca “la luna menos cuarto”.

A las exclamaciones retóricas que abren y cierran el poema hay que sumar, desde el segundo verso, la presencia ubicua de la luna, elemento casi constante en Perito en lunas, desempeñando aquí una doble función de símbolo y metáfora:

- a) símbolo: como elemento asociado a la idea de la muerte, de ahí el plazo de “luna menos cuarto”.
- b) metáfora: por analogía con la forma que traza la sombra que poco a poco va ganando el albero de la plaza (los cuartos de las fases lunares), y también por la forma anatómica de las astas del toro.

Frente a esa luna poderosa y omnímoda, aparecen los toreros, peyorativamente presentados como “émulos imprudentes del lagarto”, en una triple metáfora que nos habla del hábitat del animal: la arena desértica y el sol, de su estructura ósea, comparable a ciertas partes de la indumentaria taurina, como la rigidez de agalla de las hombreras o los alamares de la chaquetilla, y por último de la rapidez con la que intentarán esquivar las acometidas del toro, semejante al modo en que puede escabullirse el reptil. Pero esos émulos son quienes magnifican el lomo del toro con los colores de la sangre y las banderillas, en una nueva metáfora de tintes eufemísticos.

Los rígidos hipérbatos del poema alcanzan su mayor expresión en los versos 5 y 6, así como el símil que iguala al toro con la celeridad de una flecha que parte rauda al encuentro de los caballos de los picadores. El toro, una vez más, asume su destino de inferioridad, de ahí la anáfora de los versos 1 y 7 (“¡A la gloria”), pero sin renunciar a la advertencia de defenderse con el ánfora metafórica de sus astas, bañado

en el golfo de una arena que se adentra en las sombras del ruedo mientras recoge los últimos brillos del sol en sus bigotes.

1.2 PALMERA

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

El homenaje y acercamiento al entorno natural, la búsqueda de ese “locus amoenus” que armonice la existencia del poeta y sus sueños literarios, se inicia con este poema, en el que predomina la personificación con la que Miguel Hernández se dirige a la palmera, símbolo y fuente de grandeza, hablando en todo momento con ella con el objetivo de homenajearla.

A dichas personificaciones hay que unir una alegoría construida con metáforas muy sensoriales de ámbito visual, sonoro y hasta táctil: “desenlace de surtidor” para la caída de las hojas, “principia por espuela” para el tronco punzante, “pon a la luna un tirabuzón” para aunar en una imagen a la palmera con el motor del libro. Emprende el poeta una descripción total del árbol como símbolo de fortaleza, no en vano se refiere a él como columna, alternando los campos léxicos de esa fortaleza (columna, espuela, surtidor, claustro, camello) con otros que inducen a apreciar la sensibilidad estética por parte del lector (tirabuzón, canela, oasis, beldad, gargantillas)

En contraste con lo visto en otros poemas del libro, aquí los hipérbatos se relajan, hasta el punto de figurar únicamente uno en el verso 5, como si la naturalidad del árbol, familiar en el paisaje del poeta, le impidiera aumentar la complicación sintáctica de los versos, abogando entonces por una sencillez que en ningún caso está reñida con la calidad de las imágenes, tanto las anteriores como las que han de cerrar el poema.

Cierre que llegará con el resto de las metáforas de una alegoría en la que el camello de canela es la parte superior de la palmera, allí donde su cuello es galardonado con las doradas gargantillas de los dátiles mientras las hojas caen como la estructura arquitectónica de un claustro, formando un minúsculo reducto de belleza que contrasta con el tronco retorcido del árbol, que asciende hasta acompañar el cántico de esas hojas lánguidas.

1.3 GOTA DE AGUA

Gota: segundo de agua, desemboca,
de la cueva, llovida, en el viento:
se reanuda en su origen por la roca,
igual que una chumbera de momento.

Cojo la ubre fruncida, y a mi boca
su vida, que otra mata aun muerta, siento
venir, tras los renglones evasivos
de la lluvia, ya puntos suspensivos.

La lucha que se da dentro del alma del poeta no es gratuita, ni una simple pose poética, es un conflicto que provoca dolorosas bajas entre sus sensaciones, bajas contabilizadas por lágrimas amargas como las que vierten los ojos del cabrero en este poema, antes de entremezclarse como nutriente del que alimentarse, porque de ese dolor, de ese llanto, también se alimentaba el poeta, cogiendo “la ubre fruncida” en busca de unas nuevas fuerzas que le permitieran seguir combatiendo en esa agria lucha interior.

Además de esa interpretación, en la que las lágrimas del poeta, no una sola, finalizan el poema siendo “ya puntos suspensivos”, existe un plano interpretativo más literal, dado el tiempo que Miguel Hernández se vería obligado a pasar en el campo, y en las laderas de la Sierra de la Muela, en las que más de una gruta dejaría escapar sus hilos de agua.

Siguiendo por este segundo camino, la armonía con la naturaleza se va acercando ya desde el hipérbaton del primer verso, junto a la metáfora “segundo de agua”, con su correspondiente fugacidad para que la gota resbale por una estalactita, desembocando “de la cueva, llovida ya, en el viento”. Esas gotas se remansan en pequeñas hendiduras de la roca, formando diminutos abrevaderos en los que aliviarían su sed las cabras del poeta, de ahí el símil con la forma de la chumbera.

El hombre, el pastor, toma “esa ubre fruncida”, esa bota de agua o vino, de agua en este caso, y con ella se concede un respiro vital; la piel muerta, el cuero, le da la vida a su boca, en una ligera antítesis. Colma el poeta su felicidad con esas últimas gotas rebeldes, esos puntos suspensivos evasivos de lluvia.

Lo que el poema no dice, pero es fácilmente deducible, es el amargor con el que el poeta recibiría el agua que de alguna forma le anclaba al campo, a la tierra oriolana, un amargor que el hombre no reconocería, predominando en él el alivio. Esa dualidad hombre/poeta, el eterno conflicto latente en la conciencia del joven Miguel, volverá a hacerse muy presente en el poema ‘Me llamo barro aunque Miguel me llame’, de El rayo que no cesa, y en él adquirirá los mejores tintes poéticos en unos versos dramáticos y desgarradores, puesto que a ese conflicto interior se suma otro todavía más demoledor, como es el amor.

1.4 NORIA

Contra nocturna luna, agua pajiza
de limonar: halladas asechanzas:
una afila el cantar, y otra desliza
su pleno, de soslayo, sin mudanzas.
Luna, a la danzarina de las danzas
desnudas, a la acequia, acoge e iza,
en tanto a ti, pandero, te golpea:
¡cadena de ti misma, prometea!

Monumento poético a la circularidad, ya desde el mismo título, y gracias a las analogías que se establecen entre las lunas existentes en los versos:

- a) luna 1: el satélite terrestre, danzarina por el cielo estrellado.
- b) luna 2: el reflejo del satélite en el agua, el pandero durmiente sobre el agua pajiza, danzarina gracias al efecto de los cangilones de la noria.
- c) luna 3: la propia noria, el artefacto “prometeo” de eterno movimiento.

Y desde el primer verso, Miguel Hernández deja bien patentes los contrastes que se producen entre las tres, con una aliteración inicial que parece recoger también el sonido incansable de la noria. En el agua pajiza del limonar cuajan las personificaciones gracias a las que las lunas 1 y 2 pueden enfrentarse, con esas “halladas asechanzas” que suponen los encuentros acuáticos:

- “una afila el cantar”: la luna celeste.
- “otra desliza su pleno, de soslayo, sin mudanzas”: el reflejo acuático gracias al movimiento continuo de la noria.

“La luna, danzarina de las danzas” provoca, con una nueva aliteración, que se desnuden ambos satélites, el real y el reflejado, mientras la tercera de ellas, la luna de madera, remueve, acoge e iza a ambas selenes, en un hipérbaton suave que más parece un movimiento de cuna. Los golpes, la subida y la caída inmisericorde de los cangilones de la noria, sólo golpean al reflejo, convertido en la metáfora del pandero, de inequívoco origen lorquiano si recordamos a aquella Preciosa que llegaba tocando su luna de pergamino.

El colofón del poema, no podía ser de otra manera teniendo en cuenta la herencia gongorina, llega de la mano de una metáfora mitológica: “¡cadena de ti misma, prometea!”, puesto que el movimiento de la noria es eterno como lo era el castigo de quien robó el fuego a los dioses para dárselo a los hombres. A Prometeo le devoraban las entrañas por la noche, para crecerle de nuevo con el día, la noria está condenada a rasgar el pergamino de la luna cada noche, eternamente, y purgar su pecado durante el día.

1.5 HORNO Y LUNA

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

Como una verdadera declaración de intenciones, como un ejemplo más de esa lucha interior del poeta, se presentan en estos versos las dos opciones vitales que contempla: la ceniza frente a la luna, la ceniza caliente y duradera frente a la luna imposible, el mundo conocido, rural y tiránico, impuesto por el padre, frente al sueño de la poesía, de vivir de la literatura, de ser de una vez poeta.

Esta alegoría inunda la primera parte del poema, justo hasta que la disyuntiva de Miguel Hernández se hace interrogación retórica, en el verso 6: “¿hacia cuál de las dos haré carrera?” Una interrogación que pone fin al combate metafórico que se ha planteado en los versos 1 y 2, cuando ese horno de ceniza alberga en su interior la luna de la creación poética, curtiéndola, quién sabe si amenazando con abrasarla para evitar nuevos viajes que separasen al poeta de sus obligaciones.

Tal vez por eso, hacia el final, él mismo se declara ya experto en lunas, inclinando, si no la balanza de sus intenciones, sí al menos sus sueños, aun cuando continúe alimentando la duda entre lo que se supone que era su obligación como hijo y sus sueños de hombre y de poeta. De ahí el deseo con el que se cierra el poema: “que yo sepa / qué luna es de mejor sabor y cepa”.

De ahí también la acumulación de antítesis que se da en el poema (estío, luna, más, menos, imposible, alcanzadiza), que no es sino el pulso que la voz lírica mantiene consigo misma, y la duda que no acaba de despejarse en el hombre ante los dos caminos que se le ofrecen:

- a) ganar el pan, seguro y prosaico, de una hogaza perecedera, viviendo como un pastor.
- b) aventurarse con la poesía, con esa luna esquiva, fría y lejana, pero duradera y eterna.

Por fortuna, conocemos la respuesta que terminó por fabricarse el poeta, pero eso no impidió que en sus versos posteriores también continuaran apareciendo las dudas, con el correspondiente dolor. No tuvo que resultarle fácil dar ese paso, acaso con decisiones como aquella empezaría a abrirse en el alma al oriolano la herida de la vida.

2. EL RAYO QUE NO CESA

Este poemario supone la segunda de las heridas que se abre en el alma del poeta, la del amor, ese rayodoliente que no puede ser detenido y que arrasa con su corazón.

La columna vertebral de este libro está formada por 30 poemas: 27 sonetos y 3 poemas largos, cuyos temas fundamentales son el amor, la muerte y la pena, la pena que supone la no correspondencia del amor o su fracaso. Los sonetos se ven complementados por ‘Un carnívoro cuchillo’, poema inicial en cuartetas, ‘Me llamo barro aunque Miguel me llame’, una silva polimétrica, y la ‘Elegía a Ramón Sijé’, seguramente el texto fúnebre más brillante de toda la literatura española, en magníficos tercetos encadenados.

El libro refleja una considerable crisis de identidad en el poeta, cuya vida se ha visto sacudida por innumerables cambios, hasta el punto de hacer tambalearse sus creencias en lo relativo a lo amoroso, lo religioso e incluso lo político. Pero sin olvidar las deudas literarias, como las influencias de Quevedo, Garcilaso, y en algunos momentos incluso la poesía más “impura” de Aleixandre o Pablo Neruda.

El conjunto de circunstancias, tanto vitales como literarias, van provocando que Miguel Hernández alcance una cierta madurez en cuanto al concepto del amor, aunque sin deslindarlo de un tono pesimista que a veces se contagia a su visión del mundo, tiñéndola de una negatividad existencialista considerable, porque a veces el propio amor termina por construir el destino trágico del hombre.

La experiencia amorosa de Miguel Hernández se ve circunscrita fundamentalmente a tres mujeres: Josefina Manresa, María Cegarra y Maruja Mallo. Con la primera de ellas encontró la fidelidad y la felicidad posterior; María Cegarra fue para el poeta un amor imposible, de esos que dejan siempre una huella indeleble en el corazón y en el recuerdo; y Maruja Mallo la mujer cosmopolita que, en el Madrid efervescente de los años 30, probablemente tuvo el honor de ser la primera conocida de manera bíblica por el oriolano.

A raíz de estas experiencias, surgen los versos de El rayo que no cesa, y aunque en el momento de su publicación Miguel ya ha regresado a Orihuela, y por lo tanto ha elegido a Josefina, no puede evitar que en estos poemas esté presente el sentimiento de desolación provocado por sus fracasos amorosos. De hecho, el libro recoge una dedicatoria tal vez para la propia María Cegarra, quien llegó a obsesionar al poeta tal y como ha probado la correspondencia mantenida con el matrimonio Conde-Oliver, amigo de la poeta unionense:

“A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya”

Aunque, si se profundiza en la interpretación de dicha dedicatoria, habría tal vez elementos para defender que podría estar destinada a cualquiera de las tres mujeres:

- a) María Cegarra: esa promesa hecha por el poeta e ignorada por quien sólo podría ofrecerle amistad, de ahí el olvido, como cualquier otra promesa que el propio Miguel hubiera creído atisbar aun cuando no fuese cierta.
- b) Maruja Mallo: la pintora le tuvo y le dejó, así que cualquier promesa hecha en el transcurso de esa relación sería interpretada, tras la ruptura, como una falta de fidelidad o una muestra de olvido.
- c) Josefina Manresa: al hilo del viaje a Madrid, no sería extraño que las promesas de despedida de los incipientes novios quedasen luego rotas por Miguel, sobre todo con aquellos escarceos con Maruja Mallo, por lo que la dedicatoria sería interpretada como una petición de un perdón tardío.

Ese equipaje sentimental derivó en una crisis que afectó tanto al hombre como al poeta, al hombre dejándole desgarrado por la acción de ese rayo que le parte por dentro, y al poeta sumiéndole en un profundo proceso de cambio en sus versos, que abandonarían las influencias de los “ismos” y las vanguardias, el creacionismo, los juegos culteranos y gongorinos, para adentrarse en la búsqueda de un léxico nuevo, de nuevas imágenes que también beberían en la tradición de otros poetas entonces más experimentados que él a la hora de expresarse acerca del amor (Quevedo, Fray Luis, Neruda, Aleixandre, Lope), una búsqueda que le va a conducir a cierta madurez poética.

Y aunque la forma elegida fue el soneto, acaso la composición amorosa por excelencia, Miguel Hernández ya había iniciado el camino que le llevaría hasta el verso libre, tal y como atestiguan los tres poemas que se alejan de la norma métrica del soneto, y cuya calidad supera a muchos de los sonetos presentes en el libro, sin olvidar que tanto ‘Un carnívoro cuchillo’ como ‘Me llamo barro aunque Miguel me llame’, y sobre todo la ‘Elegía’ constituyen la verdadera columna vertebral de esta obra.

Ese último poema, ese homenaje al amigo muerto, justificaría por sí solo el libro, aunque se incluyera en él en el último momento, dado lo repentino de la muerte de Ramón Sijé. Esa última ventana de El rayo que no cesa supuso un paso adelante en la poesía hernandiana, y no sólo por la repercusión de la misma y los elogios recibidos (como fue el caso de Juan Ramón Jiménez), sino porque por vez primera Miguel escribía mirando a la cara a la muerte, a diferencia de las elegías anteriores, algo más frías y lejanas. Y por vez primera también se abría en su alma la tercera herida: la de la muerte, que junto a las dos anteriores conformaría ya para siempre el eje de su triple visión sobre la existencia y la literatura.

¿Qué significado puede tener ese incesante rayo?, parece ser el reflejo de un cataclismo de dolor, una avalancha de sentimientos que recorre el interior del poeta como si se tratara de una descarga eléctrica. Ese dolor se transmite a lo largo de la obra en diversos elementos: unas veces es un cuchillo, otras un metal, a veces es el mismo Miguel quien encarna al rayo, otras una amada, algunas un enemigo al que hay que vencer, un leopardo, etc.

Hay diversos ciclos en este poemario:

- a) ciclo o grupo del rayo: desde el inicio hasta el soneto ‘Te me mueres de casta y de sencilla’
- b) ciclo o grupo del toro: desde ‘Una querencia tengo por tu acento’ hasta el final del libro
- c) la ‘Elegía’ marca el final de estas divisiones cíclicas, puesto que el dolor emana en tal carne viva que supera cualquier otra consideración léxica.

Gran parte del aire del libro tiene que ver, por un lado, con la inferioridad que sentía el poeta con respecto a la amada, tal y como se puede colegir de su posición tanto ante María Cegarra como ante Maruja Mallo, una porque le ignora y la otra porque le abandona tras unos tórridos escarceos. Por otro lado, y siguiendo las mismas pautas, el poeta experimenta una importante frustración, debido a que la ausencia de una mujer amada le aflige hasta atormentar su amor, y la ausencia es total, Josefina está a cientos de kilómetros, María Cegarra también, y no sólo a kilómetros físicos, y Maruja Mallo le deja sumido en la ausencia más reciente, y por lo tanto la más dolorosa. Así que no es de extrañar el tono atormentado de estos versos.

Ese tormento tiene ciertas concomitancias con el concepto medieval del amor cortés, esas tres “mias senhoras” están siempre muy por encima del apenado trovador Miguel Hernández, quien no hace más que rendirles vasallaje, en un compromiso ciego que ni siquiera en ciertos momentos con Josefina Manresa adquiere correspondencia. Josefina no le reconoce méritos por la decencia y beatería pueblerinas de Ori-

huela, María Cegarra no se los reconoce más allá de la amistad, y posiblemente Maruja Mallo no pudiera reconocérselos, más allá de las primeras efervescencias sexuales, porque como hombre tal vez se le quedara un poco provinciano, frente a su cosmopolitismo.

En cualquier caso, fueron tres mujeres muy diferentes, cada una tuvo un peso específico en la vida del poeta, o en determinados momentos de la misma, y por ello tienen su repercusión en la obra hernandiana en la que el amor es el protagonista por excelencia.

1) Josefina Manresa: aunque injustamente tratada al principio, y considerada pueblerina y provinciana, y hasta demasiado puritana, ella se empeñó toda su vida en ser el único amor verdadero de Miguel Hernández, y lo consiguió tras soportar un par de rupturas y algún que otro, doloroso para ella, viaje a Madrid de él.

2) María Cegarra: escritora, mujer de gran inteligencia, supo llevar al poeta, escucharle y comprenderle hasta ofrecerle su amistad, pero nada más. Él no era el hombre de su vida, e incluso fue discreta hasta el final, guardando celosamente las cartas de amor que él le había enviado.

3) Maruja Mallo: la más cosmopolita, vanguardista y avanzada de las tres, pintora gallega afincada en Madrid, y muy activa artísticamente hablando. Debió de desconcertar al Miguel rural cuando la encontró en Madrid, fascinándole por su sofisticación y empuje artístico. Fue una figura muy conocida entre los intelectuales de la época, es de suponer que el rural cabrero se le quedaría en muy poquita cosa, a pesar de los encuentros que habían mantenido. Probablemente a ella se deba la parte más sexual de los sonetos de este libro, pues fue un amor un tanto salvaje y brutal, lejos del platonismo de María Cegarra y de la sencillez pueblerina de Josefina Manresa.

*POSIBLE CLASIFICACIÓN DE LOS POEMAS DE EL RAYO QUE NO CESA

1) MUJERES IMPORTANTES EN LA VIDA DE MIGUEL HERNÁNDEZ:

a. Josefina Manresa: ‘Me tiraste un limón, y tan amargo’, ‘Te me mueres de casta y de sencilla’, ‘Me llamo barro, aunque Miguel me llame’, ‘No me conformo, no, me desespero’, ‘Al derramar tu voz su mansedumbre’.

b. María Cegarra: ‘Un carnívoro cuchillo’, ‘Yo sé que ver y oír a un triste enfada’, ‘¿No cesará este rayo que me habita?’.

c. Maruja Mallo: ‘Por tu pie, la blancura más bailable’, ‘Una querencia tengo por tu acento’, ‘¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria’, ‘La muerte, toda llena de agujeros’.

2) CICLOS:

a. Ciclo del rayo: ‘Un carnívoro cuchillo’, ‘No cesará este rayo que me habita’, ‘Umbrío por la pena, casi bruno’, ‘Elegía’.

b. Ciclo del toro: ‘Una querencia tengo por tu acento’, ‘Silencio de metal triste y sonoro’, ‘El toro sabe al fin de la corrida’, ‘Como el toro he nacido para el luto’, ‘La muerte, toda llena de agujeros’.

3) SENTIMIENTOS:

a. Amor, sea esperanzado o no: ‘Me tiraste un limón, y tan amargo’, ‘Te me mueres de casta y de sencilla’, ‘Me llamo barro, aunque Miguel me llame’, ‘Al derramar tu voz su mansedumbre’.

b. Dolor, por el amor perdido o por otras razones: ‘Un carnívoro cuchillo’, ‘¿No cesará este rayo que me habita?’, ‘Umbrío por la pena, casi bruno’, ‘Tengo estos huesos hechos a las penas’, ‘Una querencia tengo por tu acento’, ‘Silencio de metal triste y sonoro’, ‘El toro sabe al fin de la corrida’, ‘Yo sé que ver

y oír a un triste enfada’, ‘Como el toro he nacido, para el luto’, ‘Por una senda van los hortelanos’, ‘La muerte, toda llena de agujeros’, ‘Elegía’, ‘Soneto final’.

c. Sexo, la nostalgia del recuerdo: ‘Por tu pie, la blancura más bailable’, ‘Una querencia tengo por tu acento’, ‘¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria’.

2.1 UN CARNÍVORO CUCHILLO

El dolor aparece en este poema bajo un triple símbolo. Además del consabido rayo, ese dolor surge ahora como un cuchillo hiriente, un metal carnívoro, se muestra también convertido en un pájaro que picotea el corazón del poeta, y por último encarnado también en la inexorabilidad del mar y su movimiento eterno. Esa triple proyección del dolor convierte a este poema en una declaración lírica de las intenciones con las que se traza este libro, en el que la preeminencia corresponderá a una pena y un dolor que sólo podrán ser vencidos por la muerte.

Desde el título se aprecia una constante alegoría que permite el lucimiento literario de un nuevo Miguel Hernández, la sinestesia del carnívoro cuchillo del primer verso marcará la tensión interna del poema, y poco a poco se va aderezando con el contraste entre “ala dulce y homicida”, para culminar en la primera estrofa con el segundo de los símbolos, el ave metálica que se mueve alrededor del poeta.

Y como tal desdoblamiento, el metal alado picotea una y otra vez el corazón del poeta, acaso convertido en un prometeo del amor, más garcilasiano que el culterano de Perito en lunas, bien ilustrado con la sinécdoque del costado y la metáfora del triste nido que ese dolor ha construido. Pero no sólo el corazón se ve afectado, la cadena metafórica continúa con la sien del poeta, antaño “florido balcón de edades tempranas” y que ahora, apelando a un simbolismo cromático, se ha vuelto negra de tristeza, mientras que el corazón, ese corazón reiterado mediante una suave anadiplosis, se tiñe con una brillante metáfora canosa, mostrando una nueva antítesis con respecto a la sien negra.

Ante la desmesurada presencia del dolor, al poeta no le quedan muchas salidas, tan sólo acudir a sus recuerdos de juventud tal y como “la luna vuelve a la aldea”, y dejarse anegar por las lágrimas, convertidas en “sal del alma y sal del ojo”, que se recogen en las pestañas al tiempo que atesora la metáfora de las “flores de telarañas”, demostrando el abandono en el que ha quedado tras la intemperie de la ruptura.

Poco después del ecuador del poema, el sujeto lírico se concede una pausa de la mano de la interrogación retórica de los versos 21 y 22, pero no sólo es el poeta quien se hace preguntas, aunque se retuerzan en un suave hipérbaton, es también el hombre quien pasa por todas las etapas características cuando se produce un desengaño amoroso: incredulidad, dudas, remordimientos, pesimismo. Y esa pausa no hace más que presagiar la aparición del cuarto símbolo del dolor: el mar, y del mismo modo que la playa no existiría sin el mar, el hombre asume que, en esos momentos de su vida, está condenado a existir padeciendo ese dolor, un dolor que no permite demasiados descansos, con “labor de huracán”, un dolor infernal que una vez más se muestra como antítesis del amor, tal y como se aprecia en el verso 26.

Sólo queda una salida, pero está guardada por la puerta del mayor de los pesimismos, y a ella se apresuran a llamar tanto el metal del cuchillo, el ave y el rayo, que no en vano aparece calificado como secular, tan ancestral como esa salida, que no es otra que la muerte. En este caso la máxima quevedesca transformaría el dolor en algo casi tan poderoso como la muerte, de ahí que el poeta se resigna a que el cuchillo siga volando e hiriendo en dos versos celéricos gracias a su asíndeton, porque al menos le queda el consuelo

de que el paso del tiempo, metáfora inclemente de color amarillo, se convertirá en un ocaso sobre su fotografía, enterrando de una vez por todas ese dolor ancestral.

2.2 ¿NO CESARÁ ESTE RAYO QUE ME HABITA?

Este primer soneto muestra el rayo como un elemento circular, un “ouroboros” que se devora a sí mismo para seguir alimentándose por siempre, puesto que el origen de ese rayo, que “ni cesa ni se agota”, es el mismo que su destino, es decir, el dolor lo provoca el mismo poeta y sobre él vuelve a caer multiplicado en su fuerza, hasta el punto de convertir, tal y como reza en el segundo terceto, su corazón en una obstinada piedra que brota de su pecho para dejar caer después sus lluviosos rayos destructores.

De ahí el tratamiento reiterativo de los posesivos en los dos tercetos: “de mí mismo tomó su procedencia”, “ejercita en mí mismo sus furores”, “obstinada piedra de mí brota”, “sobre mí dirige la insistencia”. En ningún caso el poeta escatima su responsabilidad en el dolor que le consume.

Antes de alcanzar esas conclusiones gracias a los dos tercetos, los dos cuartetos se muestran encerrados en interrogaciones retóricas acerca de un dolor que es imposible que cese porque lo provoca el mismo poeta, de ahí la durísima adjetivación con la que están armados estos versos, aunque algunos traten de atemperarse con aliteraciones, como en los versos 2 y 3: “exasperadas fieras, fraguas coléricas y herreras, terca estalactita, duras cabelleras, rígidas hogueras, rayos destructores”.

En el pecho del hombre se está fabricando una piedra por corazón (¿a quién pertenecería esa piedra, a él o a María Cegarra, que lo ignora?), se está fraguando gracias a un herrero capaz al mismo tiempo de marchitar cualquier metal. Y del metal se irá pasando a la roca, como después dicha roca habrá de convertirse en barro, una estalactita que dejará caer sus amargas gotas (“duras cabelleras”) hacia un corazón que también presagia otras metamorfosis que habrán de producirse en la segunda parte del libro, o lo que es lo mismo, en un “corazón que muge y grita”.

2.3 ME TIRASTE UN LIMÓN, Y TAN AMARGO

Parece ser que el motivo de este soneto es mucho más prosaico de lo que en principio podría parecer, sobre todo teniendo en cuenta el espíritu que alienta en este libro. Una jornada campestre entre Miguel y Josefina, un beso robado por parte de él (dicen que dado a “los delincuentes besos”) y una reacción airada por parte de ella, que le lanzó un limón con tan buena puntería que incluso llegó a hacerle sangrar. A ella pareció hacerle gracia la situación y el despecho provocó la escritura del soneto.

El “limonado hecho” es un ejemplo de adjetivación quevedesca, y recuerda también a cierto soneto de Góngora en el que una dama se picó con un alfiler al ponerse una sortija.

Independientemente del prosaísmo, o si jugásemos a ignorar el hecho literal, hay en estos versos elementos suficientes como para poder incluirlos en la estética temática de otros sonetos, puesto que ya desde el inicio ese limón amargo tiene tintes de tristeza, de pena, arrojada a la cara del poeta en forma de despecho o abandono, a pesar de ser impulsado por una “mano cálida, y tan pura”. El sinestésico golpe

amarillo revolvería las entrañas del poeta, en un hipérbaton que transformó el letargo dulce de la contemplación de la amada en una calentura sanguínea, provocada por la laceración dolorosa y agria del limón.

Aunque la conjunción adversativa que abre el primer terceto parece tirar por tierra la interpretación anterior, puesto que la sonrisa causada por la quevedesca adjetivación del “limonado hecho” frena la posible cólera del poeta, la voraz malicia que deja dormir en su camisa la sangre provocada por el golpe mientras contagia su transformación al limón, convertido ya en “picuda y deslumbrante pena”.

2.4 UMBRÍO POR LA PENA, CASI BRUNO

Muy diferente es este soneto, en el que vuelve a predominar la tristeza más amarga, o la pena más negra, tal y como se refleja ya en el primer verso, explotando al máximo el cromatismo con los términos “umbrío, bruno, tizna”, y regodeándose en la carga simbólica dolorosa que tradicionalmente ha transmitido el color negro como tópico poético. Además, por vez primera en este libro aparecen dos nuevas imágenes para reflejar el dolor, el rayo incesante, en este caso el perro que “ni me deja ni se calla”, haciendo gala de una fidelidad aunque no muy deseable para el poeta, y el leopardo sembrado de cardos y penas, el felino de garras afiladísimas y velocidad extrema a la hora de rasgar el corazón del poeta.

Al cromatismo oscuro hay que añadirle la aliteración presente en el tercer verso y la gradación de la propia pena exclamada por el poeta para cerrar el cuarteto. De ahí la soledad en la que el hombre duerme, haciendo de la pena su propio colchón metafórico, arropado por las sábanas del paralelismo y la antítesis del verso 6: “pena es mi paz y pena mi batalla”, para lamentarse al final del cuarteto ampliando las personas verbales, y con ello la voz lírica.

Los anafóricos cardos y penas coronan a un Miguel Hernández doliente como un Cristo y herido como un mortal con los símbolos punzantes de los cardos del campo, los mismos que caracterizan al ya citado leopardo y que estremecen hasta los huesos. Así las cosas no queda más que un hueco para el mayor de los pesimismos, la rendición asoma en el verso 12: “No podrá con la pena mi persona”, y estalla en el verso final con la fúnebre exclamación retórica: “¡cuánto penar para morirse uno!”

2.5 POR TU PIE, LA BLANCURA MÁS BAILABLE

Aunque el aire pueda resultar muy amoroso en principio, y los tintes quevedescos también destacables, hay una mezcla en este soneto de rendición amorosa y cortés y de experimentación erótica, casi podríamos decir que sexual en algunos versos. De hecho, esa blancura bailable con su sinécdoque de las diez partes de la hermosura, transforma los símbolos de la pureza y la belleza yendo un paso más allá, hasta encontrarse con la paloma y el nardo, metáforas de aire lorquiano pero que se acercan a la cosmogonía sexual de hembra y varón respectivamente, y eso sin incidir en las similitudes gráficas.

Pero como en todo encuentro amatorio, son de agradecer las pausas preliminares, que en este caso se extienden por el segundo cuarteto y el primer terceto, gracias al símil que iguala al citado pie con el nácar, y al perro, que aquí puede interpretarse como el deseo carnal del poeta, sembrado del metafórico y blanco

jazmín de la dulzura, pero dispuesto a no apartarse ni un centímetro del cuerpo amado. No sólo no se aparta, sino que se hermana con la espuma marina de la playa, en otras parejas metafóricas en las que la cópula es eterna e inevitable (“arena y mar me arrimo y desarrimo”), sostenida por un paralelismo y hasta por cierta aliteración que demora el encuentro final aunque lo prologue con el hipérbaton del verso 11, y la metáfora del redil, que también tiene sus tintes de nido, seno materno y vientre en el que solazarse.

El colofón llega en el último terceto, la conjunción de los verbos “entro y dejo” resulta de lo más gráfica, al igual que “el alma que se le va al poeta” recuerda al clímax sexual, tal vez por ello el verso final conlleva un regreso a la rendición del primer verso, pero ya no es sólo un detalle cortés, sino el resultado de una experiencia sexual que hace madurar al poeta y a su corazón.

2.6 TENGO ESTOS HUESOS HECHOS A LAS PENAS

Parece como si Miguel Hernández se hubiera empeñado, al ordenar los sonetos de este libro, en buscar cierto equilibrio en la temática central de cada uno, y tras cada expresión poco dolorosa o de cierta esperanza, coloca otro texto en el que la amargura y la tristeza crecen de manera casi brutal. De hecho, este soneto se antoja una continuación de ‘Umbrío por la pena, casi bruno’, puesto que ya desde el mismo inicio la sinécdoque de los huesos acostumbrados a las penas coloca al lector en el plano doliente que el poeta pretende recuperar.

Además, es, quizá, el soneto del libro que presenta una mayor carga de figuras retóricas, una cierta exuberancia de recursos que no han sido tan necesarios en otros poemas, pero que el poeta alcanza a combinar de manera que transformen su mensaje en la indefensión de un naufrago del amor, baqueteados sus huesos, sus pensamientos y su corazón, por mil tempestades en las que siempre es abandonado en alguna playa inhóspita.

Esa oscilación de sensaciones se observa ya en el tercer verso, con las paralelísticas y antitéticas estructuras de “pena que vas, cavilación que vienes”, y el posterior símil del mar y las arenas, de tan distinta carga simbólica al encontrado en el soneto anterior. Las penas asaltan los huesos, y los pensamientos la mente del poeta, convirtiéndole en naufrago ya en la reduplicación que inicia el segundo cuarteto, cuya adjetivación no deja lugar a dudas en cuanto al sufrimiento del alma del poeta, así como a su extrema humildad, con esas sartenes “redondas, pobres, tristes y morenas”.

De ahí el cambio de voluntad con el que se abre el primer terceto, y la total indefensión de quien ha visto la luz, de quien ha encontrado un faro en ese naufrago, porque sólo hay una persona que puede salvar a Miguel del abandono, y esa persona es Josefina, a quien parece haber vuelto sus ojos con los versos 10 y 11, con esas construcciones paralelísticas en las que el amor se metaforiza en tabla de naufrago y la voz de la amada en la estrella polar que hay que seguir:

“Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla en que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo”

No obstante, la reconciliación no es inmediata, ni en los versos ni en la realidad, el perdón hay que ganárselo y el soneto finaliza con las dudas del poeta, con un mal presagio que le hace dudar acerca de ese

perdón, con el consiguiente riesgo de no hallar amparo tampoco en Josefina, y verse condenado, como un Odiseo enamorado, a un eterno peregrinar, a pesar de que vaya “entre pena y pena sonriendo”.

2.7 TE ME MUERES DE CASTA Y DE SENCILLA

Continuación del acontecimiento del limón, vemos aquí la causa de semejante golpe propiciado, por quién si no, por una casta y sencilla Josefina Manresa. De aires quevedescos, el poeta confiesa su “tremendo pecado”, el asalto que con sus labios hizo a la mejilla de Josefina, robando un beso por el que ha de pagar una condena (amén del conocido “limonado hecho”), de ahí las metáforas amatorias “convicto y confeso”, aun cuando un lúdico Miguel altere el orden cronológico de ambas situaciones.

Como insecto proscrito libó la flor de su mejilla, reduplicándola para iniciar el segundo terceto, y extendiendo la metáfora de la transgresión hasta comprobar que la vergüenza del rubor de Josefina deja paso a un amarillo que enlazaría cromáticamente con el limón y que amenazaría con castigar al intrépido ladrón. Ladrón que, no contento con el golpe del limón, ha de sufrir ahora otra cuarentena, puesto que, transmutado en fantasma, promete reincidir cometiendo un nuevo robo y crecer con la negrura de un nuevo pecado. Pero la vigilancia de ella es insomne para evitar nuevos desmanes.

Un divertimento amatorio propio de las peculiares relaciones que mantendrían un espíritu fogoso como el de Miguel Hernández y otro mucho más modoso y puritano, como el de Josefina Manresa.

2.8 UNA QUERENCIA TENGO POR TU ACENTO

Se va abriendo con este soneto el ciclo del toro dentro de El rayo que no cesa, ciclo que continuará ya del todo tras el largo poema del barro. La querencia del título es un término netamente taurino que muestra las inclinaciones del cornúpeta en el ruedo, de ahí que se vaya produciendo esa transformación que se mencionaba con anterioridad, cuando el dolor del poeta deja un poco de ser rayo y se convierte en toro sufriente, en este caso “mugiendo” el lamento por no poder disfrutar de la voz de la amada.

Dentro de los tópicos poéticos, “el acento, el aire de tu viento, e incluso la propia voz”, son rasgos correspondientes al ser amado, por eso no es de extrañar que se reúnan ya en el primer cuarteto, casi calcados por tres paralelismos. Un primer vistazo a esos versos nos induciría a pensar que el deseo que late en el poeta es el de volver a ver a Josefina, pero la carga semántica que se va desgranando en el resto del soneto puede contradecir esta idea, ni la “garza galanía” ni los “sustanciales besos” parecen cuadrar mucho con el carácter de Josefina Manresa, y sí en cambio pueden responder a la nostalgia, no ya por el amor perdido, sino por otros disfrutes carnales que el poeta parece echar de menos.

Acaso este soneto sea consecuencia del tórrido encuentro narrado en ‘Por tu pie, la blancura más bailable’, en esa línea de continuaciones o segundas partes que parece respirarse en otros sonetos del libro. En cualquier caso, el tormento del que habla el poeta en el segundo cuarteto, o la metafórica soledad en la que se ve sumido, la urgencia de la galanía, la clemencia solar y la herida que necesita asistencia, tienen todas las trazas de ser las secuelas que Maruja Mallo dejara en el cuerpo del poeta.

De ahí esa exclamación retórica que inicia el primer terceto, y en la que se enumeran de nuevo “querencia, dolencia y apetencia” (sin mencionar aún la ausencia), como un triple deseo del poeta de repetir esos gozos ya saboreados, esos “sustanciales besos” que son su sustento y que le llevan a morir, en un sospechoso juego de palabras, “sobre mayo”. Por si quedasen dudas, es destacable la frase directa del verso 12: “Quiero que vengas, flor desde tu ausencia”, buscando serenar el fulgor amoroso que está cercando ya la mente del poeta, y que pronto se convertirá en el rayo eterno del que tanto nos ha hablado.

Resulta cuanto menos dudoso pensar en Josefina como receptora de semejantes palabras o semejantes deseos.

2.9 SILENCIO DE METAL TRISTE Y SONORO

De la querencia del título anterior, tan sólo un apunte que prologaba la llegada del ciclo del toro, se pasa a un soneto en el que todo rezuma ya vida taurina, pero no entendida como fiesta de muerte, como ocurriera en Perito en lunas, sino como un profundo símbolo de libertad amorosa, una libertad de la que disfruta el toro al tiempo que la recuerda antes de que llegue ese “silencio de metal triste y sonoro”, esos clarines de la plaza que anunciarán su lidia y muerte, con el contraste evidente entre el silencio de la muerte y el homenaje sonoro de la música, con esa sinestesia del triste metal.

Las espadas se reúnen con los amores en el verso 2, cristalizando así el dolor que ya abandonó el rayo y se hermanó con el toro, pero antes del dolor estuvo el amor, antes también de que llegase el final para los huesos destructores, nueva metáfora de las astas del toro. Esas espadas y esa destrucción traen un aire de la influencia de Vicente Aleixandre a la hora de indagar en el amor en algunas de sus obras, como Espadas como labios o La destrucción o el amor. Pero todo ha de confluir en un punto central, en la “región volcánica del toro” que algunos críticos identifican como la testuz del animal, aunque también puede equipararse con el llamado “hoyo de las agujas”, lugar borboteante de sangre, cual volcán, y punto de encuentro para el estoque del torero por su cercanía con el corazón.

Pero antes de ese momento, el toro rememora sus amores, resucitando en el segundo cuarteto el celo de las hembras con la “humedad de femenino oro”, que puso en “su sangre resplandores”, activando así el instinto para el furor amoroso y reproductivo, provocando un poderoso bramido “como un huracanado y vasto lloro”, un llanto que contrasta con el amor mencionado en el primer cuarteto.

El primer terceto, repleto de eufemismos, habla de la monta del toro y sus “amorosas y cálidas cornadas” con las que está cubriendo los “trebolares tiernos”. El doble sentido del verbo cubrir nos acerca a la metáfora de esa ternura en las vacas, al tiempo que se llega a la fusión de Eros y Tánatos en el verso 11, “con el dolor de mil enamorados”.

Pero la lidia continúa, el dolor prosigue su camino, y las furias refugiadas bajo la piel del toro, la sangre que se va desatando, no hacen sino cerrar el círculo del silencio con el que se abrió el soneto, edificando los pensamientos de muerte del animal. Así, el rayo ha devenido en toro, y el dolor, la pena, el desamor, adquieren una nueva dimensión en los sonetos siguientes de la obra. Miguel Hernández se hermana, en algunos momentos, con el toro, de la mano del sufrimiento de ambos.

2.10 ME LLAMO BARRO AUNQUE MIGUEL ME LLAME

Tres consideraciones o tres visiones pueden detectarse antes de analizar este largo poema, centro de El rayo que no cesa:

1) Visión religiosa: el barro como origen primigenio del ser humano, y como destinatario final, muestra de la inexorabilidad del proceso de la vida y fuente y expresión del poder de Dios, que desempeñaría aquí el papel de la amada (al estilo de la poesía mística) a quien el barro-Miguel intenta morder y condecorar sus pies. (Interpretación poco probable)

2) Visión existencial: el barro y la tierra como un trasunto de Orihuela, y también del destino que le reservaba el padre, no al poeta, sino al cabrero, de forma que esas pisadas en el barro fueran la vocación, la propia poesía, creciente hasta rebelarse ante el padre dominante y elegir así el destino propio. (Interpretación muy poco probable, puesto que este poema se había escrito posiblemente en Madrid, una vez superada una primera oposición paterna)

3) Visión amorosa: el barro humilde es la transformación del amante Miguel, suplicante y rendido a los pies de la amada Josefina, cuyos pies trata de salpicar, lamer y morder como una primera aproximación al amor; sólo cuando ella pisa el barro, él empezará a sentirse feliz y pleno, hasta el punto de explotar en un torrente o cataclismo con el que corresponder a los sentimientos de la amada. (La interpretación más probable)

Obviamente, y teniendo en cuenta el tema principal del libro, la interpretación más plausible es la tercera, pero en cualquiera de las otras dos, lo telúrico adquiere también en el poema un papel importantísimo. Si Dios no es el protagonista, el supremo alfarero, sí lo es la amada, puesto que sólo el sentimiento amoroso será capaz de modelar al hombre, de re-crearlo con total plenitud desde el barro original. Josefina se convierte, así, en fabricante de una especie de “golem” amoroso, el cual, como todas las criaturas creadas así, terminará por devorar a su creador, en este caso explotando en un cataclismo amoroso que convierta esa voracidad en el placer de la felicidad de ambos.

Internamente, el poema, el más denso y complejo de todo el libro, presenta una estructura bastante definida, cuyas fronteras están marcadas en torno a los versos 30 y 40:

a) metamorfosis total del amante Miguel con el barro, intensa primera persona tras la que empuña la humildad para tenderse a los pies de su amada. (versos 1 - 30)

b) respuesta de la amada, aunque hipotética, y formulada por el propio Miguel, pero condición indispensable para mejorar su existencia y desencadenar así las consecuencias de esa respuesta en la última parte del poema. (versos 31 - 37)

c) rebelión amorosa del barro/poeta, la tercera persona le sirve a Miguel para advertirle a la amada que se levantará del suelo para fundirse con ella, y finalizando con un verso tan contundente como enamorado: “el barro ha de volverte de lo mismo”. (versos 38 - 61)

En estas seis decenas de versos, Miguel Hernández se muestra mucho más entregado, serio y hondo que en todos los sonetos que precedían a este poema. Desde el primer verso asume su fusión simbólica y alegórica con la universalidad de la tierra: “Me llamo barro aunque Miguel me llame”, y la conjunción adversativa así se lo transmite al lector. Parece una clara declaración de intenciones, como si el poeta nos advirtiera de que pierde momentáneamente su nombre porque ha sido capturado por una tremenda fuerza telúrica, que será el instrumento utilizado para expresar su verdadero amor, de ahí los versos 2 y 3: “barro es mi profesión y mi destino / que mancha con su lengua cuanto lame”.

Hay quienes han tratado de ver en esa lengua, repetida en el verso 5, una prueba de la sexualidad del poema, como si de nuevo Miguel, tal y como hiciera en el soneto ‘Por tu pie, la blancura másailable’, quisiera regodearse en un episodio carnal. No parecen esas las intenciones a juzgar por la continuación del poema, más bien la “lengua dulcemente infame”, con su correspondiente antítesis, puede responder a las habladurías que le habrían llegado a Josefina acerca de sus andanzas en Madrid, un motivo más para que el poeta se humille a sus pies, “a los pies que idolatro desplegada”.

En la línea de la humildad, la postración y la rendición ante la amada, además de la metamorfosis en barro, Miguel Hernández hace acopio de metáforas ya conocidas como “nocturno buey de agua y barbecho”, retomando también el hermanamiento con las reses vacunas que ha iniciado con el ciclo del toro, y que confirma la embestida del verso 9. Pero las intenciones amorosas van mucho más allá, hasta tal punto se ha fusionado con el humilde barro que le rehace en un hermoso quiasmo paralelístico en el verso 10: “hecho de alfombras y de besos hecho”, mientras besa el talón que le injuria y lo siembra de flores.

La simbología de los pies, el talón, la pierna, es utilizada para colocar a la amada, al hilo de los conceptos neoplatónicos, muy por encima del amante rendido y postrado. De ahí que la estrofa cuarta esté íntegramente dedicada a ensalzar dichas partes del cuerpo, aquellas por las que el deseoso Miguel podría empezar a trepar si quería apuntalar en condiciones su amor por Josefina:

“Coloco relicarios de mi especie
a tu talón mordiente, a tu pisada,
y siempre a tu pisada me adelanto
para que tu impasible pie desprecie
todo el amor que hacia tu pie levanto.”

Sobran más palabras, una vez se cita el talón, y dos el pie y la pisada, las intenciones de humildad del poeta están servidas, pero sin dejar de lado el papel, absolutamente fundamental, que debe desempeñar la amada, por ello la abundancia de los determinantes posesivos de segunda persona, que se reparten por las estrofas como mágica escarcha para conducir esas gotas metafóricas del barro, esos relicarios, esas alfombras, esos sembrados de flores. Sin la presencia de ese “tú”, nada tendría sentido: “tus zapatos, tu talón, tu pisada, tu impasible pie, tu ventana, tu huella, tu paso, tu tobillo de junco, tu pierna, tu frente, tu sangre”, y poco a poco el poeta se atreve a ascender en la arquitectura física de la amada, hasta llegar a su frente y a su sangre en los versos finales del poema.

Pero aún no se ha producido la respuesta de la amada, aún hay que continuar enumerando los méritos que el barro amoroso debe cumplir para merecerla. Y esos méritos pasan también por ampliar la simbología de la naturaleza, por dar paso a metamorfosis más amplias, tal y como se aprecia en la quinta estrofa, haciéndose lluvia o rocío en “el rostro de mi llanto”, soportando el “vidrio lanar del hielo”, los rigores del invierno, y acudiendo a otros elementos alegóricos que permiten al poeta hacerse uno con toda la naturaleza, desplegando “un gavilán de ala manchada y corazón de tierra”, “un ramo derretido de miel pataleada y sola”, en definitiva, su propio “corazón caído en forma de alga y en figura de ola”.

La sexta estrofa, con sus tres anáforas, parece culminar esa recapitulación de méritos con los que el poeta trata de conquistar a la amada, vestido de amapola y mordiendo de nuevo sus talones mientras saltan sapos encarnando la metáfora de su corazón convulso. Pero todo merecerá la pena si ella actúa, porque llega el momento álgido y fronterizo del poema, tan sólo un gesto de la amada, una simple pisada en ese barro suplicante y primigenio, le otorgará la vida, esa huella capaz de romper el barro seco (“La armadura / de arroyo bipartido que me ciñe la boca / en carne viva y pura”) es la que resucitará la figura del amado,

que seguirá siempre rendido a sus pies con esa alegre paronomasia del verso 37: “siempre tu pie de liebre libre y loca”.

A partir de ese instante, a partir de esa pisada y esa huella, comienza a gestarse la erupción, el cataclismo amoroso, la primera persona deja paso a la tercera, Miguel cada vez es menos barro y más hombre, y se distancia para observar su nueva metamorfosis, al tiempo que previene a la amada de lo que ha de ocurrir (“teme que el barro crezca, teme que inunde, teme que se levante y estalle, teme un asalto y teme un amoroso cataclismo”). Ya no es tanto barro, y desea escaparse un poco de la tierra, porque podía soportar las pisadas de ella, que le dan la vida, pero no el prosaísmo de otros elementos hirientes del entorno, carros y pezuñas, pastos de animales “de corrosiva piel y vengativa uña”.

Ante esos elementos sólo queda una salida: la ascensión triunfante, el barro que sube, y cubre tierna y celosamente el tobillo de junco de la amada, una hermosísima metáfora del amor, junco que deviene en nardo en la pierna hasta alcanzar la garcilasiana cima de la frente. El temor final no es más que la explosión de la libertad y la fuerza del amor, un sentimiento que estalla, trueno y cae diluviado sobre la antitética sangre duramente tierna de la amada. Los desengaños del invierno no serán nada frente al asalto de la ofendida espuma, frente al amoroso cataclismo que vence a la sequía y la aridez sentimental en las que estaba inmerso el poeta, hasta llevarle triunfante a conquistar a la amada con ese rotundo verso final: “el barro ha de volverte de lo mismo”.

2.11 EL TORO SABE AL FINAL DE LA CORRIDA

Tal y como ocurriera antes de la pausa que ha supuesto ‘Me llamo barro aunque Miguel me llame’, el poeta vuelve a transfigurarse en un astado profético, que conoce muy bien las etapas del ciclo de la vida, y que sabe lo que le aguarda al final de esa corrida, de ahí el macabro misticismo, prolijo en detalles un tanto morbosos, que recorre todo este soneto.

Ni siquiera la perífrasis con la que Miguel Hernández lo presenta libra al lector de la impresión al encontrarse con “su chorro repentino”, así como los hipérbatos tampoco impiden que se aprecie en todo su esplendor tanto la comparación de la muerte con el vino sangrante como la antítesis de ese momento, capaz de romper el equilibrio de la vida. El dolor del toro, una vez más, es el mismo que el del poeta, y mientras uno experimenta la muerte física, aquello que sabe al fin de la corrida, el otro muere un poco con cada embate que el desamor asesta en su corazón.

Así, no es de extrañar el inicio del segundo cuarteto, y esa tremenda e impactante metáfora de “respira corazones por la herida”, muy gráfica al imaginar el borboteo de la sangre por las hendiduras que la puya y las banderillas provocan en el lomo del animal, causadas por el “corazón vecino” del torero, que debilita el poder natural del toro, el poder de “piedra y pino”.

Para que no haya dudas sobre el hermanamiento con el animal, los dos tercetos así lo corroboran, con el símil inicial “Y como el toro tú, mi sangre astada”, aunque no es la única correspondencia semántica, pues el vino del tercer verso es ahora “el cotidiano cáliz de la muerte”, tan cotidiano como inexorable, encarnado en el acero del matador, que vierte con esa sinestesia un “gusto a espada” entremezclado con la metáfora sanguínea del “vino espeso y fuerte” que termina por vaciar el corazón de toro y poeta.

2.12 YO SÉ QUE VER Y OÍR A UN TRISTE ENFADA

Cierto petrarquismo, como han reconocido los críticos, se respira en este soneto, que parece ser una despedida definitiva de María Cegarra, a juzgar por el tono tristón y de continuo lamento que rezumaban las cartas que Miguel le había ido enviando a la poeta unionense. Es como si el poeta asumiera de una vez por todas las negativas o los silencios de ella, y reconociera al fin la imposibilidad de esa relación, de ahí el terceto final y las constantes despedidas: “adiós, amor, adiós hasta la muerte”.

El tono del inicio parece evidente: “Yo sé que ver y oír a un triste enfada”, el poeta asume la imagen que le habrá dado a la escritora y lo refuerza con símiles y antítesis, con un ir y venir de la alegría, con el mar hermanado en la bahía, en un tópico recurrente y ya conocido, pero sin renunciar una vez más a hablar de sus sentimientos, esa “región esquivada y desolada”. El dolor aparece resumido en el segundo cuarteto de manera un tanto hiperbólica: “lo que he sufrido es nada / para lo que me queda todavía”, sustentado por símbolos, algunos conocidos, como el cuchillo y la espada, y otros que surgen casi por vez primera, como la agonía que encarnan la soledad y la pena.

Una vez recapituladas las sensaciones anteriores, llegan las nuevas intenciones, y para ello dispone el poeta los dos tercetos, con la intención de apartarse, con su constante pena, a un lugar donde ni ha de oírle ella ni él la pueda ver, en un rapidísimo verso polisindético como el número 11. La reduplicación predomina en el último terceto, ese irse pero quedándose, además de un evidente contraste, no es más que la aserción de que, aunque físicamente se aparte, quedará el recuerdo de María Cegarra, aunque él se vaya desierto y sin arena, magnífico oxímoron, y se despidan hasta la muerte, que en este caso no es más que el reconocimiento de la frustración amorosa.

2.13 NO ME CONFORMO, NO: ME DESESPERO

Tercera entrega del episodio del beso robado a Josefina Manresa, explosión de rebeldía por parte del poeta, que no se rinde, sino que seguirá luchando, bien por robar otro beso, bien por recibirlo con todos los parabienes decentes y oficiales, como una recompensa a su actitud, como lo único que puede devolverle la vida que la obstinación negativa de ella parece haberle quitado. Y seguimos observando esa alternancia entre poemas durísimos y otros más ligeros, de tono un poco más optimista.

Acaso esa intención explique el surrealismo que se respira en este soneto, sobre todo en el primer cuarteto y en el verso final del poema. Las metáforas de dicho cuarteto son un tanto arriesgadas, ese “huracán de lava encerrado en una almendra esclava o en el penal colgante de un jilguero”, el huracán de lava es lo menos oscuro, pues con el asociaría el poeta el furor amoroso que le ha dejado en el alma el sabor de aquel beso robado a Josefina, pero la realidad le lleva hasta los contrastes más brutales, de ahí que le aprisionen como encerrado está el fruto almendrado o el jilguero preso tras sus barrotes. Si se trata de ilustrar la pesadumbre, son los símbolos más suaves de todo el libro, nada que ver con cuchillos, rayos, leopardos o naufragios.

Donde sí dramatiza un poco más es en el segundo cuarteto, con la metáfora del avispero para los labios, para las quejas de la ultradecente Josefina, que saldrían de su boca como aguijonazos, como clavos que, en una metáfora muy cristiana, clavan y desclavan al poeta en su tormento, la antítesis no resta dureza a

la imagen. La consecuencia llega con un eufemismo, aquel beso cava un hoyo fúnebre, pero lo hace dentro del corazón del poeta, más que el beso, quien cava esa tumba es la actitud airada de ella.

Pero él no se rinde, los paralelismos de los versos 10 y 11 así lo prometen, no se va a conformar con las sinestesias de idolatrar la imagen de un beso o perseguir el curso de un aroma, eso ya no le basta, y aunque el último terceto aún nos lo presenta como un enterrado vivo por el llanto (nueva metáfora del deseo de repetir ese beso), rápidamente se convierte en dos grandes fuerzas sentimentales: “una revolución dentro de un hueso y un rayo sujeto a una redoma”. Ese encierro no puede durar, por mucho que se empeñe en sujetarlo el exceso de recato de Josefina.

2.14 ¿RECUERDAS AQUEL CUELLO, HACES MEMORIA

Reminiscencias del soneto ‘Por tu pie, la blancura más bailable’. La segunda persona de este soneto, o el desdoblamiento en “tú poético” le enlaza con algunos otros de tono subido en los que el poeta recordaba sus escauceos eróticos con Maruja Mallo. De ahí el planteamiento del primer cuarteto, en el que apela, gracias a una larga interrogación retórica, a la posible memoria de la entonces amada, aunque más bien parece que la pregunta se formulase cuando la relación entre ambos ya estaba finiquitada, puesto que la metáfora del cuello “almenadamente blanco y bello” se remata en otra que ilustra, probablemente, la negativa de la amada ante la posibilidad de un nuevo escauceo, como reza “la almena de nata giratoria” para mostrar el movimiento de la cabeza negando una nueva aproximación.

Las anáforas de los versos 5 y 10, “recuerdo y no recuerdo”, dan paso a dos estrofas de tremendo poder evocador, en el caso del cuarteto de aire garcilasiano, con la “historia de marfil expirado en un cabello” metaforizando un suspiro o jadeo amoroso, y con el “cisne cuello” metonímico que vocea “la nieve transitoria”. El terceto, en cambio, parece acercarse más al despecho de algunos sonetos amorosos de Quevedo, por el “cogollo de estrangulable hielo femenino” que ilustra el desdén o la frialdad de ella, e incluso gongorino a juzgar por la metáfora sideral de la “lacteada y breve vía”.

Son versos de gran calado sensual como para pensar que fueran escritos para recordar sólo un beso, a pesar de que Miguel Hernández habla de un “beso sin apoyo”, como si con ese sintagma presintiera lo efímero de su relación, y se lamentase después de que dicho beso muriera a mitad de camino de su objetivo, aquel cuello ahora evocado.

2.15 COMO EL TORO HE NACIDO PARA EL LUTO

Nueva muestra del ciclo del toro, en una alegoría total y un símil de catorce versos en los cuales el poeta se comporta ante el amor frustrado como el toro que camina hacia el destino aciago; ese luto se une, como símbolo de la pena y el dolor, a otros que ya han aparecido varias veces (rayo, cuchillo, perro, leopardo, etc.). Y como el dolor no es fugaz ni intermitente, nada mejor que recordar su machacona insistencia con las cuatro anáforas que inician cada una de las estrofas.

El primer verso, por otro lado, es toda una declaración de intenciones, puesto que el poeta, aun sabiendo el luctuoso destino que le aguarda, no renuncia a él, sino que se crece ante el tormento tal y como hace el

toro cada tarde antes de ser sacrificado, de ahí que todo el soneto respire una hondura profundísima, como ese hierro infernal (puya, banderillas, estoque) que ha marcado el costado del poeta, en una sinécdoque que recuerda al inicio del libro, cuando el pájaro picoteaba ese mismo costado. El “varón en la ingle con un fruto” que cierra el cuarteto, amén de recordar la imagen del diestro destinado a acabar con el toro, tiene una simbólica carga semántica al hacer alusión a una paternidad que de momento el hombre Miguel no ve cercana, igual que el toro muerto en la plaza tampoco podrá cumplir.

El sufrimiento continúa, y el corazón del poeta se hace diminuto, insignificante ante la magnitud del dolor, por ello tiene que acudir al recuerdo, luchar con las imágenes de antiguos besos tal y como el toro lucha por su vida en la arena. Por eso, sólo por eso, y por su propia dignidad, se crece en el castigo de su soledad, hasta el punto de mojar la pluma de su poesía en su sangrante corazón, mientras no deja de hablar del amor perdido, tal y como si el toro hubiera llevado un cencerro al cuello que avisara de su presencia, porque ese amor ha dejado en él una huella indeleble.

Para finalizar, y refrendando esa fuerza de la voluntad amatoria, destaca el uso de la segunda persona en el verso 12: “te sigo y te persigo”, aunque ya sólo puede perseguir una sombra, un recuerdo, puesto que el deseo ha quedado en una espada, el metafórico estoque del desamor que burla, a la misma vez, a toro y a poeta.

2.16 AL DERRAMAR TU VOZ SU MANSEDUMBRE

Tiene este soneto un cierto aire de pesimismo, como una renuncia a las exageradas servidumbres del amor cortés que él había mostrado en otros poemas. Con ese pesimismo, Miguel Hernández parece ofrecer una especie de ultimátum a la amada, probablemente cansado de las dificultades que presentaría Josefina Manresa para acceder a sus deseos, de ahí la exasperación que se respira en el segundo cuarteto.

La conclusión es que, mientras en otros sonetos el poeta asumía su condición trovadoresca frene a esa “mia senhor” que simbolizaba la amada (independientemente de cuál de las tres mujeres encarnara el modelo), ahora se ha cansado de adoptar esa actitud y amenaza un poco con buscarse otros amores.

Y eso que el inicio no puede ser más delicado, con la metafórica dulzura del derramamiento de la mansedumbre en la voz melosa de la amada, gracias a la cual el poeta reconoce las virtudes de semejante ideal poético, incluso hace gala de la humildad con sus “terrestres manos”, mientras el deseo del poeta hace que sus dedos se transformen en rosas cuando toca a la amada.

Esas rosas ígneas se desgajan en pétalos de lumbre continuando con la analogía semántica, y eso que la exasperación del segundo cuarteto nos evoca también la alegoría del hombre conquistador (“cumbre de tu pecho de isla”) frente a la dama que se transmuta en una fortaleza amurallada, tal y como reza el verso 9. El final de ambos cuartetos, por tanto, mantiene una estructura léxica semejante (rosas/pétalos, fuego/lumbre) antes de que llegemos a la conjunción adversativa del primer terceto, donde se empiezan a anunciar las consecuencias de tan infructuoso asedio.

El rescate que el conquistador/poeta le ofrecía a la amada no es ni siquiera considerado, sus intentos son baldíos y además se califican sus intenciones de forma peyorativa: “alteraciones codiciosas”, por lo tanto ella se niega a dejarse transportar a un metafórico mundo de tierras y océanos. Ese desprecio, porque la actitud de ella raya casi en el desprecio, se ilustra con la hipérbole del callar de piedra, de modo que la

conclusión que le queda al poeta es volver sus “otras rosas”, o lo que es lo mismo, sus dedos amorosos, hacia alguna otra mujer. Desencanto amoroso, por lo tanto, pero desposeído del excesivo pesimismo de otros sonetos, el hombre mira hacia delante, y así se lo hace saber a la amada esquivada.

2.17 POR UNA SENDA VAN LOS HORTELANOS

Tal vez sea éste el único soneto, junto a la ‘Elegía’, que se aparta del tema estrictamente amoroso, para centrarse en una faceta más particular del poeta, puesto que en estos versos se mencionan, casi matemáticamente repartidas, dos vidas: la de los hortelanos y la del poeta, cada una siguiendo su camino por su respectiva senda.

La senda hortelana transcurre por los dos cuartetos, y en una tercera persona que demuestra lo ajena que le resulta ya al poeta, aunque no deje de reconocer sus méritos e incluso una cierta nostalgia hacia ella. Son brillantes las palabras que le dedica, casi admirativas, como esa metáfora de “la sangre injuriada por el peso / de inviernos, primaveras y veranos”, pocas imágenes pueden ilustrar mejor la dureza de las faenas agrícolas, rematadas con la enumeración gradativa de las estaciones. Pero por encima de esa dureza, de esos esfuerzos sobrehumanos, hay admiración cuando se suceden las anáforas polisindéticas: “y van a la canción, y van al beso, / y van dejando por el aire impreso / un olor de herramientas y de manos”.

Miguel Hernández señala la antítesis complementaria del trabajo y el disfrute, y lo hace con cierto brillo de envidia, una envidia que puede tener que ver más con su soledad como poeta que con el propio desempeño de las funciones agrarias. Los hortelanos sufren juntos, trabajan juntos, pero también festejan juntos, él, el poeta, sufre y disfruta en soledad. Los tercetos se inician con la primera persona, con un cierto lamento de quien a veces no sabe del todo si eligió la senda errónea, puesto que “no conduce al beso (...) / sino que merodea sin destino”.

La poesía es el motor que ha alimentado su vida, y que impidió que se convirtiera en hortelano, y si por un lado le ha traído satisfacciones, por otro le deja en la soledad más absoluta, llorando como el toro en la ribera, llorando porque sólo puede ya ver a esos hortelanos, doloridos pero felices, al otro lado del río.

2.18 LA MUERTE, TODA LLENA DE AGUJEROS

Si en ‘¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria’ se empezaba a anunciar el distanciamiento entre el poeta y Maruja Mallo, con aquella negativa de ella con su cuello “almenado de nata giratoria”, este soneto viene a certificar el final de dicha relación, por lo que tiene un aire de despedida claudicante, y unas imágenes bastante dolorosas, sin renunciar por ello a la variedad léxica, puesto que la volcánica región no es ahora sino el corazón dolorido del poeta, capaz de expulsar bramidos y humos fieros.

Esos agujeros de la muerte, igual que las heridas del toro, son los boquetes por los que al poeta se le irán escapando los recuerdos de su relación con Maruja. Y es la propia muerte el abandono que el poeta va a sufrir, siendo pisoteado de una vez el metafórico prado de toreros en el que se movía gracias a los favores de la Mallo. Así que el segundo cuarteto es la rebelión del poeta, la fuerza de su amor que le lleva a

sublimarse con “volcánicos bramidos”, con llamaradas que reclamen el amor, el impulso amoroso antes de perderlo del todo, antes de que “los tranquilos ganaderos” se lo arrebaten.

Pero después de ese grito, nada queda, nada sino la derrota en esta especie de final anticipado de El rayo que no cesa, por eso casi se le otorga permiso, a esa muerte, amorosa fiera hambrienta, para devorar del todo el corazón del poeta, un fruto amargo, un fruto que ella misma ha ido pudriendo conforme comenzaba a abandonarle. El terceto final certifica esa derrota, aunque algunos críticos hayan visto algunos tintes sexuales en el verso 13: (“hacia todo se derrama”), pero no es más que la entrega del botín a la amada, y el botín es, nada menos que “mi corazón vestido de difunto”.

2.19 ELEGÍA

Composición fúnebre por excelencia, modelo genérico de homenaje póstumo, fue incluida a toda prisa en este libro, y como tal fue escrita también con cierta urgencia, con el corazón todavía candente por la muerte del amigo, lo que, lejos de deteriorar su calidad, lo que hizo fue multiplicarla hasta el punto de que no podemos hablar de un solo verso en el que no se respire ese dolor que va más allá del pecho de Miguel Hernández y se extiende hasta colonizar el alma de un lector emocionado. A ello contribuye la utilización que el poeta hace del “tú poético”, entablando un diálogo con el desaparecido Ramón Sijé que hace tambalearse el ánimo del lector.

Tercera composición extensa del libro, rompiendo así la rigidez del soneto, los quince tercetos encadenados y el serventesio final del poema constituyen un espacio en el que batallar con el dolor y el recuerdo del amigo muerto, sin homenajes impostados, sino con toda la hondura de una amistad desgarrada y rota antes de tiempo.

Y eso se demuestra ya en la curiosa dedicatoria: “En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería”. Ese rayo ahora, además de darle título al libro, es más dolor que nunca, y su carga semántica la amplía Miguel Hernández de manera intencionada, tanto para hablar de la celeridad con la que la peritonitis le causó la muerte a Ramón, como para ilustrar de qué manera se desgaja el dolor de su propia alma, así juega gracias a los artículos “del y el”.

Por otro lado, gracias a un nuevo juego bisémico, al hilo de lo que ya practicó en Perito en lunas, al sustituir la preposición “a” por “con”, reúne en un solo sintagma dos ideas complementarias: “a quien tanto quería”, lo que queda suficientemente demostrado con la posterior lectura del poema, y “con quien tanto quería” para señalar las afinidades, tanto vitales como literarias, que le unían al amigo, al hermano desaparecido.

Tras la dedicatoria, viene el reagrupamiento de Miguel con la tierra, del barro amoroso pasamos a los terrones doloridos. ¿Por qué ahora se vuelve de nuevo al deseo de ser hortelano? No es sólo la metáfora con la que enterrar al amigo, sino el deseo, ya aparecido en otro soneto del libro, de disfrutar de esa hermandad que mostraban los hortelanos, para lo bueno y para lo malo, para la fiesta y para el trabajo, una hermandad que la literatura convertía en perenne soledad y que él desea recuperar, aunque sea en semejantes momentos luctuosos. Y no hay mejor manera para hacerlo que el primero de los tercetos:

“Yo quiero ser, llorando, el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del ama, tan temprano”.

El deseo de no abandonar al amigo muerto no está reñido con la calidad literaria, que poco a poco iría domando a la pena para dar lugar a la mejor elegía jamás escrita, buena prueba de ello es el verbo es-tercolar con el que se cierra el segundo verso, y que tiene su continuidad en el terceto siguiente, en ese alimentar lluvias y caracolas, en ese dar a las desalentadas amapolas el corazón por alimento. La fusión con la naturaleza no es sólo algo literal para el fallecido, sino que el poeta la lleva hasta los extremos de un gran homenaje al que volverá a hacer alusión unos tercetos después, cuando recurra a los recuerdos.

El inicio de la elegía, y el planteamiento con el que Miguel Hernández se va expresando, permite dividir argumentalmente el poema:

- a) dolor puro entremezclado con la sorpresa que siempre provoca la muerte repentina, versos 1-21.
- b) desgarrar y quejas del poeta, lamento enfurecido y rabioso ante lo que la muerte le ha arrebatado, versos 22-33.
- c) recuerdos para reconfortar el ánimo, languidez ante la inexorabilidad de lo ocurrido, versos 34-49.

En esa primera parte, además del hermanamiento con la naturaleza, se observa también una importante gradación del dolor, cuyo ritmo ascendente ha de conducir a la explosión de la segunda parte, de ahí la brutal sinécdoque del dolor que se agrupa en el costado y su hiperbólica consecuencia: “que por doler me duele hasta el aliento”. Y de ese aguijonazo privado del poeta, se pasa a las descripciones de la propia muerte, cuya mejor muestra está reunida en el cuarto terceto:

“Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado”

Y para hacer aún más hincapié en la dureza de esa muerte, adjetivos contundentes: “duro, helado, invisible, homicida, brutal”. Los paralelismos empleados por el poeta culminan, una vez más, en esa segunda persona que aparece, de manera tan intermitente como necesaria, durante toda la elegía.

La alternancia en las perspectivas del dolor cobra fuerza en los dos tercetos siguientes, cuando el poeta abre su pecho para dar salida a su propia interpretación de esa angustia, mezclando hipérbolos y antítesis para mostrarle al lector, e incluso al propio difunto, cómo a su manera él también ha empezado a morir un poco. Por eso anda “sobre rastros de difuntos”, sin calor, sin consuelo, y yendo de “mi corazón a mis asuntos”, con esas sacudidas que la muerte propina a las existencias de los que se quedan. La alternancia finaliza con tres lamentos temporales y anafóricos: “temprano” antes de iniciarse la segunda parte de la elegía, y con ella la explosión de la rabia contenida.

La rabia encarnada en la falta de perdón de los versos 22, 23 y 24, salpica con su detonación a todo lo que rodea al poeta, hasta el punto de hacerle convocar una tormenta de “piedra, rayos y hachas estridentes”, símbolos del dolor ya presentes en esta obra, aun cuando ahora haya cambiado el motor que los hacía nacer a la pluma del poeta, mientras busca brillantes sinestesias como la del hacha “sedienta de catástrofes y hambrienta”.

La imagen más surrealista llega como consecuencia de esa rabia, el poeta quiere “escarbar la tierra con los dientes, (...) a dentelladas secas y calientes”, y seguir cavando en una polisindética actitud hasta encontrar la calavera del amigo y cubrirla de besos, en un verso de aire romántico por lo que tiene de desafío a lo ultraterreno, aunque el objetivo aquí no sea amoroso sino el deseo de devolverle la vida a Ramón Sijé.

Ante la lógica imposibilidad, sólo queda la tercera parte del poema, la nostalgia, los recuerdos que permitan al amigo continuar viviendo en la memoria del poeta, y por eso se repite de nuevo el marco natural que compartió la amistad de ambos, el huerto, la higuera, los andamios de las flores, un “locus amoenus” que permite al poeta escribir los versos más livianos de toda la elegía: “pajareará tu alma colmenera / de angelicales ceras y labores”.

Con esos versos, hay un cambio radical en el tono lírico del poema, gracias a esos recuerdos se frena la dureza con la que el poeta se había conducido hasta el momento, y empieza a asumir lo ocurrido, de ahí también el empleo de los tiempos verbales en futuro: “volverás, alegrarás”, porque ese mirar hacia delante tiene que cumplirse hasta culminar en la fusión definitiva del difunto con la tierra, entonando un oculto “pulvum eris”, y la fusión completa del recuerdo del difunto con el propio poeta. Así se alteran ambas fusiones hasta el final de la elegía: la sangre, las abejas, el corazón entre almendras espumosas o dándole alas a las rosas, por un lado, por el lado terreno y material, y por otro la voz del enamorado (entendido aquí como símbolo de amistad) que requiere al amigo y le emplaza en una de las más hermosas citas de toda nuestra literatura:

“(…) que tenemos que hablar de muchas cosas,
Compañero del alma, compañero”

2.20 SONETO FINAL

Sin duda uno de los sonetos más crípticos y enigmáticos de todo el libro, y de interpretación algo confusa, puesto que con sus versos se entremezclan secuelas del homenaje póstumo a Ramón Sijé, alusiones mitológicas y hasta símbolos de índole religiosa, algo que apenas había aparecido hasta el momento en El rayo que no cesa.

El contundente verso inicial “Por desplumar arcángeles glaciales”, parece indicar que con esta última composición Miguel Hernández hubiera querido entonar una especie de perdón hacia Ramón Sijé, con quien se había distanciado al considerar éste que el poeta había perdido la fe después de sus estancias en Madrid. Tal vez por ello también el cuarteto mantenga ese aire contrito de pecado y castigo que se respira en los versos 3 y 4: “es condenada al llanto de las fuentes / y al desconsuelo de los manantiales”.

El segundo cuarteto alberga referencias mitológicas como la de Hefesto, por el tratamiento de metales, fuego, hierro, yunques y herreros torrenciales, pero si se continúa el análisis desde el punto de vista de una cosmogonía cristiana, las alusiones conducirían de una forma tácita a los calores del infierno a los que se habría acercado Miguel Hernández al alejarse de su educación religiosa. La espina del verso 9 parecería confirmar todo lo anterior pero, como espina de una rosa, le permite también recomponer la conciencia, llevarle hasta el arrepentimiento y entonar el “mea culpa” final con el que exaltar de nuevo el cariño hacia el amigo desaparecido.

3. VIENTO DEL PUEBLO

Supone, junto a *El hombre acecha*, la tercera herida en la obra de Miguel Hernández, la de la muerte, con toda la crudeza que traerían a su vida tanto la Guerra Civil como su posterior encarcelamiento y alejamiento de los suyos. El corazón, amatorio y privado, de *El rayo que no cesa*, se convierte aquí en un corazón solidario y público, entregado a una causa y a un pueblo al que el poeta siente que se debe, intentando difundir una realidad demoledora para transformarla a través de la poesía.

En estos poemas de exaltación y de lucha, Miguel Hernández elige al hombre de su tiempo, pero al igual que ocurría en el país, ese hombre aparece dividido, escindido en función del bando elegido, o de la adscripción ideológica, así, los personajes proletarios tienen una imagen casi heroica, repleta de connotaciones positivas, mientras que los burgueses y los capitalistas se convierten en antihéroes, y a veces en monstruos.

Curiosamente, en muchos de los poemas de *Viento del pueblo* no son los fascistas o los militares sublevados quienes aparecen directamente como enemigos, sino estos personajes arquetípicos del capitalismo más brutal, como si ellos hubieran empezado a matar, a asfixiar a los obreros, y luego los militares ya sólo hubieran tenido que administrarles el tiro de gracia durante los tres años de la contienda.

Al igual que ocurre con los personajes, con los españoles, la propia tierra española se abre en dos grandes bloques o bandos, el del bien, el amor y la solidaridad, encarnado por la República, y el del mal, el dolor y la muerte, correspondiente a los fascistas y los sublevados. De ellos, sólo el primero transmitirá una esperanza, con los nuevos hijos (a modo de mesías) que se encargarán de perpetuar la sangre, y su fuerza, gracias al vientre femenino, de ahí la gran importancia que tiene en esta obra la maternidad, y no sólo por la coincidencia cronológica del nacimiento del primer hijo del poeta.

Hay numerosas pruebas que muestran la intención del poeta al escribir este libro, sosteniendo desde el inicio sus argumentos, y tomando una postura netamente comprometida y valiente, la misma que seguiría adoptando en los últimos años de su vida, y así lo recoge en sus versos:

“Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos”

“Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta”

“(…) estoy para defenderte.
(…) Aquí estoy para vivir
(…) y aquí estoy para morir,
(…) en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre”

Incluso el poeta alterna en la obra el “tú” y el “nosotros”, sin que por ello se pierda la intención de lucha y el compromiso personal. De hecho, muchas veces la voz poética se fusiona en un “nosotros”

clamoroso, haciendo que el individuo se borre para integrarse en una comunidad combativa bajo un mismo concepto político.

Ese compromiso personal queda ya puesto de manifiesto, de una manera muy clara, en el prólogo de la obra, dedicado a Vicente Aleixandre:

“Vicente: a nosotros que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres. Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otros, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad.

Los poetas somos viento del pueblo; nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo”.

Y no es un compromiso al que un alma como la de Miguel Hernández pueda renunciar, porque no es una labor netamente política o ideológica, tal y como señala en los versos anteriores, es una llamada al poeta, al autor, porque la esencia del mismo, el pueblo, le pide ahora que empuñe la voz por él. Ese compromiso, a su vez, tiñe muchos de los poemas de ese tono de arenga tan necesario, sobre todo si fueron recitados en el frente, pero sería un gran error considerar la poesía de Viento del pueblo únicamente como soflama, basta con recapacitar sobre algunos de sus versos, para entender que en esta obra estaban las armas del poeta, las únicas con las que podía combatir en el conflicto: garganta y corazón.

Algunos críticos han querido dividir los poemas de esta obra en tres grupos: los militantes, los equilibrados y los cansados, e incluso han relacionado esa división con tres etapas de la vida del poeta: el matrimonio y la muerte de su primer hijo, la militancia bélica y la desnudez desencantada. No es descabellada dicha conexión, siempre que aceptemos que no se circunscribe sólo a Viento del pueblo, sino que habría de extenderse también a los versos de El hombre acecha y Cancionero y Romancero de ausencias.

POSIBLE CLASIFICACIÓN DE LOS POEMAS DE “VIENTO DEL PUEBLO”

(Entre paréntesis, poemas pertenecientes al libro que no están recogidos en la presente antología):

1) HOMENAJE: ya sea político o puramente literario. “Elegía primera”, “Elegía segunda”, “Rosario, dinamitera”, “Pasionaria”; (“Al soldado internacional caído en España”, “1º de Mayo de 1937”, “Euzkadi”)

2) ARENGAS BÉLICAS O POLÍTICAS: “Sentado sobre los muertos”, “Vientos del pueblo me llevan”, “Las manos”, “El sudor”; (“Los cobardes”, “Nuestra juventud no muere”, “Llamo a la juventud”, “Recoged esta voz”, “Ceniciento Mussolini”, “El incendio”)

3) EL PUEBLO ESPAÑOL: “Jornaleros”, “Aceituneros”, “Campesino de España”; (“Visión de Sevilla”, “Fuerza del Manzanares”)

4) VISIÓN ÍNTIMA, FUSIÓN DEL HOMBRE CON EL CONFLICTO: “El niño yuntero”, “Canción del esposo soldado”; (“Juramento de la alegría”)

3.1 ELEGÍA PRIMERA

No debe extrañar que la primera composición del libro sea una elegía, puesto que la guerra es una constante fábrica de las mismas, y el hecho de que esté inspirada y dedicada a García Lorca es también comprensible por dos razones, puesto que el poeta granadino es homenajeado desde dos perspectivas:

- a) como símbolo de libertad truncado por la guerra, el fanatismo y la injusticia.
- b) como símbolo poético, hermanado, por tanto, con el autor, quien se verá también amenazado de manera corporativa (poco tienen que ver, ante tamañas circunstancias de brutalidad, aquellas famosas cartas que ambos cruzaron, en las que el oriolano se enfadó con Lorca al considerar su respuesta sobre Perito en lunas un tanto condescendiente)

Por esas razones, en estos versos todos los muertos de la guerra se encarnan alegóricamente en la figura de Federico García Lorca, quien, al igual que ya ocurriera con Ramón Sijé, trasciende las fronteras de lo humano para convertirse en un símbolo de universalidad. Aunque también debe reconocerse que esta elegía, literariamente hablando, atesora quizá más calidad que la dedicada al amigo oriolano, por estar más trabajada, más elaborada, mientras que en aquella predominaba la amargura del dolor por encima de la reelaboración poética.

En esta larga elegía hay estrofas de transición, aquellas que marcan el camino de las personas poéticas, puesto que en determinados momentos del poema la primera persona dolorida deja paso a una segunda persona, a un “tú” más de homenaje, como si Miguel Hernández procurase mantener una especie de largo diálogo con el poeta granadino, acaso uno de los diálogos que nunca pudo mantener con él. Dichas transiciones poéticas pueden observarse en las estrofas 8 y 17, hasta llegar a la estrofa final con la comunión entre ambas personas, con el hermanamiento entre el “yo” dolorido y el “tú” propio del homenaje elegíaco.

Una vez que Miguel Hernández logra centrar brevemente el incipiente dolor, con las “herrumbrosas lanzas” y los “trajes de cañón”, equipara la muerte de Lorca con la metáfora de todos los muertos que se andan pudriendo al sol de la guerra, esos muertos a los que “el sol pudre la sangre”, tal y como figura en el verso 7. Y una vez hecho eso, se deleita en tres estrofas en las que desarrolla la alegoría de considerar la muerte como una casa a la que desea entrar, siempre guiado por el espíritu del poeta tal y como Virgilio guiara a Dante en su descenso a los infiernos. Por eso mismo son destacables, desde el plano semántico, términos como “revocada, candil puesto a la entrada, pozo, callejón del llanto”.

Y cuando esa entrada se produce, hay un momento de gran calma, de una paz tan extrema como luctuosa, una paz a la que Miguel Hernández accede con lentitud y con unos versos muy hondos, prólogo de la mejor estrofa del poema, en la que el homenaje explotará, allá por el verso 92:

“Entro despacio, se me cae la frente
despacio, el corazón se me desgarrar
despacio, y despacirosa y negramente
vuelvo a llorar al pie de una guitarra”.

Esta hondura marca el final de la primera parte de la elegía, y también el inicio del verdadero homenaje, más concretamente los motivos por los cuales Miguel Hernández eligió, para abrir este poemario, una composición dedicada a Lorca, porque todos esos “muertos de elegía” no son más que una muestra de la libertad pisoteada, cuyo mayor símbolo fue sin duda Federico, pero las razones son algo más personales,

tal y como se mencionaba antes, son razones de coincidencia profesional o artística, por eso la sinestésica mano del llanto de Miguel Hernández elige un solo muerto, pero sin duda el mejor de todos.

La primera estrofa de transición sirve también para que Lorca ingrese en ese universo mortuorio, y por ello se le despoja hasta del nombre, porque “polvo se llama”, y con el nuevo apelativo se adentra en el interior de la tierra. Las dos exclamaciones retóricas de los versos 36 y 37 dan inicio a ese diálogo imposible entre las dos voces poéticas. Un diálogo en el que Miguel Hernández deja muy claras las dos partes que va a solapar en las estrofas siguientes: los rasgos del carácter lorquiano y la brutalidad de quienes tanto se empeñaron en acabar con él.

a) Carácter lorquiano: “agitada alegría que agitaba columnas y alfileres; vida de palomo que ceñía de espuma y de arrullos el cielo y las ventanas; raudal de pluma; primo de las manzanas; manantial de tu saliva; hijo de la paloma, nieto del ruseñor y de la oliva, esposo siempre de la siempreviva, estiércol padre de la madre selva; firme edificio; gavilán alto; rugido grande; alegre sangre de granado”.

b) La muerte y los responsables de la misma: “paraíso de los ataúdes; vestido de esqueleto; durmiéndote de plomo; el viento que se lleva las semanas; carcoma, lengua de gusano; elegiré tus huesos el manzano; turbia cuchillada; destruido, desplomado, más callado; derrumbamiento de martillos feroces; salivazos y hoces cargan sobre la mancha de su frente”.

Justo antes de la segunda estrofa de transición, y en mitad de esa catarata alternante de elogios al poeta y críticas a quienes acabaron con él, Miguel Hernández inserta cuatro versos que, por un lado, recuerdan el tono derrochado en la ‘Elegía a Ramón Sijé’, y por otro tienen un importante aire manriqueño, en cuanto a la mención de las características de la muerte:

“¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla,
pero qué injustamente arrebatada!
No sabe andar despacio, y acuchilla
cuando menos se espera su turbia cuchillada”.

Estrofa que viene a enlazar, allá por el verso 75, con la otra que, además de marcar esa transición ya mencionada, aglutina el segundo punto álgido del homenaje elegíaco al tiempo que deja de nuevo entrar en los versos a la primera persona poética:

“Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las entrañas.
Un cósmico temblor de escalofríos
mueve temiblemente las montañas,
un resplandor de muerte la matriz de los ríos.”

A partir del verso 80, Miguel Hernández hace crecer ese homenaje transformando el luto y el dolor en elementos con los que honrar la gloria del poeta fusilado. Ese homenaje, además de llevarse a cabo gracias a la primera persona, entronca con una alegoría en la que la naturaleza es el mejor marco para mostrar el dolor por la muerte de Lorca, tal y como se refleja en los símbolos “pueblo de ayes, valles y lamentos, bosque de ojos, avenidas de lágrimas y mantos”, para finalizar la estrofa con la culminación de ese dolor, en sendos paralelismos reduplicados: “lutos tras otros lutos y otros lutos, / llantos tras otros llantos y otros llantos”.

Esa incursión de la primera persona es incisiva y breve, y la segunda reaparece justo hasta la estrofa final, en la que ambas personas confluirán hermanándose en el recuerdo inmortal, en esa alegoría con la que el poeta “goza una muerte diaria”.

Pero antes de llegar a ese momento, aún deben presentarse grandísimas imágenes por parte del oriolano, entre los versos 86 y 91 predominan los contrastes entre la fuerza y la dulzura, entre la fuerza inclemente de los asesinos y la delicadeza del poeta granadino: “volcán de arroyo, trueno de panales, dos largas hileras de puñales”.

Todo ello como un prólogo para la que, sin duda, es la estrofa más brillante de la elegía, puesto que es ahora cuando el texto explota en un grandísimo homenaje, en unos versos que reúnen los símbolos lorquianos, sumándolos a la intensidad del dolor hernandiano. Gracias a las brillantes sinestesias, a los paralelismos y aliteraciones, las metáforas y los símbolos crecen hasta conformar un todo que refleja lo que fue la existencia de Lorca: poesía, música y libertad, nada menos.

“Por hacer a tu muerte compañía,
vienen poblando todos los rincones
del cielo y de la tierra bandadas de armonía,
relámpagos de azules vibraciones.
Crótalos granizados a montones,
batallones de flautas, panderos y gitanos,
ráfagas de abejorros y violines,
tormentas de guitarras y pianos,
irrupciones de trompas y clarines”.

La catarata alegórica de imágenes es en verdad impresionante, aunque la realidad de la muerte se imponga en el solitario verso 101, con esa conjunción adversativa que nos pone los pies en el suelo, un suelo silencioso, desierto y polvoriento, en el que hasta la adjetivación es triste y funeraria, un suelo árido como árida es ya la lengua de García Lorca, cuyo aliento ha sido cerrado con el golpe de una puerta demoledora. Ante eso, a Miguel Hernández ya sólo le queda, tal y como hiciera con Ramón Sijé, el recuerdo, el paseo con la sombra de Lorca, entre tierras alfombradas de cipreses, y con la garganta rodeada de agonía.

3.2 SENTADO SOBRE LOS MUERTOS

La elegía anterior, aparte del sentido homenaje a Lorca, es una especie de prólogo, un “introito” a este libro de Viento del pueblo, porque es en este poema donde verdaderamente comienzan las impresiones más personales de Miguel Hernández ante la contienda, puede decirse que con estos versos se estrena “su guerra”.

Por eso se comprende su actitud silente, un tanto pasiva y de observación ante los desmanes de los primeros meses de la guerra, justo antes de que se entregue a la arenga y la soflama, porque antes de hacer eso Miguel Hernández observa, siente y se duele, de ahí que muestre una importante alternancia entre la primera y la segunda persona, aunque de forma retórica, y de ahí también que se inicie su toma de partido, su posicionamiento ideológico, una actitud que ya arranca en los primeros versos, cuando repara en los muertos que “se han callado en dos meses”, usando el eufemismo para no mencionar la muerte tan temprano, que tiempo habrá en este poemario para encararla y hasta para dialogar con ella.

El punto de inflexión del poema está en torno a la mitad del mismo, alrededor el verso 40, cuando el poeta retoma esa segunda persona que dota a los versos de rango de arenga combativa, y lleva la exaltación hasta la estrofa final, momento en el que él asume de una vez por todas, y de manera muy firme, su compromiso ideológico y de lucha.

Tras esos muertos callados en dos meses, el homenaje tiene su entrada con una importante carga metafórica, puesto que esa mano del corazón que es rabiosamente empuñada representa por un lado la fuerza vital necesaria para seguir luchando, y por otro el puño, símbolo de la izquierda y de la República. Los tintes oratorios, antes del estreno de la segunda persona, se conjugan en la voz del poeta, y en las acciones que dicha voz puede llevar a cabo, perfectamente señaladas con la carga léxica verbal: “subir a los montes, bajar a la tierra, tronar, pedir...”, para culminar con los adverbios ahora y siempre ilustrando el calado de su adhesión.

Con las metáforas entrelazadas a las personificaciones se inaugura esa segunda persona, hermanándose de paso con el bando junto al que se quiere combatir, ese “pueblo de mi misma leche” que tan acertadamente simboliza la solidaridad, un árbol que tiene “encarcelado” al poeta por la coincidencia de raíces. En definitiva, un pueblo que Miguel Hernández se empeñará en defender con sus dos grandes argumentos: “la sangre y la boca como dos fusiles fieles”, argumentos que volverá a utilizar en otras composiciones de Viento del pueblo.

Tras la equiparación gramatical en el uso de ese “tú” poético que le inserta en el pueblo más humilde, vuelve su mirada a sus propios orígenes, con esa cuarta estrofa iniciada de forma anafórica: “Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza...”, para justificar de esa manera sus simpatías por el bando republicano, por los más desfavorecidos, y para poder cantar y repetirlo al mundo las penurias de la tierra, convirtiéndose así en “ruiseñor de desdichas” y “eco de la mala suerte”.

El tono de exaltación patriótica crece y se complementa con varias alegorías que profundizan en el infausto destino que aguardaría al pueblo español si no fuera capaz de levantarse y luchar, un pueblo desnudo y hambriento que ha reaccionado transformando esa adjetivación en otra mucho más beligerante hasta convertirse en aborrascado y sangriento, capaz de convertir los fusiles en leones para acabar con los enemigos encarnados en las metafóricas fieras. Esas transformaciones léxicas, republicanos y sublevados como leones y otras fieras, e incluso como bueyes en función del sesgo del poema, se convierten en un recurrente tópico en otros poemas del libro, volviéndose una metáfora muy del gusto del poeta.

La alegoría personificada explota en el verso 40, los pronombres personales se van acumulando para que el lector no olvide, como en su momento le ocurriría al soldado oyente, la implicación que el poeta le pide en los versos. Una alegoría que no pierde un ápice de fuerza aunque sea retórica, y que Miguel Hernández va reforzando verso a verso con los símiles y la enumeración fisiológica con la que desea ilustrar el valor necesario para combatir en nombre de la libertad y la justicia:

“mientras te queden puños,
uñas, saliva, y te queden
corazón, entrañas, tripas,
cosas de varón y dientes”.

Ni siquiera el eufemismo del verso 46 (“cosas de varón”) hace que el mensaje pierda fuerza, eufemismo, por cierto, que en algunos poemas de este libro, y especialmente en El hombre acecha, dejará paso a un

lenguaje mucho más procaz y descarnado, fruto probablemente del cansancio de una contienda que irá caminando hacia la derrota.

Pero aún no ha llegado ese momento de la claudicación, tal y como se aprecia en los paralelismos de los versos 47 y 48 (“Bravo como el viento bravo, / leve como el aire leve”), todavía es la hora de la excitación bélica y los ánimos, de las consignas, de asesinar al que asesina, de aborrecer al que aborrece, de vivir cara a cara y morir con el pecho ante las balas, poetizando el legendario lema de “mejor morir de pie que vivir de rodillas”, que tan famoso se haría durante la guerra.

La penúltima estrofa recoge, a modo de últimos consejos, la comunión entre el pueblo y el poeta, la promesa de combatir con él codo con codo, pero sublimando la expresión poética, aumentando la brillantez literaria aunque vaya en ligero detrimento de la pura arenga combativa. De ahí que el poeta cante con la sinestésica voz de luto las desventuras que tienen llanto de metal, penas de madera, hasta enlazar en tres versos intensísimos esa comunión con el pueblo, de manera que si no se llevara a cabo la vida le parecería al poeta un “antemuro de la nada”. El dolor, las armas, la muerte, son las claves que hermanan del todo al poeta con los suyos: (“tu pensamiento y mi frente, / tu corazón y mi sangre, / tu dolor y mis laureles”), y son claves hermanadas gracias a unos campos léxicos complementados de manera brillante.

Por si todavía quedaba alguna duda, la estrofa final es una más que firme declaración de intenciones, premonitoria si se quiere, pero sin medias tintas, tal y como fue el compromiso del poeta oriolano, intenso y hasta la misma muerte, presentado con varios paralelismos, firmes enumeraciones cronológicas y la antitética y reiterada presencia de dos de sus tres heridas: vida y muerte, que sólo pueden hilvanarse gracias a la tercera, el amor, en este caso, el amor hacia el pueblo y la justicia:

“Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago es la muerte.”

3.3 VIENTOS DEL PUEBLO ME LLEVAN

Dando título al libro, este poema supone la culminación del hermanamiento completo con el hombre español, Miguel Hernández continúa con la línea épica, de exaltación y homenaje de arenga poética que ya predominaba en el poema anterior, y poco a poco va interiorizando esa toma de partido, tal y como se refleja en los pronombres personales presentes, de manera paralelística, en la primera de las estrofas, verdadera declaración de intenciones no sólo poéticas sino vitales:

“Vientos del pueblo me llevan,
Vientos del pueblo me arrastran,
Me esparcen el corazón
Y me aventan la garganta”.

Estrofa contundente, para que nadie se llame a engaño, y en la que están recogidas, una vez más, las dos mejores armas que el poeta puede blandir durante el conflicto, y que ya habían aparecido en ‘Sentado sobre los muertos’, tal y como volverán a aparecer en otros poemas posteriores: la sangre y la boca, aquí reseñadas en los versos 3 y 4 como corazón y garganta. El poeta no tiene nada más, ni tampoco nada menos, que ofrecer a la causa republicana: su amor y su palabra, su poesía, no son tan mortíferas como las balas, pero sí igual de contundentes o más.

Una vez expuesta esa introducción recordatoria para el lector o para el combatiente, el poeta despliega otro recurso que también va a ser vital en esta obra: la animalización, complementada con antítesis y alegorías, para reflejar los dos bandos de la guerra, o los dos tipos de hombres que, a sus ojos, pueblan España. De ahí que englobe en el grupo de los bueyes, o bien a los pusilánimes o bien a los seguidores de los sublevados franquistas, mientras que para los combatientes republicanos reserva imágenes de mucha más fuerza, tales como leones, águilas o toros. “Los bueyes doblan la frente” y “los leones castigan con su clamorosa zarpa”.

Esta alegoría se extiende durante la tercera estrofa, y se apunta con tres sinestesias paralelísticas con las que el poeta insufla aún más fuerza a los símbolos de la lucha, hermanándolos con elementos de la naturaleza:

“yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta”.

Por lo tanto, esos bueyes que amenazan y de los que él se siente muy alejado jamás podrán dominar los páramos de España, una metáfora de aires noventayochistas que vuelve a simbolizar la desolación reinante en el país. En la misma línea de los versos anteriores, y antes de enumerar el homenaje regional al hombre español, Miguel Hernández lanza dos interrogaciones retóricas para que en el ánimo del lector se insufla la confianza en la victoria, nadie podrá esclavizar al pueblo español, nadie podrá uncirle a un yugo ni encerrarle en una jaula.

En este sentido, dentro de ese lenguaje alegórico, llaman la atención dos de los términos utilizados: “yugo y rayo”. El primero de ellos por su doble función connotativa, tanto como herramienta que unce bueyes y los convierte en mansos animales, y también como el símbolo empleado, junto a las flechas, por parte de Falange, y que se fue extendiendo durante la guerra como marca distintiva de los sublevados. En cuanto al rayo, su amplitud semántica es más que evidente, ha pasado de ser el dolor privado y amoroso del pecho del poeta, a encarnar toda la fuerza de los combatientes republicanos, mostrando del mismo modo la evolución ideológica y lírica del poeta alicantino.

“¿Quién habrá de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula?”

Entre los versos 25 y 45 se extiende la arenga a todas las regiones de España, con una magnífica y muy conocida enumeración de todos los gentilicios y símiles metafóricos y calificativos, con los rasgos y la

idiosincrasia propios de cada provincia española. Y una vez que todas han sido nombradas, se incluyen de nuevo en la alegoría animalizante de los bueyes y los leones, de los yugos y los amaneceres, gracias a la cual Miguel retoma la crítica de la mansedumbre que no desea para el pueblo español, renegando del “olor a cuadra de aquellos de la hierba mala” que se empeñan y se empeñan en llevar a España hacia la noche más oscura.

Esta larga tirada de versos deja paso a las dos últimas estrofas, tan personales como la primera, y en las que el poeta acude de nuevo al condicional que ya vimos en los primeros versos del poema anterior, y lo hace para aceptar de nuevo el sacrificio, en el caso de que tenga que llegar: “Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta”, con el orgullo de haberse alineado junto a la libertad y la justicia, y aludiendo de nuevo a la consigna de no vivir de rodillas, de no hincar la cerviz como esos bueyes a los que tanto critica. Si esa muerte ha de llegar, premonitorias palabras, no sólo encontrará al poeta con los dientes apretados y la barba decidida, en dos claros símbolos de fortaleza, valor y lucha, sino también como un ruseñor capaz de cantar entre fusiles y batallas, eligiendo un término poético (ruseñor) que no es nuevo en él, y al que acudirá en múltiples ocasiones, en este caso como símbolo del optimismo que puede llevar al bien a triunfar sobre el mal de la guerra.

3.4 EL NIÑO YUNTERO

Este poema encarna una visión más intimista del conflicto bélico, de la situación que sufría España entonces, puesto que Miguel Hernández elige la infancia como tema central, por un lado como si dicho tema fuera un gancho de sensibilidad para el lector, y por otro como si tras estos versos se escondiera también cierto deseo de paternidad no satisfecha, puesto que el primero de los hijos del poeta aún no ha nacido. Pero no hay que olvidar tampoco que los hijos son tratados aquí como símbolos de pureza y esperanza para la lucha por el futuro del país, a pesar de que el inicio del poema refleje tintes de esclavitud, pasividad y hasta cierto aire de derrota.

De ahí la evolución que sigue el poema hasta culminar en un mensaje final, si no de optimismo, sí de cierta fuerza para continuar combatiendo. Esa evolución se hace más notoria al comparar las dos últimas estrofas con las primeras, en las que se habla del cuello humillado del niño, perseguido y hasta uncido por un yugo, de nuevo la recurrente metáfora esclavizante, tanto que está presente ya en el título del poema.

La segunda estrofa, además, se cierra con dos versos que trascienden quizá la universalidad de ese niño pobre y atado a la tierra que ha de trabajar casi desde que nace: “de una tierra descontenta / y un insatisfecho arado”, dos versos que acaso sean una muestra alegórica de los padecimientos que el propio Miguel sufrió en Orihuela como pastor forzado de las cabras familiares, dos versos que proyectan una sombra personal que va un poco más allá del sufrimiento de la criatura que protagoniza el poema.

A partir de ese momento, se van a suceder las enumeraciones de la vida dolorosa de este niño que a la vez son todos los niños del campo español, cuyas almas están viejas y encallecidas a pesar de tener el joven olor del olivo, y cuyos cuerpos se irán resintiendo al levantar la corteza de la madre tierra, al emplearse con la dureza de una guerra golpeando en los huesos de esa madre universal. El tono del poeta se hace más amargo con cada estrofa, al igual que la dureza del trabajo en el campo, y la estructura de las estrofas se repite de forma alternativa, los tres primeros versos recogen ese sufrimiento infantil y el último verso dará entrada a dos líneas poéticas importantes, una de carácter bíblico y otra de tintes más barrocos.

a) Lo bíblico: las estrofas 5, 7 y 9 recogen alegorías o símbolos de tintes bíblicos, tales como “corona grave de sal para el labrador”, en clara alusión a la corona de espinas, o el “pan reñido” que despedaza el niño, cuya frente estará inundada de paz y panes, recordando el castigo adánico de obtener el pan con el sudor de la frente.

b) Lo barroco: en cambio, las estrofas 6, 8 y 10 transforman esos símbolos religiosos en otros más barrocos con los que nombran la inconsistencia de la vida, la fugacidad de la misma y la inexorabilidad de la muerte, tal y como se recoge en los versos 28, 36 y 43, en los que el niño se “alhaja de carne de cementerio”, “escucha la voz de la sepultura” o tiene “un vivir ceniciento”.

Estos versos finales de las estrofas citadas no aparecen solos, sino como el colofón a una exposición de las faenas agrícolas, mejor dicho, de la extrema dureza del trabajo con la tierra, de ahí los campos léxicos que tienen que ver con ella y sus faenas: “trabajar, golpes, sol, bruñido, raíz, arar, barbecho, masculinamente serio”, etc. Este sufrimiento llega a su culminación justo antes de las estrofas finales, cuando Miguel Hernández alcanza la cima de la alegoría para hablar también de la indefensión del pueblo, encarnada en este niño que, universalmente, tal y como mencionará en los dos últimos versos, son todos los hombres:

“Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho
tan grande bajo su planta”.

No es de extrañar, acercándose de nuevo al tono combativo y de arenga, que Miguel Hernández lo prologue mencionando, una vez más, las dos armas que ya conocemos, en este caso bajo los sinónimos de “pecho y garganta”, ahí están de nuevo el amor y la palabra, la sangre y la voz. Las interrogaciones retóricas de la penúltima estrofa sitúan al lector de nuevo en el ambiente exaltado propio de este libro, porque todo el dolor de los versos anteriores, toda esa muestra de sensibilidad, no tiene otro objetivo más que el de mantener viva la memoria de los hombres y su impulso para la lucha, por eso las referencias presentes en los versos 55 y 56: “¿De dónde saldrá el martillo / verdugo de esta cadena?”

El martillo, el símbolo no sólo del comunismo, sino del mundo obrero en general, aquí aparece reforzado con la adjetivación del sustantivo verdugo que rompa las cadenas. Un martillo que sólo puede salir del corazón de los hombres del campo, a quienes en último extremo se insta de nuevo a luchar en un conflicto que implica causas ya universales como verdad y justicia:

“Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros”.

3.5 ELEGÍA SEGUNDA (A Pablo de la Torriente, comisario político)

De la poesía y la literatura al compromiso político, tras el texto sentido de homenaje a García Lorca que abría el libro, Miguel Hernández pasa ahora a otra elegía que quizá podríamos considerar casi casi de encargo, mucho más práctica y en la que el tono de los sentimientos es ortodoxo, sí, con algunas pinceladas de verdad, pero mucho menos profundo que en el caso de la ‘Elegía primera’, y por supuesto muchísimo más lejano que la composición que homenajeó a Ramón Sijé.

No obstante, todo el poema es un largo apóstrofe para exaltar la figura del comisario caído, con el compañerismo por delante pero sin entrar en demasiadas honduras, de ahí que ese segundo verso: “me dijiste con gesto enamorado”, deba interpretarse únicamente como ese compañerismo, llevado, si se quiere, hasta el fervor bélico que intensifica las amistades en momentos tan extremos como una guerra, pero sin ir más allá. Sin ir más allá de ese “edificio tronante de guerrero” con el que el poeta caracteriza al difunto.

Tiene esta elegía una estructura casi narrativa, puesto que Miguel Hernández estuvo presente en las exequias y describe los sentimientos y las actitudes de los compañeros cuando desfilan ante el cadáver, eso sí, con hermosas metáforas de aires guerrilleros como esos “ojos de granito amenazante”, o esas “cejas incendiadas que todo el cielo encienden”, intensas expresiones con las que dar salida al dolor y la rabia. Y completa las descripciones con los propios asistentes, Valentín, Manuel, capitanes y comisarios que o bien lloran con lágrimas de hierro o bien se callan, coléricos y sencillos.

Eso hace que se alterne el tono puramente narrativo con el elegíaco, recuperado en el verso 20 para seguir honrando a Pablo de la Torriente, cubano que alcanza la muerte del héroe, acaso mencionada por Miguel Hernández como un consuelo o un objetivo secundario de la lucha. No obstante, como debe ser tratándose de una elegía, se cumplen los tópicos de engrandecer la figura del caído, de hacer que su recuerdo permanezca indeleble tal y como recogen los versos 27, 28 y 29:

“nunca se pondrá el sol sobre tu frente,
heredará tu altura la montaña
y tu valor el toro de bramido”.

Finaliza la elegía con la arenga necesaria para que los compañeros honren al difunto, pasando ante él blandiendo los sinestésicos símbolos republicanos: “fusil furioso, botas iracundas, mano crispada”. Y un último vistazo al cadáver, mediante eufemismos ya conocidos que recuerdan, ahora sí, a alguno de los versos dedicados a Ramón Sijé: “sonriendo a los terrones, / exigiendo venganza bajo sus dientes mudos”. El objetivo se ha conseguido, tal y como rezan los últimos versos, hacer perdurar para la causa la figura del combatiente caído:

“No temáis que se extinga su sangre sin objeto,
porque éste es de los muertos que crecen y se agrandan
aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto”.

3.6 ROSARIO, DINAMITERA

En este caso, el homenaje se lleva a cabo con un lenguaje pseudoamoroso, lo cual enriquece el poema puesto que alivia en alguna medida la dureza de lo estrictamente bélico. Al igual que en la elegía anterior, se mantiene el apóstrofe, el uso de esa segunda persona en la que se basa todo el homenaje. Ese tono delicado y casi amoroso es comprensible tratándose de una mujer que desempeñaba una función peligrosísima con los explosivos; al igual que utilizó el término “voz enamorada” en el caso de Pablo de la Torriente, aquí habla rápidamente de “mano bonita” para situar el tema, un tema impensable si se hubiera tratado del otro bando, dado que la participación femenina en el conflicto sólo se dio de manera activa e igualitaria en el bando republicano. El hecho, por tanto, de que Miguel Hernández honre a una combatiente tampoco debe extrañar, no será la primera ocasión, ni la última, en la que se centre en el papel de la mujer en el conflicto.

En esa primera estrofa se preocupa por encadenar la antítesis entre “mano bonita” y “atributos de fiera”, con una gran sinestesia para ilustrar las funciones de esta mujer, alabándola con las metáforas de los cristales por metralla. Esa camaradería que se establece en el frente provoca que el tono continúe siendo exaltado y grandilocuente, como esa “mano derecha capaz de fundir leones, / flor de las municiones y anhelo de la mecha”. Rosario también es alta como un campanario, recogiendo un símil que ya vimos utilizado en el poema anterior, y su mano guarda una metafórica “rosa enfurecida” destinada a ser lanzada contra el enemigo.

Incluso, al igual que antes mencionaba nombres de otros compañeros, aquí contextualiza geográficamente las andanzas de la fallecida, por lo que habla de la batalla de Buitrago, en las cercanías de Madrid, y aprovecha para enumerar sus méritos una exclamación retórica con la que alabar “su mano de doncella hoy convertida en estrella”, cerrando la estrofa con este eufemismo de la palabra muerte.

Ese homenaje femenino, obviamente, no se desprende del todo de la superioridad masculina propia de la época, de ahí que el poeta afirme que Rosario podía haber sido varón, aunque rápidamente cierra el elogio siguiente: “eres la nata de las mujeres, / la espuma de la trinchera”. Finaliza el poema sin que el poeta olvide los consabidos versos de arenga, repitiendo una estructura ya conocida en el resto de los poemas del libro, para continuar animando en la batalla contra el alma de los traidores a esos dinamiteros pastores que deben imitar a Rosario dando las bombas al viento.

3.7 JORNALEROS

Primero de los tres poemas dedicados expresamente al pueblo español, llama la atención por su estructura, tanto métrica como argumental. Desde el punto de vista métrico, es destacable la anáfora presente en cada estrofa, a mitad de camino entre la anadiplosis y el estribillo, y que el poeta utiliza de forma magistral para iniciar y finalizar cada estrofa, concediéndoles un ritmo casi musical y una persistencia para el público o el lector tanto memorística como política.

En cuanto a la estructura argumental, hay en el poema tres partes bien diferenciadas:

- 1) Versos 1 a 28: exaltación del jornalero español, aunque subyace la universalidad del trabajador del campo, y advertencias de los peligros que acechan a dichos trabajadores.
- 2) Versos 29 a 48: acerada crítica de los enemigos del jornalero, políticos dictatoriales, terratenientes, capitalistas, todos maltratados léxicamente por el poeta.
- 3) Estrofa final, versos 49 a 52: la arenga final que recoge el verdadero mensaje del poeta, la llamada a la lucha una vez más.

Ateniéndonos a esta estructura, es necesario destacar también la magnífica carga metafórica presente en cada estrofa, independientemente de que sus protagonistas sean los jornaleros o los tiranos que los han explotado. En las dos primeras estrofas resalta la manera en la que han cobrado los jornaleros: “cobrado en plomo / sufrimientos, trabajos y dineros”, así como esa España que ellos han ganado “labrándola entre lluvias y entre soles”. Miguel Hernández ilustra de forma brillante la dureza del trabajo agrícola al mismo tiempo que habla de la universalidad de ese trabajo.

Una vez sentadas las bases, las cuatro estrofas siguientes se utilizan para trazar el panorama de la España de la época, “nunca satisfecha de malograr la flor de la cizaña”, en una clarísima alegoría que dice mucho del carácter español, del cainismo y de esa maledicencia que ahora ha provocado el enfrentamiento entre hermanos. Y contra esos males endémicos sólo queda hermanar al hombre con la naturaleza de su país, gracias a una nueva alegoría en la que aparecen tópicos ya recurrentes en la poesía hernandiana:

“Poderoso homenaje a las encinas,
homenaje del toro y el coloso,
homenaje de páramos y minas
poderoso”.

Esa España amamantada con los bíblicos sudores de la frente de los jornaleros ahora es codiciada por el enemigo, por los que “nunca han cultivado” y pretenden apropiarse de sus riquezas. Esta es quizá la primera vez que Miguel Hernández se refiere, en este libro, a otros enemigos que no sean estrictamente los combatientes del bando contrario, sino aquellos que sistemáticamente explotan al campesino español, los terratenientes capitalistas que se convertirán en objeto de las iras del poeta en *El hombre acecha*.

Pero estamos en plena guerra, y la arenga debe reconducirse a cuestiones más políticas y prácticas, de ahí el tono de la última estrofa de esta primera parte, en la que aparece “una tormenta de martillos y hoces” que debe rugir y cantar para vencer. La simbología comunista no puede hacerse más evidente.

Y esas herramientas deben empuñarse para derrotar a los tiranos que protagonizan la segunda parte, nombrados de forma directa: Hitler y Mussolini, demostrando el poeta que su implicación en el bando republicano no era algo únicamente visceral, sino también intelectual, porque los dos tiranos europeos son asociados con los que amenazan con triunfar aquí, por eso labran yugos y les desea como destino ese metafórico “retrete de gusanos”. Son quienes traen “cárceles, miserias y atropellos”, y en ellos canaliza el poeta el odio y la culpa del desorden que arrasa a España.

Pero no se limita a lo puramente militar, y lo demuestra en la que es quizá la estrofa más brillante del poema, cuatro versos en los que consigue ese hermanamiento entre quienes gobiernan Alemania e Italia, y todos aquellos que gobiernan el resto del mundo, pero desde la sombra que les proporcionan sus billetes y su riqueza capitalista:

“Fuera, fuera, ladrones de naciones,
guardianes de la cúpula banquera,
cluecas del capital y sus doblones:
¡fuera, fuera!”

Resulta curiosa la utilización del término “doblones”, moneda antigua y muy característica de la tradición corsaria, es una guinda más del poeta a la caracterización de estos personajes a los que sigue amenazando con ser expulsados de España como la basura, insepultos, amortajados con saliva, pateados por una bota vengativa, recogiendo una vez más esa metaforización brillante que ha caracterizado a todo el poema.

El final, como es lógico, ha de volver a la arenga más exaltada, fundiéndose otra vez el poeta con los más humildes: gañanes, pobres y braceros, que son los únicos que pueden impedir que España sea devorada por los ricos.

3.8 ACEITUNEROS

Estructura parecida tiene también este poema, uno de los más conocidos de Miguel Hernández gracias a la musicalización que se hizo de él en los últimos tiempos del franquismo y al inicio de la transición. Las partes son más o menos las mismas, una primera de homenaje y exaltación del aceitunero jienense, una segunda en la que se critica la explotación ancestral que los terratenientes han realizado sobre los aceituneros, y por último un mensaje, si no de arenga combativa, sí de resistencia para no dejarse pisotear por los poderosos.

En esta ocasión, la estructura métrica adquiere quizá tintes más importantes, el poeta no se conforma con la anáfora reiterativa del poema anterior, sino que coloca un estribillo completo, con el que iniciar y prolongar el homenaje hacia los aceituneros. Dicho homenaje se cierra en las tres ocasiones con otras tantas interrogaciones retóricas cuya misión no es únicamente rítmica, sino que tienen una carga argumental importante:

- a) Estribillo 1: “¿quién levantó los olivos?”, alude a la creación de los árboles, del campo, de la propia naturaleza, forjada por el trabajo y el sudor de los aceituneros.
- b) Estribillo 2: “¿quién amamantó los olivos?”, la sangre, la vida y el trabajo de los jornaleros mantiene vivo ese campo.
- c) Estribillo 3: “¿de quién son estos olivos?”, por todo lo anterior, los olivos, y el campo andaluz por extensión, sólo tienen un propietario, aquel que los trabaja.

De una manera sutil, Miguel Hernández aprovecha la reiteración del estribillo para apuntalar su mensaje reivindicativo, que previamente ha ido desarrollando en las estrofas situadas entre los estribillos. En la primera parte ya queda claro que esa figura tan andaluza: “el señorito”, no ha contribuido a levantar esos olivos, ni siquiera su dinero, porque no hay trabajo ni sudor en él. Esos troncos retorcidos, “poderosos de cimiento”, aludiendo a la metáfora que habla de las raíces profundas de estos aceituneros, sólo pueden levantarse gracias al trabajo, por eso es destacable el tratamiento que hace el poeta de la injusticia social, como una de las variantes de la poesía comprometida de esta obra, y en este poema Miguel Hernández pasa de la lucha como ideal a la búsqueda directa de la justicia.

Antes de adentrarse en la segunda parte del poema, la acaparada por los explotadores, es inevitable una estrofa de transición que responda a la segunda de las interrogaciones retóricas, la de quién amamantó los olivos. Con ella el poeta toma aliento suficiente para iniciar luego la diatriba directa contra los enemigos del pueblo.

“Vuestra sangre, vuestra vida,
no la del explotador
que se enriqueció en la herida
generosa del sudor.”

A partir de ahí, y desde esa alegórica “herida generosa del sudor” que simboliza la tiranía de los poderosos, esos terratenientes y explotadores son retratados y colocados en el punto de mira, por “pisotear la frente y reducir la cabeza” de los aceituneros. Esa injusticia se refleja en las dos estrofas siguientes, en el pan, metáfora bíblica sobradamente reconocible ya, que producían los campesinos y era devorado por otros, y también en los siglos de aceituna y trabajo que pesan en los huesos de estos hombres.

Son ellos los dueños, deberían ser los propietarios de los olivos, cumpliendo otra de las consignas de la época: “la tierra para quien la trabaja”, y son ellos, encarnados en su Jaén natal, quienes tienen que hacer que su provincia se levante brava exigiendo su libertad.

3.9 LAS MANOS

Regresa Miguel Hernández, tras estos dos homenajes a los campesinos, a los versos más combativos, y si hay un poema en el que puede advertirse con mayor nitidez la división entre las dos Españas de la guerra, es sin duda éste, puesto que en esas dos especies de manos que se enfrentan en la vida están recogidos los hombres españoles. No es de extrañar, por lo tanto, que una vez más nos encontremos ante un poema dividido en dos partes muy claras, y como en ocasiones anteriores, primero se habla del bando afín al poeta y luego de los enemigos, para finalizar con unos versos de arenga.

No obstante, la calidad del poeta oriolano permite que, aunque estemos ante una estructura ya conocida, podamos disfrutar de unos versos hondos en los que la carga semántica, la adjetivación, los verbos y hasta las enumeraciones laborales, rozan la brillantez, independientemente de las consideraciones ideológicas. El hecho de los años transcurridos permite separar en cada verso el valor literario del valor ideológico o político.

Si en la primera estrofa se habla de dos especies de manos que terminan enfrentadas a golpes y a zarrazos, muy pronto Miguel Hernández procede a enumerar las características de cada uno de los bandos, con sus virtudes en un caso y sus defectos en el otro, aunque resulta muy significativo que sitúe a las manos republicanas en el amanecer y a sus oponentes en la noche más oscura, el típico y tópico contraste entre bien / mal, día / noche no precisaría una mayor aclaración.

Esos “hombres de mi simiente”, con los que se iguala y hermana rápidamente el poeta, alzan las manos en un oleaje colectivo, y lo hacen cada amanecer, esas “manos puras de los trabajadores terrestres y marinos” siempre tienen la fuerza del día, y el optimismo “de alegres dentaduras y dedos matutinos”. Esos hombres constituyen la fuerza de España, con sus manos de uñas rotas y pobladas de sudores, las mismas manos que desempeñan una serie de oficios, presentados en una enumeración que certifica una vez más la unión de Miguel Hernández con el pueblo.

Pero otro bando, otras manos aguardan, y el poeta anuncia el cambio de registro con esa característica estrofa de transición:

“Como si con los astros el polvo peleara,
como si los planetas lucharan con gusanos,
la especie de las manos trabajadora y clara
lucha con otras manos”.

Incluso antes de ocuparse del bando enemigo, ya ha insertado una de las imágenes con las que suele caracterizarlo: los gusanos, para proceder de inmediato a un cambio radical en la adjetivación. Lo que antes era “puro, alegre, matutino, sonoro, inagotable, generoso”, ahora se ha vuelto “feroz, sangriento, vespertino, lívido, avariento, ronco, blando”. Por supuesto, esa mañana resplandeciente de las estrofas anteriores ha dejado paso ahora al crepúsculo que “absorbe los sonoros caudales de la aurora”. Hasta los

verbos se tiñen ahora con las negaciones más rotundas: “no han sonado, no cantan, ni tejieron, ni mecieron”, demostrando lo lejos que estas otras manos han estado siempre del trabajo.

En cambio, el poeta quiere mostrar otros manejos que sí les son familiares a estas manos corruptas, de huesos lívidos y avarientos, manos capaces de trazar un paisaje de asesinos, manos que se ciernen, se propagan como si fueran enfermedades, hasta ese punto llega la connotación peyorativa verbal empleada ahora por Miguel Hernández. Estamos ante una poesía muy utilitarista, destinada a elevar la moral de los combatientes, y el poeta entendió a la perfección cuáles eran los mejores mecanismos estilísticos que podía utilizar.

El sigilo del mal deja paso al papel de la religión en la contienda, mostrando una vez más cuál fue la evolución seguida por el poeta oriolano con respecto a este tema, y que ya le había costado un conocido distanciamiento con su gran amigo Ramón Sijé, que la muerte de éste dejó sin resolver. De ahí que utilice términos como “empuñan crucifijos, acaparan tesoros, con un cáliz, un crimen y un muerto en cada uña”. La caracterización de las manos sublevadas termina con la alternancia entre los términos de índole religiosa y otros que muestran la falsedad o la capacidad para la traición, aludiendo a manos “ejecutoras pálidas de los negros deseos que la avaricia empuña”.

Toda la alegoría que ha caracterizado las estrofas de la segunda parte conduce a una pregunta que brota del alma consternada del poeta, que él pretende hacer extensiva al resto de sus compañeros combatientes hasta desembocar en la arenga de los versos finales:

“¿Quién lavará estas manos fangosas que se extienden
al agua y la deshonoran, enrojecen y estragan?
Nadie lavará manos que en el puñal se encienden
y en el amor se apagan.

Las laboriosas manos de los trabajadores
caerán sobre vosotras con dientes y cuchillos.
Y las verán cortadas tantos explotadores
en sus mismas rodillas”.

3.10 EL SUDOR

Curiosa alegoría la expresada por el poeta en estos versos, en los que alterna la metáfora religiosa de ganar el pan con el sudor de la frente, a veces incluso complementada con otra metáfora bíblica como el maná, con el símbolo del trabajo por excelencia, un trabajo liberador que desconocen los del bando contrario, para quienes también hay dedicadas un par de estrofas antes de la arenga final. El tono, muy centrado en la fisiología, a veces roza incluso lo escatológico, y supone una variación bastante novedosa en la voz del poeta oriolano, muy diferente a la que hasta este poema nos tenía acostumbrados.

Se inicia el poema con un pequeño homenaje al trabajo que provoca ese sudor, caracterizado con las metáforas “árbol desbordante y salado, voraz oleaje”. Miguel Hernández procura ir encadenando semánticamente una estrofa con otra, y tras el origen de la fuerza de ese sudor, coloca una enumeración gradativa dentro del campo léxico de familia: “hijo del movimiento, primo del sol, hermano de la lágrima”, antes de calificarlos como un tesoro áureo, y a través de arriesgadas metáforas y sinestesias, viste al campesino con ese traje dorado que roza lo escatológico:

“Vestidura de oro de los trabajadores,
adorno de las manos como de las pupilas.
Por la atmósfera esparce sus fecundos olores
una lluvia de axilas”.

Tanta exaltación cristaliza en la estrofa siguiente en la metáfora del maná, porque el sudor, símbolo del trabajo, aporta la salvación al hombre, hasta el punto de que el poeta se hermana una vez más con los que trabajan, a diferencia de los enemigos, protagonistas de las siguientes estrofas, presentados con versos negativos, puesto que no han sudado jamás, y con tres rotundos paralelismos en los que las carencias se muestran como símbolos negativos: “sin brazos, sin música, sin poros”.

Como ya es habitual, el poeta se ceba en los enemigos, en aquellos que no han trabajado para España y ahora quieren apoderarse de ella sin sentirla, de ahí que les augure un negro futuro: “viviréis maloliendo, moriréis apagados”, mientras que reserva la última estrofa de nuevo para el motor del país, para sus compañeros trabajadores, a quienes el honrado sudor volverá “transparentes, venturosos, iguales”.

3.11 CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO

Uno de los poemas bélicos que está teñido de más humanidad es éste, ya que en él se alternan los términos de carácter combativo con un léxico amoroso que no está presente en otros poemas del libro, y que resulta muy interesante como una muestra de las esperanzas que aún conserva el poeta, tal vez por ello haya asumido aquí la primera persona, una primera persona además muy real, puesto que él también era soldado, y estaba en el frente, y añoraría a Josefina.

Ya el inicio es una declaración de intenciones acerca de esa esperanza, puesto que Miguel Hernández honra esa paternidad que no distaba ya mucho de producirse, y con ella la continuación de la estirpe: “He poblado tu vientre de amor y sementera, / he prolongado el eco de sangre a que respondo”. Hay un futuro encarnado en el hijo que va a llegar y eso debe darle fuerzas, no sólo al poeta, sino a todos los soldados que comparten el frente con él. Si en anteriores poemas hemos destacado el hermanamiento con los jornaleros, con los trabajadores, en estos versos se sublima el compañerismo con los que se juegan la vida en el combate.

La añoranza de la amada domina las estrofas segunda, tercera y cuarta, y se nota en las metáforas con las que Miguel recuerda a Josefina, y por extensión con las que cada soldado recordará a su mujer; para ello nada mejor que rescatar la dulzura presente en el Cantar de los cantares, de la mano de esa cierva cuyos pechos locos crecen dando saltos hacia el poeta. Además del tópico bíblico, el objeto del amor aparece nombrado como un “cristal delicado, espejo de mi carne, sustento de mis alas”, demostrando así que en este poema se alcanza una interiorización del conflicto por parte del poeta, no hay tanta arenga ni politización, sino una rehumanización tan dura como necesaria para mostrar esa distancia con respecto a la esposa, y el peligro diario del frente.

De ahí que los versos 14, 15 y 16 crezcan en intensidad, con las evidentes antítesis entre vida y muerte, dar y tomar, así como los paralelismos con los que se exponen esos peligros del combate: “te doy vida en la muerte que me dan y no tomo. / Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas, / ansiado por el plomo”.

No volveremos a encontrar este lenguaje descarnado y doliente hasta los poemas de El hombre acecha, cuando la derrota, bélica y vital, sea ya algo más tangible que una simple sombra.

Esa explosión de amor en la distancia continúa en las dos estrofas siguientes, convertida en una prolongación de esa antítesis mencionada anteriormente, en este caso los términos opuestos serán amor y muerte, de ahí que el poeta quiera besar a su amada con todo el pecho, tratando de que ese amor triunfe “sobre los ataúdes feroces en acecho, / sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa”.

Al poeta, al soldado, sólo le queda la mente, sólo le queda el recuerdo para convocar a la amada como un conjuro que difumine el rigor de la batalla, y ella acude fiel a la cita simbolizando el amor y el deseo “con una boca inmensa de hambrienta dentadura”, así se establece esa comunicación imaginaria y ese intercambio de promesas, puesto que el soldado juró defender el vientre de la amada y el hijo que va aguardando en su interior. Un hijo que, como es lógico, ha de nacer con el puño cerrado, encarnando así la esperanza para continuar con la simbología política, pero también envuelto en clamores de victoria y de guitarras que logren derrotar a los metafóricos colmillos y garras que su padre tiene que blandir para continuar en el frente.

No obstante, el poeta, el soldado, tiene los pies en el suelo, y sabe cuál es su sitio, tal y como enuncia en el demoledor verso 33: “Es preciso matar para seguir viviendo”, sabe que debe asumir ese sacrificio hasta el momento en que pueda regresar al lecho conyugal, a esas “sábanas de almidón y de estruendo” que recogen con estas dos brillantes metáforas la alternancia complementaria entre el amor y el sexo.

Mientras tanto, toda la fuerza que acumule el soldado en el frente palidece ante la estrofa en la que predomina la adjetivación que en verdad alude a la fortaleza de la esposa, presta al parto, dispuesta a perpetuar esa simiente de la que se hablaba en los primeros versos, y dispuesta a hacerlo sola, sin la ayuda del padre, porque cada uno está en su frente, cada uno está librando su particular batalla, de ahí el rigor estilístico y la contundencia, casi bélica, de estos versos.

“Tus piernas implacables al parto van derechas,
y tu implacable boca de labios indomables,
y ante mi soledad de explosiones y brechas
recorres un camino de besos implacables”.

Todo tiene un sentido, la guerra es una cruzada gracias a la cual el padre tratará de entregarle al hijo un mundo mejor, y por extensión una vida mejor a su esposa, una vida que compartir, unos corazones que ir desgastando juntos hasta la vejez, un deseo que por desgracia no pudieron cumplir Miguel y Josefina, como tampoco prosperaría la vida de ese primer hijo, Manuel Ramón, cuya llegada parece esperar tan inminente el poeta. Pero eso nadie lo sabía y no le resta un ápice de hermosura ni de esperanza ni al poema ni a sus versos finales:

“Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos”.

3.12 CAMPESINO DE ESPAÑA

Retoma Miguel Hernández los homenajes dedicados al pueblo español que ya habíamos visto en dos poemas anteriores, 'Jornaleros' y 'Aceituneros', pero ahora se observan algunas diferencias destacables. La primera tiene que ver con la inversión que se produce en la estructura argumental. A lo largo de todo el libro, el poeta hablaba primero del bando republicano, exponiendo sus virtudes, y después mencionaba críticamente los rasgos y defectos del bando enemigo, y en este poema es completamente al contrario, primero traza un panorama oscuro de las amenazas enemigas y hacia la mitad del poema comienza a mencionar la victoria del bando propio.

Otra diferencia radica en el tono, puesto que parece que encontramos ahora a un Miguel más calmado, con una voz menos exaltada que en poemas anteriores, más reflexiva, sin que eso suponga una flaqueza ideológica, pero parece como si los meses y años de la guerra empezasen a pasarle factura, y aunque no renuncia a la esperanza en la victoria, es curioso que la mencione por vez primera de manera tan explícita, como si hubiera detectado la necesidad de hablar así de claro, tanto en su interior como de cara al público y a sus propios compañeros.

Tal vez todo ello pueda explicarse teniendo en cuenta el público al que este poema parece ir dirigido, porque los destinatarios, aunque aparezcan nombrados como campesinos de España, parecen más bien los dudosos, los pusilánimes o los turbios, aquellos que aún no habían tomado partido o que no acababan de animarse a defender España. Quizá éste sea el motivo también por el que se invierte la estructura argumental, para lograr el convencimiento a través de la exposición de los desmanes de los otros.

Como hemos visto en otras ocasiones, la carga semántica es manifiestamente diferente en una y otra parte, dentro de lo habitual en este tipo de poesía combativa o de compromiso. De ahí que el poeta comience con clarísimos apóstrofes: "campesino que mueres, / campesino que yaces", para pasar de inmediato a cuestiones puramente políticas, aludiendo a la tierra que siente "no tragar alemanes, no morder italianos", en una clarísima alusión a las intervenciones de las dos grandes potencias del fascismo europeo que tanto inclinaron la balanza del conflicto mientras las democracias occidentales miraban y callaban.

Ese pueblo cuyas conciencias quiere remover el poeta está amenazado por figuras simbólicas que ya han aparecido en anteriores poemas, tales como la nuca marcada por el yugo, o la defensa de los panes, con la correspondiente antítesis entre la esclavitud y la libertad. Una antítesis que vertebrata todo el poema y contra la que Miguel Hernández empleará un estribillo netamente propagandístico: "Campesino, despierta, español que no es tarde".

Para reforzar ese peligro que acecha desde el bando contrario, la tercera estrofa aglutina una paralelística enumeración de amenazas: "calabozos, hierros, cárceles, desventuras, presidios, atropellos, hambres", al tiempo que se alude también al compromiso familiar para salvar al país del futuro que algunos pretenden imponer por la fuerza: "perdición de tus hijos, maldición de tus padres", y nuevos paralelismos que apelan a la conciencia de los indecisos:

"que doblegan tus huesos
al verdugo sangrante,
que deshonoras tu trigo,
que tu tierra deshaces".

Y para finalizar esta primera parte, una nueva enumeración de los rasgos del enemigo, con el fin de que esas conciencias de los pasivos se remuevan un poco más: “escuadrones del crimen, corazones brutales, dictadores de polvo, soberanos voraces”, en definitiva, “un ejército férreo que cosecha gigantes, los arrastra hasta el polvo, hasta el polvo los barre”.

A partir de ahí, se inicia la segunda parte con un notorio cambio léxico, puesto que la exaltación del bando afín así lo requiere, un bando “alegre, fuerte, manantial de volcanes, que empuña sus alas y las clava en el aire”. Así hasta expresar de manera literal el deseo de victoria, algo novedoso, como ya se ha mencionado antes. Los titanes que sonríen a las balas, que son el sabor de los árboles, alcanzarán la victoria, por ello, tras el último estribillo, llega la consigna final, con la que el poeta espera que los campesinos dubitativos pasen a su lado de España, antes de que las hordas enemigas se traguen su tierra y su cuerpo. No hay hipérbole inútil cuando se trata de poesía de combate.

3.13 PASIONARIA

Se cierra el libro en esta Antología poética con un nuevo homenaje, tal y como se abrió, aunque en este caso los tintes no son precisamente elegíacos puesto que el poema va dedicado a una persona aún viva entonces, la dirigente comunista Dolores Ibárruri, cuya presencia durante la guerra fue notable, hasta el punto de valerle el apodo que titula el poema y con el que habría de conocerse, y que regresaría a España durante la transición tras su exilio soviético.

En una primera estrofa, el poeta se transforma en la posible voz de la homenajeada, utilizando la primera persona para expresar la coincidencia ideológica y de intenciones: “Moriré como el pájaro: cantando (...) / Cantando ha de cogerme el hoyo blando”. Acumula símbolos metafóricos del valor junto a eufemismos que sustituyan a la muerte, pero de una manera clara se coloca en el lugar que cree que ocupará la mujer objeto de sus versos.

Después, ya el poema se va desencadenando en una catarata de elogios hacia la dirigente comunista, sumando alegoría tras alegoría tanto para hablar de su aspecto o sus gestos, como para hablar de la pasión y la vehemencia con la que se entrega a la causa que ambos comparten: “Mujer habitada de aceros, como si contuviera la tierra en la pisada, fuego la alimenta, vasca de generosos yacimientos”.

Los símbolos se suceden, al igual que las metáforas que ya conocemos de otros poemas combativos, y con ellos el poeta reconoce como guía a la figura de esta mujer, al tiempo que insta a que los demás hagan lo mismo, con una enumeración de las profesiones más duras, aquellas en las que tradicionalmente han triunfado los movimientos obreros como el comunismo: “mineros, herreros, pastores, pescadores”, sin olvidar a los propios combatientes a los que Dolores Ibárruri arengó en múltiples ocasiones, aquí citados como pilotos y soldados.

Y esas arengas, esos discursos acompañados de un más que vehemente movimiento en el que no descansaban nunca los gestos, es algo que ha llamado mucho la atención de Miguel Hernández, llevándole a recogerlo en estos versos:

“tus dedos y uñas fulgen como carbones” (...)
“en mitad de la palabra pones
una sangre que deja fósforo entre sus rastros” (...)

“claman tus brazos que hacen hasta espuma” (...)
“se desbordan tu pecho y tus arterias” (...)
“tu voz incandescente, manantial de candelas” (...)
“eres capaz de arder de un solo grito”.

Pero no es todo parafernalia oratoria, también el poeta sabe cómo profundizar hasta otras virtudes de la homenajead, y las resalta mostrando hasta qué punto esta mujer es un modelo para todos los trabajadores y combatientes españoles:

“Por tu voz habla España la de las cordilleras,
la de los brazos pobres y explotados,
crecen los héroes llenos de palmeras
y mueren saludándote pilotos y soldados”.

Las tres estrofas finales inciden todavía más en los rasgos virtuosos e incluso en el futuro de esta mujer, a quien el poeta ya considera por encima del tiempo, la derrota o incluso la propia muerte, en un tono de exaltación diferente a los otros poemas más funerarios en los que el homenaje se volvía una elegía con sus correspondientes lutos.

4. EL HOMBRE ACECHA

Esta obra supone otra vertiente de la tercera herida, la de la muerte, una prolongación o continuación de Viento del pueblo, aunque teñida por el desencanto de la derrota que se va aproximando, sin olvidar tampoco el dolor personal por la muerte del primer hijo, Manuel Ramón, e incluso los aires de decepción que le provocó a Miguel Hernández el viaje a la Unión Soviética. En estos versos predomina el desaliento por tantas muertes, por las cárceles, los heridos y el odio que está arrasando España. En una palabra, pesimismo ante el desarrollo de la guerra, el triunfo de los enemigos y quienes han encarnado la propia guerra o han vivido de ella.

Consta de 19 poemas escritos durante 1937 y 1938, y el poeta tratará de alcanzar ese intimismo antes mencionado con la alternancia métrica entre heptasílabos y el octosílabo propio del romance, así como los endecasílabos, ya utilizados con frecuencia en Viento del pueblo, y los alejandrinos. En cuanto a la organización temática de esta obra, hay una notable tensión generada entre dos grandes fuerzas, una positiva y otra negativa, entre el bien y el mal, tensión que se constituye como uno de los motores de estos poemas:

BIEN	MAL
Justicia	Explotación
Libertad	Violencia y represión
Trabajo	Hambre
Heroísmo	Burocracia
Solidaridad	Asepsia e indolencia

Este libro contempla el paso del Miguel individual al símbolo universal del hombre, de lo particular del conflicto español a lo general de cualquier guerra, con todos sus rasgos intrínsecos capaces de envenenar el alma humana, de ahí los dos planos que se observan en estos poemas, incluyendo los aires apocalípticos que tiñen los versos de una negatividad furibunda.

El desencanto de Miguel Hernández se hace patente en este libro, en el que la exaltación de Viento del pueblo deja paso a una reflexión filosófica bastante pesimista, acorde con los tiempos que vivía el poeta. Tal vez por eso encontremos poemas en los que el lenguaje se vuelve hasta soez, con vulgarismos, tabúes y exabruptos con los que el oriolano trataría de dar salida a la rabia de su pecho.

No obstante, hay ocasiones en las que Miguel Hernández combina esa amargura y esa rabia con una ácida crítica social, incisiva, con cierto aire a Larra o a los noventayochistas, y cambia también la diana de sus invectivas, los militares sublevados dejan su sitio a ricos, aristócratas y burócratas, como ejemplo de las clases sociales que históricamente han dominado el país.

El poeta se vuelve símbolo de la humanidad y universaliza en sí mismo las consecuencias del salvajismo provocado por todos los conflictos, padeciendo el retroceso de lo humano frente al avance de lo animal, con el consiguiente dolor. Un dolor que, a medida que aumenta en intensidad, le lleva a utilizar un lenguaje nuevo, salpicado de metáforas surrealistas que no solían abundar en sus anteriores poemas de compromiso sociopolítico.

4.1 CANCIÓN PRIMERA

Ese tono desencantado se observa ya desde el inicio de esta composición, en la relación del hombre con la naturaleza que está presente en el primer verso: “Se ha retirado el campo”; ante la barbarie de la guerra, el tópico renacentista del “locus amoenus” se vuelve un imposible, una quimera en la que la armonía está muy lejos cuando el hombre es capaz de matar tanto, de blandir las garras que aparecerán en el verso 9. Estos tres versos iniciales dan la salida a la alegoría de las brutalidades que puede realizar el ser humano, y que el poeta ha tenido oportunidad de ver de cerca. De ahí que el campo se retire cuando ve abalanzarse al hombre, y de ahí también que se abra un abismo entre el hombre y el olivo, símbolo natural que Miguel Hernández ya ha utilizado en poemas anteriores.

Esa situación, ese caos en la relación hombre-entorno, queda explicado por la transformación que sufre el hombre, transmutándose en bestia en la tercera estrofa, con un evidente paralelismo y la sinécdoque de las garras en lugar del poder, que se extiende a la siguiente estrofa para ilustrar la verdadera crudeza del mismo:

“El animal que canta:
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras”.

Esas garras protagonizan ya el resto de la canción, puesto que el poeta las asume como propias, ya no como símbolo del poder, sino como símbolo del dolor que provocan la barbarie y la derrota; por eso, y blandiendo la primera persona poética, se dirige hacia su hijo para advertirle que se aparte de ellos, que se aparte del dolor, de la muerte y de la sangre, porque el odio hará que esas garras se proyecten sobre los vencidos, simbolizados aquí en la carne leve del hijo.

El odio iguala a unos y otros, la crudeza de la guerra convierte al poeta en un peligroso felino, un tigre en este caso, y por eso se cierra el poema con un verso en el que se oculta la intención de este nuevo libro, y que retoma al filósofo Hobbes y su aserto “el hombre es un lobo para el hombre”, prologándolo Miguel Hernández con la antítesis de dos de sus heridas, las que van quedando a estas alturas de su vida, y sobre todo las que ha vivido: el amor y la muerte.

“He regresado al tigre.
Aparta, o te destrozo”.
“Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre”.

4.2 RUSIA

Es curioso que, a pesar del homenaje que rinde Miguel Hernández a la Unión Soviética en este poema, aludiendo a todas sus virtudes como nación trabajadora y cuna del comunismo que había de redimir a los hombres, mantenga en el título del poema el topónimo de Rusia, más antiguo y propio de la época zarista. Puede que fuera la costumbre, o simplemente aludiera al nombre por el que aquel país era conocido por el pueblo español. Pero resulta anecdóticamente curioso.

Fruto de aquel viaje, en esta obra podemos apreciar al menos dos poemas dedicados a aquel país, “Rusia” y “El soldado y la nieve”, pero el que recoge las sensaciones más evidentes del poeta, y en el que se aprecia una mayor vinculación política, es éste. En él podemos apreciar cuatro bloques argumentales:

- a) Versos 1-16: primeras percepciones del poeta, las impresiones al contemplar la magnificencia de un país enorme que rezuma trabajo y adelantos industriales.
- b) Versos 17-36: el recuerdo de la Revolución de 1917 como el detonante que ayudó a forjar esta nueva nación.
- c) Versos 37-48: la situación actual de la Unión Soviética, el esplendor y el futuro del país forjado con el trabajo de todos, cuna del modelo comunista del gusto republicano.
- d) Versos 49-72: la situación por la que atraviesa España y la inmensa esperanza que tiene Miguel Hernández en que la Unión Soviética siga ayudando al bando republicano hasta conducirlo a la victoria.

Los adelantos mencionados en la primera parte constituyen el corpus de la primera estrofa, y son tomados como símbolo del progreso tecnológico, o dicho de otro modo, como los mejores valores del país soviético, por ello se habla de “carbón, hierro, trenes y aeroplanos de plumaje tajante”. La voz de toda una nación se encarna en las sinestesias de los versos 5 y 6, esas “tiernas ventanas”, esa “voz profunda de las manos”, para cerrarse con el paralelismo de los versos 7 y 8: “aquí están tus hermanas”, “estos son tus hermanos”, paralelismo bajo el cual subyace el deseo del poeta, como buen republicano, de que la ayuda soviética en la contienda continuara manteniéndose.

Miguel se siente pequeño al contemplar semejante país, y en la tercera estrofa incide en los paralelismos y las sinestesias (“ardiente bocanada”) para continuar con el hermanamiento semántico, hasta el punto de iniciar la cuarta con el apóstrofe dirigido al “compañero Stalin”, en claro contraste con otras referencias mucho más peyorativas presentes en la obra, como son las dedicadas a los dos grandes enemigos, Hitler y Mussolini; esa referencia al líder soviético está acompañada de las metáforas de orgullo con las que se ha construido el país, con “hombres que sacuden la frente y prodigan los trigos”.

A esos hombres precisamente está dedicada la segunda parte del poema, el recuerdo de la Revolución de 1917 con los verbos en pasado, y con la carga semántica de la fabricación o la creación (“has hecho, has forjado, andaban, vacilaban, crujían”, etc.), manteniendo un evidente contraste entre el pasado sufrido de la época zarista y el presente lleno de fuerza y optimismo. Esas metáforas de la “boca amarrada y el sueño esclavizado”, presentes en el verso 18, se transforman en los versos siguientes en hombres de mineral, forjados como metales sencillos pero fuertes para extender la alegría en una enumeración de símbolos directamente relacionados con el trabajo en los versos 23 y 24:

“perfecciona el motor, y señala el martillo,
la hélice, la salud, con un dedo orgulloso”.

La muerte de la época anterior está en esta séptima estrofa y el “polvo para los zares, los reales bandidos” capaces de hundir un país que se levanta con los contrastes reflejados en los versos 27 a 31, con esos hijos que ayer iban vencidos a la muerte, en los ríos derretidos por la sangre de los trabajadores, y hoy proclaman la vida hundiendo cementerios y descubriendo maquinarias, fábricas y anhelos. Esta segunda parte finaliza con una nueva alegría, cuyo centro son los ancianos que aún no habían podido librarse del pasado zarista (“una huella de zar sobre sus hombres”), pero que poco a poco son capaces de mirar cara a cara a los jóvenes que están llevando a cabo esa transformación, los “jóvenes fulgores que remozan su ocaso”.

Como una consecuencia del bloque anterior, la tercera parte se centra en el presente contemplado por el poeta, y es inevitable que regrese el tono alegórico de los primeros versos para ilustrar el progreso y el desarrollo industrial, con esas “casas de granito” o esas bandadas de ciudades que brotan sobre la nada, producto de la juventud de un nuevo país que crece y se agiganta con metáforas y sinestesias como las que aparecen en los versos 41 a 45: “armas afiladas por los rinocerontes, metalurgias que suenan dichasas en las gargantas o martillos que vibran en los montes”. Esas “vacas de oro yacente”, como metafóricamente denomina Miguel a las entrañas de la tierra soviética, son la base para construir una nueva sociedad de hombres poseídos por impulsos fraternales.

Pero el hoy soviético, el presente de aquella esperanza, no es el mismo que el presente español, y le llega al poeta, en la última parte del poema, el dolor por la contienda española en una de las estrofas más hermosas del mismo, por la intensidad y por el agudo contraste entre las metáforas empleadas para hablar del fascismo y del comunismo, “las legiones malparidas por una torpe entraña” frente a los “girasoles rusos, ciegos planetas que giran su rostro hacia España”.

A partir de ahí, el tono que regresa es el de la arenga, que ya hemos conocido en Viento del pueblo, aunque eso supone, como entonces, renunciar en cierto modo a la brillantez y a la calidad poéticas, con esa Rusia vestida de soldado protegiendo a los niños que busca la metafórica trilita de la guerra, mientras Italia y Alemania los roban de los eufemísticos vientres maternos. Hay incluso un recuerdo para “los niños de la guerra”, los niños españoles que fueron enviados a Rusia por sus padres para salvarlos, y que ahora descansan en los dormitorios soviéticos como una reserva ideológica, una esperanza de futuro para luchar contra el fascismo, contra esos “dos mariconazos”, como ahora califica a Hitler y a Mussolini, en una de las primeras ocasiones en las que se deja llevar el poeta por un lenguaje tan procaz como sorprendente, y que veremos repetido en poemas posteriores.

Con exclamaciones retóricas sigue insistiendo en esas almas, “sangrientas de repente, erizadas de astillas”, que tarde o temprano crecerán para luchar contra los dictadores de Europa. Así se va llegando al final del poema, con un nuevo homenaje a otra figura capital del comunismo, Lenin, ante cuya tumba (“pie de mármol y voz de bronce quieto”) el poeta parece sentir la fuerza casi telúrica de su ideología, esa “agua constructiva que fluye en forma humana detrás de su esqueleto”. Por eso la última estrofa ha de ser esperanzada, acogiendo el sueño, la quimera de la unión entre Rusia y España, hermanadas para cerrar las fauces de la guerra, con esa animalización para caracterizar a los fascistas españoles, y con esos paralelismos optimistas de los dos últimos versos, “tractores y manzanas, panes y juventud sobre la tierra”.

4.3 EL SOLDADO Y LA NIEVE

Este segundo poema de directo homenaje a la Unión Soviética parece centrarse más en la figura del combatiente, del hombre capaz de enfrentarse no sólo a los enemigos, sino al rigor de una batalla peor: la que presenta el invierno ruso. Por ello el poema inicia sus dos primeras estrofas con los términos “diciembre y nieve”, puesto que ese mes es capaz él solo de derrotar a un poderoso ejército, ya lo hizo con el de Napoleón y lo volvería a hacer después con el de Hitler.

Así se explica la indefensión del soldado, con los paralelísticos símiles de los versos 3 y 4: “como una llama seca desarrollada en hilos, / como una larga ruina que ataca a los soldados”, ese invierno transforma la nieve en una soledad de luto galopante, y casi en un presagio de derrota: “garras derribadas, / de celeste maldad, de desprecio absoluto”.

Por eso el dolor se refleja con la enumeración del verso 9, mordiendo, talando y traspasando como un hacha, abrazando la soledad en forma de los paralelismos que hablan de la dureza del combate: “precipicios y alas, soledad y nieve”. Y esa enumeración llegará a contagiarse al rencor, también descrito con otra enumeración: “blanco, mortal, hambriento, silencioso, sombrío”.

Esa mezcla de rencor y dolor puede arrasarlo todo, fraguas, hogueras, mares, amores, hasta que el país es capaz de apoyar a un soldado en esa soledad, cubriendo los cuerpos desnudos de los muertos, aquellos que quemaron la mañana con la voz, la mirada, los pies y los fusiles, pero también los cuerpos de escarcha y de hielos, cuerpos cubiertos por mordeduras y picotazos.

Tras ese tono un tanto macabro, o al menos luctuoso, late una admiración y un homenaje hacia los soldados rusos, y para ello el poeta utiliza la antítesis cromática rojo / blanco, otorgándole los rasgos positivos al primero y los peyorativos al segundo, posicionándose del lado opuesto a los zares y al régimen anterior, a todo lo abolido por la Revolución de Octubre. Por ello los cuerpos soviéticos, y por extensión en esta sinécdoque los hombres, rechazan los ataques blancos con sus huesos rojos, huesos que sembrarán luego en la nieve, que son hogueras con ojos, cristales de roca capaces de atacar y vencer en una alegoría que se hace más intensa desde el verso 25 hasta el final, pero que deja en la boca un amargo regusto a ceniza provocado por la guerra y la muerte.

4.4 LOS HOMBRES VIEJOS

El aumento del desencanto de Miguel Hernández empieza a hacerse patente en este poema, en el que la exaltación de Viento del pueblo, todavía presente en los dos poemas anteriores, deja paso a la reflexión filosófica, y bastante negativa, tal y como era la vida del poeta en aquellos momentos. Quizá por eso la alegoría de la ancianidad esté también adornada con el lenguaje más procaz, y hasta soez, que nunca antes habíamos visto utilizar al poeta, en el que los vulgarismos, los tabúes y los exabruptos están a la orden del día en cada verso.

Posiblemente sea uno de los poemas más densos de este libro, puesto que en cada verso hay una carga semántica y argumental de enorme calado, es como si el poeta hubiera vomitado su conciencia sobre el papel, sus resentimientos ante las injusticias, sus silencios y frustraciones vistas durante la guerra, y para ello entremezcla, por un lado, un tono amargo, pero por otro un aire quevedesco alimentado con el vocabulario procaz antes citado, y con unas ampliaciones morfológicas que rayan la brillantez.

Ahora los enemigos no empuñan fusiles sino billetes, maletines, títulos de propiedad, cuentas en Suiza, puestos burocráticos e incluso algún que otro título nobiliario, porque Miguel Hernández centra la tiranía en el capitalismo de siglos, de ahí la doble acepción de los hombres viejos, literalmente porque son pro- vectos los que ostentan el poder, y alegóricamente porque llevan manejándolo desde siempre. A pesar de los exabruptos, de la brutalidad de algunos sintagmas, la amargura del poeta es considerable, tal vez por eso precise de un poema tan extenso para poder darle salida.

La división en dos bloques tiene también sus motivos, en el primero de ellos el poeta se desahoga de manera fulgurante, los mandamases políticos son tomados como un saco de boxeo sobre el que golpear una y otra vez con términos brutales, con balas lingüísticas sacadas de un arsenal de años; en cambio la segunda parte, sin perder el ácido tono crítico, ofrece una voz un poco más contenida, aunque igual de

firme, tan firme como para seguir reconociendo vicios milenarios pero sin olvidarse de que hay una fuerza joven capaz de derrotar a esos tiranos decrepitos, manteniendo de algún modo un rayo de esperanza que no estará tan presente en otros poemas.

PRIMERA PARTE

Ese primer bloque, a su vez, aparece compartimentado por el uso de las personas verbales, puesto que la alternancia entre la tercera persona con la que el poeta enumera las lacras sociales (versos 1-17, versos 41-56), y la segunda con la que insulta frontalmente a los tiranos capitalistas (versos 18-36, versos 57-72), marca cuatro partes que se enlazan entre sí y finalizan con una primera persona (versos 37-40, versos 73-76) con la que Miguel manifiesta una vez más su adscripción al bando opuesto.

Durante las cuatro primeras estrofas se dedica a describir físicamente a estos hombres viejos, de piel de levita, perilla obscena, calvos y caducos, abusando un poco del uso polisindético de las conjunciones y dando las primeras muestras de ese lenguaje procaz que caracterizará la primera parte del poema. Las descripciones alcanzan tintes barrocos al mostrar el polvo que estos individuos guardan entre sus dedos, que suenan a sepultura y huelen a antepasados.

Sigue manteniendo la tercera persona, todavía un tanto distanciado, para ir presentando a estos enemigos tiránicos, aludiendo a las ampliaciones morfológicas características de los versos más satíricos de Quevedo, cuando los cataloga de “escobas desplumadas, retiesas, con toga, con bonete”, o bien “una congregación de gallardas jorobas con callos y verrugas al borde del retrete”. Desde Perito en lunas, Miguel Hernández no se había prodigado con imágenes tan arriesgadas como éstas, ni tan arriesgadas ni tan brillantes.

Los callos y las verrugas prosiguen marcando el camino de toda esta alegoría sobre la maldad de estos cochinos que apenas tienen la dignidad de un asno. Esas “almas verrugicidas” dan paso a una segunda persona, a un tuteo a través del cual van a llegar los exabruptos más escatológicos hacia aquellos miembros del bando enemigo que “levantan la diestra” en una clara alusión al saludo fascista, y que “cornamentan la voz y los bigotes, saludando con el ano” y aprovechándose de la ingenuidad de España.

El tono va incrementando la decepción hasta convertirla en mal humor y en furia desatada para echar por tierra los símbolos del fascismo en estos hombres “cubiertos de estatuas y coronas, procesados por el sol”, en otra evidente alusión al himno falangista que se impondría tras la guerra. Esa terminología sigue siendo peyorativa hasta mezclar la sangre y los juzgados, aludiendo al poder que ostentan estos hombres que hieren y crucifican cadáveres, hombres reunidos en una enumeración que abarca a jueces, curas y abogados. Como puede verse, el enemigo se desplaza de los militares en Viento del pueblo a quienes ostentan los poderes civiles.

Y antes de retomar esa tercera persona, el poeta coloca una de las dos estrofas de personal reflexión que hay en esta primera parte del poema, deseando alejarse de unos hombres a los que continúa describiendo con saña, señalando algunas de sus profesiones como una de las mayores lacras de la sociedad española: la burocracia de “abismos rellenos de folios moribundos”, “tinajas vacías y tortugas preocupadas”.

La antítesis llega en los versos 49 y 50, porque ninguno de estos vejestorios ha sabido lo que es el verdadero trabajo del campo, en una doble metáfora en la que el gusano de la manzana no sólo habla del campesino sino también de la encarnación bíblica del mal. Un mal que sigue siendo calificado con extrema procacidad, como ocurre con esos “hijos de puta ansiosos de politiquerías”, pero frente al cual aún puede erguirse la esperanza de quienes los combaten, quienes todavía siguen siendo fieles a la República, esos

“soldados de alma patética”, los miembros del pueblo que son los únicos que pueden acabar con los tiranos.

Desde el verso 60 hasta el final de esta primera parte, el poeta parece rebajar un poco la intensidad del tono, como si se concediese unos instantes para la reflexión, para la reflexión y para tratar de convencer a esos enemigos de lo hipócritas que son, con sus “caras de múltiples esquinas”, y utilizando de nuevo esa segunda persona apostrofada con la que apelar a sus conciencias, si es que queda alguna en unos corazones que “no son del tiempo presente ni del ausente”. Lo curioso es que, en la nueva estrofa de reflexión personal, el poeta se hace también viejo, curtido por esos casi treinta años pero aún con la ilusión de Adán para seguir luchando, porque combate al tiempo mientras que los vencidos serán tratados como extraños.

SEGUNDA PARTE

Aunque la segunda parte se inicia con el mismo tono algo contenido con el que finalizaba la parte anterior, la ira del poeta aflorará de nuevo para continuar este combate verbal contra los símbolos del capitalismo, y para ello se vale, en la primera estrofa, igual que ya lo hiciera en los inicios del poema, de una alegoría macabra, repleta de metáforas lúgubres y directamente relacionadas con la muerte: “oquedades, lápidas, catafalcos, sudarios, polvo, carcinoma”, entremezclándolas con los términos que aluden de nuevo al tedioso y burocrático trabajo de las administraciones.

Porque esos hombres sólo se preocupan por el bolsillo, por el nepotismo político, por la persecución de las embajadas y los ministerios, esos “trucosos y maniobreros”, en otra ampliación morfológica brillante, pasean su suficiencia económica por Ginebra mientras siguen viviendo de las recomendaciones. A ratos la voz de Miguel Hernández logra combinar la amargura y la furia con la ácida crítica social propia del Larra más incisivo, porque en este largo poema, como ya se ha dicho antes, no sólo arremete contra los enemigos del otro bando bélico, sino contra la clase social que tradicionalmente ha dominado el país, y que seguirá esquilmandolo cuando esa guerra termine, contra los capitalistas que al acostarse “se quitan la careta, el disfraz cotidiano, la diaria postura”, contra los que son capaces de nublar hasta la peseta.

Y de paso que señala a los cuervos, en una animalización que se prolongará después con marquesas que relinchan, aprovecha para cargar también las tintas contra la aristocracia, a la que considera otra lacra social, esas marquesas, “políticas jetudas” que desgastaban las camisas azules de Falange mientras hablaban, siempre a distancia, del drama de la guerra. Son seres que le provocan mucha más repugnancia que el soldado enemigo, que al menos ponía su vida en juego en Viento del pueblo, al menos estaba en el frente, dando un paso adelante, como el propio poeta. En cambio, le asquea el ocio de quienes no conciben otra vida diferente del camino que lleva del hotel al banco, le consume esa actitud hasta dejarle frente a la única vía posible al final: la amenaza de la destrucción de estas lacras.

Pero para ello ha de hermanarse de nuevo con esa juventud combativa a la que tantas veces arengó, a la “férrea juventud de la vida” a la que llama “sangrando por la boca”, en una hermosa metáfora que nos trae de nuevo la fuerza de la única arma del poeta: la palabra. Porque aún le quedan fuerzas para prometer la derrota a esa “decrepitud andante y maloliente”, e incluso le queda ironía suficiente como para llamar “enemiguitos” a estos hombres viejos, e ingenio para adornar con una paronomasia un final esperanzado una vez más en el triunfo de la justicia: “Y con un soplo sólo de mi caliente aliento, / con este solo soplo dicté vuestra agonía”.

Resulta significativo, por ser novedoso en la poesía hernandiana, hacerse eco del lenguaje procaz, de los calificativos malsonantes y de la capacidad de creación lingüística del poeta, en este caso para el exabrupto y el insulto. Y así puede clasificarse el léxico mordaz de la siguiente forma:

a) exabruptos malsonantes: “pedos ceremoniosos, culo de bellota, saludáis con el ano, jodéis, meáis a veces, boñigas, cagan correctamente, hijos de puta, vuestra puta suerte, orinales severos, sumergidos entre trastos y coños, los cojones bisoños, putonas, desgastan la camisa jodiendo, meando a pulso”.

b) insultos eufemísticos o lanzados con cierto pudor: “calvos, caducos, con joroba, senil niñez, gallardas jorobas, dignidad de asno, cochinos espirituales, tiesos como monigotes, cornamentados, habláis desde los púlpitos de muchas tonterías, huecos igual que las gallinas, eructan sandeces, entran en las letrinas para pensar, incoherencias reumáticas y canas, retretes de elegancia, sucios señores míos, pálidos de avaricia, gotosos, desastrosos, malvados, mortalmente aburridos, hijos de la rutina bisoja y contrahecha, humillar al prójimo, decrepitud andante y maloliente, enemiguitos”.

c) brillantez lingüística, ampliación de significados, animalizaciones, metáforas, sarcasmo, ironía, etc.: “piel de levita, perilla obscena, sonando a sepultura, oliendo a antepasado, candeleros infelices, escobas desplumadas, retiesas, congregación de gallardas jorobas con callos y verrugas al borde del retrete, alma verrugicida, callicida, cornamentar voz y bigotes, nacéis inventariados, autos de poca fe, pasto de archivos, enciclopedias ahumadas, aplastantes, agudezas que resultan laxantes, tortugas preocupadas, cara de múltiples esquinas, maniquíes de pulso congelado, con el sexo en la boca canosa, trucosos, maniobreros, cuervos, marquesas relumbrones de trato, fracasadas de título, caballares de acciones, relinchan por llevar el mundo en el zapato”.

4.5 EL HAMBRE

Dos planos presenta este poema a la hora de hablar de las carestías provocadas por la guerra:

1) hambre real, fisiológico, denotativo, objetivo, consecuencia de todo conflicto, y que arrasa entre los hombres y mujeres que padecen la guerra.

2) hambre de justicia, connotativo, como el motor que puede seguir impulsando a luchar a los republicanos.

Y por encima de estas dos facetas, una continua alegoría que retoma de nuevo las diferencias de ambos bandos y apela a la justicia social, una alegoría sustentada por continuas animalizaciones para clasificar esos bandos, y en las que el hombre se convierte de nuevo en una fiera primigenia, tal y como ya ocurriera en la ‘Canción primera’. El ser humano no va a ser solo, como señalaba Hobbes, un lobo para el hombre, porque Miguel Hernández presenta aquí una antología zoológica para ilustrar los defectos, la maldad, el sufrimiento, las carencias y hasta la rebeldía y la lucha.

-Bando nacional, opresores, injustos, explotadores de siglos: tiburones, panteras, cuervos, lobos, alacranes, cerdos, perros, tigres, chacales.

-Bando republicano, oprimidos, sufrientes y explotados trabajadores: vacas exprimidas, toro (como símbolo de la fuerza de la rebelión), pájaros, palomas, leones (símbolo de la lucha, necesario para alcanzar la victoria)

Por otro lado, y al igual que ocurre en otras composiciones de El hombre acecha, Miguel divide el poema en dos partes, concediendo al lector, y concediéndose a sí mismo, una especie de pausa para una mínima reflexión antes de continuar. En este caso, la primera parte tiene que ver con las causas del hambre, con los motivos que lo provocan, y por eso se justifica esa segunda persona con la que se inicia: “Tened presente el hambre...”, en un apóstrofe que encontrará un reflejo en la última estrofa de un poema que

muestra así una circularidad considerable: “Ayudadme a ser hombre”. Y es que durante ambas partes, el poeta se vuelve símbolo de la humanidad y sufre las consecuencias del salvajismo provocado por todos los conflictos, surge el retroceso de lo humano frente al avance de lo animal, de ahí ese conflicto hombre / fiera.

Esas causas del hambre que justifican esta primera parte tienen mucho que ver con la memoria, porque la injusticia y la explotación no son flor de un día, ni siquiera flor de la guerra, sino que se han extendido desde siempre, con ese pasado de quienes pagaban en plomo y golpeaban el lomo, con las brillantes metáforas cerradas con el yugo, símbolo ya conocido de la esclavitud además de su connotativa carga política. Y para que el lector aprecie de manera palpable esa universalidad del hambre, el poeta le regala en la segunda estrofa una impresionante enumeración: “El hambre paseaba sus vacas exprimidas, sus mujeres secas, sus devoradas ubres, sus ávidas quijadas, sus miserables vidas”.

Frente a todas esas carencias, la abundancia, la saciedad, la hartura de los poderosos, todo aquello que el hombre de los pobres debe combatir. Por eso Miguel sucumbe una vez más a la tentación de la división en bandos, utilizando la antítesis de “nosotros” y “ellos”, aquellos que entienden la vida como un botín sangriento, animalizándose como tiburones y panteras, cuervos, lobos y alacranes. Son versos durísimos en los que el poeta recurre a la ampliación de significados para crear términos como “alobadar o hambrientamente”, para tener herramientas lingüísticas con las que combatir el mal y la injusticia, con las que luchar contra esas barrigas satisfechas con un origen peor que el de los cerdos, aludiendo a la metáfora con la que califica a los poderosos en la anadiplosis del verso 24.

Frente al enemigo central, espigas que llamean y puños que amenazan, dos símbolos que hablan de la justicia de los oprimidos y del bando republicano una vez más. Símbolos que se completan con los niños jornaleros, en una acumulación que florece en el final de esta primera parte haciendo que el toro recoja todo el odio de siglos y arremeta contra los perros agonizantes en una intensa enumeración polisindética: “como un tremante toro, con los cuernos tremantes, / rompe por los tejados, os cerca y os emboca, / y os destruye a cornadas, perros agonizantes”.

Tras ese pico de gran intensidad poética y reivindicativa, la segunda parte del poema se centra en las consecuencias del hambre, en las acciones que tanta injusticia terminarán por provocar en el ser humano, y las animalizaciones aquí dejan de tener un valor político, para tener un valor existencial, puesto que ilustran la degradación que llega a sufrir el ser humano presa de la necesidad, y el regreso a la prehistoria más salvaje cuando está en juego la supervivencia, cuando el hombre se transforma en una bestia ciega que sólo piensa en satisfacer sus necesidades más primarias.

El hambre es uno de los primeros conocimientos que adquiere el ser humano, y el primer objetivo a cubrir ya desde su nacimiento, de ahí los pájaros estrangulados o las palomas ahogadas, como una primera muestra del salvajismo al que el ser humano puede llegar. La fiera toma entonces el control, tal y como se refleja en los versos 45 a 48, e incluso la necesidad amenaza con devorar otros principios éticos propios del hombre.

Porque ese hambre hace que se borren las virtudes, que se reanimen los laberintos de la vida, recorridos por patas erizadas que derrotan sin esfuerzo a la ciencia y a la cultura, porque lo primario de la supervivencia adquiere una potentísima dimensión. En ese momento cambia el tono del poema, la fiera triunfa y la carga semántica se hace palpable de golpe, el mal, el exterminio, gases, motivos destructores, pezuña, colmillo al que regresar, completando la alegoría prehistórica.

Pero incluso en ese momento en el que se roza la perdición, Miguel tiene la fuerza suficiente como para no considerarse un tigre o un chacal, como para pedir ayuda a esa segunda persona con la que se abría el poema, para seguir siendo un hombre y no una bestia hambrienta, encarnizada y sitiada, sino un animal familiar que sea capaz de apelar a la sangre obrera para completar su canción humanizada, porque hay que apelar a la salvación o rehumanización ante la barbarie de la guerra y el hambre.

4.6 CARTA

En medio de este universo de desolación y pesimismo, se alza este poema, como un oasis, como una isla en mitad de un océano de tristeza. Un poema radicalmente distinto, tanto en su estructura como en su contenido, puesto que el poeta regresa al octosílabo propio del romance, abandonando el alejandrino de los poemas anteriores, y recuperando también un estribillo con el que dar una luz a la esperanza de que el amor pueda sobrevivir a la barbarie y la muerte.

“Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escribeme a la tierra,
que yo te escribiré”.

En este caso, la animalización que vertebra todo el poema, convirtiendo las cartas en aves, más exactamente en palomas, tiene tintes positivos, puesto que el objetivo de esas aves no es otro que el de transmitir el amor y la esperanza, para que los combatientes, y el combatiente Miguel, no se sientan tan solos ante la inminencia de la muerte, para conjurar la gravedad de la ausencia, el corazón, el silencio.

Porque las cartas terminan por ser el único antídoto frente a los estragos de la guerra, esos hombres y mujeres que el poeta se encuentra, “malheridos por la ausencia, desgastados por el tiempo”, sólo tienen una esperanza: sus cartas, en ellas depositan fragmentos de ternura para no sentirse solos, fragmentos que lanzan paralelísticamente de sangre a sangre y de deseo a deseo.

Pero las misivas también son un recuerdo de los que ya no están, y en un rincón enmudecen esas cartas viejas, muertas por estremecimientos, con la tinta agonizando y los pliegos desfallecidos en unas brillantes personificaciones, con el papel agujereado como un cementerio, porque son las cartas que ya no se pueden enviar puesto que sus remitentes han muerto, y que tampoco se pueden entregar, pues ya no hay destinatarios en el frente.

Por eso Miguel Hernández prosigue con unos de los versos más hermosos de esta obra, unos versos en los que el recado de escribir vuelve a personificarse emotivamente hasta el punto de que la tinta se vuelve roja, pero no como un símbolo de guerra o muerte, sino como símbolo de vida y de amor, presagiando lo que será el último verso del poema.

“Cuando te voy a escribir
se emocionan los tinteros:
los negros tinteros fríos
se ponen rojos y trémulos,
y un claro calor humano
sube desde el fondo negro”.

Son los huesos los que escriben, transformados en plumas que utilizan la tinta de los sentimientos, porque cuando se tiene a la muerte aguardando tras una trinchera no se pueden emplear rodeos ni circunloquios, se ha de escribir con la tinta del corazón, por eso esa carta cálida que envía el poeta es un ave que necesita de dos enumeraciones complementarias, nido, aire y cielo para carne, manos y ojos de la mujer amada, la mujer que se desnudará de convencionalismos para estrechar ese papel contra su pecho para que de sus líneas no se escape un ápice de amor, ausencia, tristeza y esperanza.

El contraste brutal de la última estrofa es necesario para que el verso final crezca sobre ella, el poeta no quiere que su carta siga el destino de otras, abandonadas, sin dueño, cartas de muertos que vuelan por el aire como si con ellas volaran también sus almas. Un papel anhelante de ojos que ya no lo podrán leer porque los colmillos de la guerra, en una metáfora ya conocida de la fiera bélica, acechan en cualquier rincón. Por ello el poeta mantiene la esperanza de recibir su carta, el conjuro que le ayude a soportar el horror de esos colmillos y que le permita recordar los besos de la amada, y hacer que de sus heridas broten las palabras, el colofón que ansía volver a pronunciar: “te quiero”.

4.7 LAS CÁRCELES

Poema un tanto críptico, puesto que Miguel Hernández se vuelca en un lenguaje intimista mucho más oscuro que el que venía utilizando en *Viento del pueblo*; parece como si oscuros presagios se apoderasen de su mente, como si ya contemplase la posibilidad de la derrota, porque sólo quien empieza a considerar la derrota piensa en el presidio. Por ello leemos versos enigmáticos entre los que parecen surgir las sombras de una amenaza que se convertiría en realidad un año después.

Las dos primeras estrofas arrojan varias personificaciones, convirtiendo las cárceles en una prolongación de jueces y juzgados, por ello esas cárceles absorben, tragan al ser humano, y dentro de ellas se escucha “la pena del metal, el sollozo del hierro, el llanto de la espada”, hasta ir profundizando en “fábricas de llanto, telares de lágrimas y cascos de oídos”.

La antítesis onomástica caracteriza a la cuarta estrofa, en la que se contraponen el azul de la libertad y la esperanza, y el negro de la reclusión húmeda y angustiosa. Desde esas dos fuerzas opuestas, el hombre, un solo hombre que es un símbolo de la Humanidad, es encarcelado, mientras su boca de espuma lucha y protesta en vano desde la soledad del calabozo. Un hombre que sueña como antes ha recordado, porque esos son los dos únicos verbos que se puede permitir un preso: soñar y recordar para no enloquecer, soñar con las aguas del mar, un tópico archiconocido de la libertad, para no estremecer las rejas y morder el trueno.

En la segunda parte del poema, el lenguaje alegórico incrementa su oscuridad o su privacidad, con bueyes desmayados y caballos de crines podridas, hombres con salivazos en las mejillas que bien podrían deberse a influencias bíblicas (el martirio de Jesús) si no conociésemos las inclinaciones de Miguel Hernández, y soles que retroceden ante los barrotes inclementes. La libertad se desploma en la tercera estrofa de esta parte, acompañada por todo un campo léxico que sostiene con fuerza la idea central del presidio: “siervos, poseedores, cadenas, esclavos, etc.”

Hay en las cuatro estrofas restantes una especie de rendición por parte del poeta, como si se entregase ante un presagio, y también como si desafiara a los carceleros a que cerrasen las puertas, porque no hay

cadena lo suficientemente fuerte como para atrapar el alma humana, que será lo único, junto al sueño y la memoria, que le quedará al preso. Por eso el tono se vuelve un tanto desafiante, ni hierros venosos ni sanguíneos eslabones, nadie puede con el alma humana, ni siquiera tantas cárceles como han florecido para conjurar el grito de libertad de todo un pueblo.

4.8 EL TREN DE LOS HERIDOS

Parece que el dolor, a medida que aumenta su intensidad, provocase en el poeta la asunción de un nuevo lenguaje, en el que empiezan a asomar metáforas de tintes surrealistas, algunas vistas en el poema anterior, y que en éste se suceden de manera intermitente. Todo el poema está presidido por una sola palabra: SILENCIO, con ella se marcan las transiciones estróficas de estos endecasílabos, recordando un poco al luctuoso Lorca de Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías y sus “eran las cinco en punto de la tarde”. Este silencio anafórico permite que Miguel respire, que tome fuerzas para una nueva estrofa en la que el dolor irá creciendo.

Ese silencio, también, es el mismo que se respira en el interior de un tren que supone otro símbolo más de la derrota, como las cárceles o esas cartas que ni llegan ni se envían. Parece que el pesimismo se adueña de estos poemas, y se encarna en este tren personificado que abre caminos pero amordaza ruedas, que detiene la voz del mar, un tren silencioso, doloroso y hasta pálido, un tren callado de sufrimientos.

Ese viaje del dolor deja una estela brutal de piernas, brazos, ojos..., rastros de amargura que culminan en una de esas metáforas surrealistas antes mencionadas: “otra vía láctea de estelares miembros”. El tren ronco y enrojecido ve cómo agoniza el carbón, cómo suspira el humo, y hasta ansía detenerse en un túnel para llorar como una madre por todos los hijos que van muriendo en su interior. Pero ese tren no puede detenerse, parece el holandés errante de las vías que cruzará la noche en un viaje eterno, porque las heridas y las muertes de las guerras no tienen fin, y son tan demoledoras que a su paso hasta pueden descalzar a los caballos de cascos y de aliento, llenándoles el alma de arena en otra surrealista metáfora.

4.9 LLAMO A LOS POETAS

Como en una pausa ante tanto panorama bélico y tanto sufrimiento, Miguel Hernández traza este homenaje a la poesía y a sus colegas coetáneos, enarbolando una primera persona poética más que reivindicativa, que con prontitud pasa a ser colectiva, convirtiéndose él en portavoz de una actitud con la que humanizar la poesía, para acercarla al hombre, para despojarla de los ropajes artificiales propios del Modernismo y de otros movimientos poéticos recientes, como si quisiera seguir el rastro de la desnuda poesía juanramoniana.

Este cántico de humanización ofrece al lector los dos mundos de la poesía, que Miguel enfrenta con todo el cariño posible para intentar convencer a los poetas del cambio de actitud. Esos dos mundos se desglosan de la siguiente forma:

a) Distanciamiento poético, alejamiento de la realidad propio de otros movimientos, como el Modernismo y las vanguardias europeas: “la telaraña y el alacrán, dejemos el museo, la biblioteca, el aula, quitémonos el pavo real y suficiente, la palabra con toga, la pantera de acechos, abandonemos la solemnidad, sin esa baba postiza, descendamos del pedestal, sin el brillo del lente polvoriento”.

b) Humanización de la poesía, acercamiento al hombre, a sus problemas, a la poesía machadiana: “trabajo, amor, la buena semilla de la tierra, la emoción del día, hablaremos de las cosas del mundo frente al hombre, a cantar entraremos a una bodega, a un pecho, al fondo de la tierra, semejantes al trigo, somos la sal del aire, hablemos sobre el vino y la cosecha”.

De la mano de las dos primeras figuras que menciona, nada menos que Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, Miguel declara sus intenciones ya en el segundo verso: “tomo silla en la tierra”, porque recoge de ellos los dos elementos más importantes para esa rehumanización, la preocupación sociopolítica y por el pueblo propia de Neruda, y que él ya había trabajado en *Vientos del pueblo*, y la poesía plena de sentimientos de Aleixandre. A esas dos figuras habría que añadir otras muchas, pero tal vez dos fueran igual de importantes que las anteriores: el cariño hacia el hombre, propio de Antonio Machado, y la poesía pura, desnuda de ropajes superfluos, de Juan Ramón Jiménez.

Pero antes de realizar esa enumeración de sus poetas coetáneos y compañeros, Miguel se declara arraigado y hondo, y un poco menos solo, aunque a veces sea únicamente su sombra quien le acompañe. Con la lista de compañeros comienzan sus ruegos para que le sigan en esa labor de bajar a la tierra, a lo humano, a lo esencial, para abandonar el distanciamiento de la exclusividad poética. Todo el poema se convierte en un ruego de Miguel Hernández para que esos poetas sean una fuerza aliada más, para que entre todos le devuelvan a la poesía sus rasgos humanos, lejos de artificios y formalismos, que la conviertan en un arma de humanización, algo a lo que aferrarse en aquellos tiempos oscuros y desesperanzados.

Por eso es importante esa declaración de intenciones reflejada en los versos 27 y 28: “hablaremos unidos, comprendidos, sentados, de las cosas del mundo frente al hombre”. Y si hay un poeta al que colocar al frente de esa actitud, ése habría de ser el muerto más ilustre, Federico García Lorca, presente en una estrofa de sentido homenaje incluso lingüístico, para sentarse al pie de su herida, debajo del chorro asesinado. Esos poetas, sal del aire, sembradores de sangre y semejantes al trigo, no son inmunes al dolor de la guerra, tal y como consta en los versos 43 y 44: “una racha de otoño nos deja moribundos / sobre la huella de los sepultados”.

Hábilmente sitúa Miguel estos dos versos justo antes de repetir el llamamiento, esta vez además dirigiéndose a ellos por sus nombres de pila y no por los apellidos como hiciera al inicio del poema. Parece como si su discurso le hubiera servido para ganarse aún más la confianza de quienes, como él, agreden al tiempo con la feliz cigarra, con el terrestre sueño que alientan. Por ello los invita a hablar del vino y la cosecha, de lo natural, los invita a hacerse uno con la naturaleza humana y con la verdad del agua, para transparentar los cuerpos tanto como su labor como poetas.

4.10 MADRE ESPAÑA

Bajo tan significativo título, Miguel Hernández desarrolla un poema de homenaje patrio, muy diferente a otras composiciones de tema similar, porque lo que en otras ocasiones era una lista de ofensas por parte de los sublevados hacia el país, seguida de las virtudes del bando republicano, se convierte aquí en una loa

que está por encima de ideologías, que ahonda en la conciencia de ser español, por encima de tendencias y colores políticos. Es el canto de un hijo como consecuencia del doble tratamiento que se le aplica a España, como patria y como madre.

Y para ello, nada mejor que la personificación que se extiende a lo largo de estos cincuenta y dos versos, y esa primera persona del hijo amantísimo que abraza a su madre desde el primero de ellos. A todo eso se le suma la presencia, reiterativa y anafórica al finalizar la mayoría de las estrofas, del término madre, de las cinco letras vertebradoras del poema y de los sentimientos del poeta.

Las dos primeras estrofas están teñidas por sendas alegorías de fertilidad, en la primera de ellas el poeta se abraza a la patria como a un árbol enraizado a la tierra mientras que en la segunda aparece como germen de su vientre, aludiendo a sus orígenes como persona. Ese individuo engendrado en el interior del útero patriótico ve la luz en la tercera estrofa, como un símbolo de todos los hijos españoles que salen de esa tierra de siempre, capaz de unir todas las sangres y hacer que todos los huesos se levanten, por encima de odios y guerras. Esa sangre y esos huesos son, más que nunca, metáforas telúricas de la creación, del sentimiento patriótico con el que Miguel Hernández pretende regar todo el poema.

Dicho sentimiento prosigue en los versos 13 y 14, con un lenguaje un tanto coloquializado, a veces incluso rozando el vulgarismo, para hacerlo lo más llano posible: “Decir madre es decir tierra que me ha parido; es decir a los muertos: hermanos, levantarse”, para a continuación desdoblar la madre en dos, en una de las pocas referencias al conflicto que hay en el poema, porque rápidamente regresa al tono alegórico y telúrico de España / madre / tierra, con una enumeración polisindética gracias a la cual Miguel, como todo español, tenderá a hacerse uno con la tierra patria, a ser engullido por ella en una clara metáfora de la muerte, para perpetuarse en otro hijo, en otro español:

“Tierra: tierra en la boca, y en el alma, y en todo
tierra que voy comiendo, que al fin ha de tragarme.
Con más fuerza que antes, volverás a parirme,
madre.”

El concepto de la posteridad aparece aquí unido al del recuerdo, haciéndose uno en la continuación de la estirpe española. Tal vez por eso la estrofa siguiente acoge un llamamiento de hermandad, en la segunda y última referencia al conflicto, cuando el poeta pretende conjurar a los grajos que intentan hacer triunfar sus malas alas en el país. Pero no hay acritud, sino voluntad de eliminar lo individual, de enterrar las diferencias y los odios provocados por la guerra, porque España ha de estar por encima de ellos. Y hasta los muertos, todas las víctimas, deben levantarse hermanados porque son españoles, y su recuerdo también puede salvar a esa primera madre.

Y aunque llegue la derrota, aunque España se abra en dos pedazos de dolor y piedra profunda, el poeta seguirá sintiéndose español, hasta el punto de que en la última estrofa llega a fundir lo patriótico con lo personal, deseando que, además de morir por España, cuando llegue el momento de fundirse con la tierra, su mujer y su hijo se reencuentren también con él en ese vientre telúrico y materno, mostrando por vez primera en muchos poemas su yo más íntimo y completando así el concepto de familia.

4.11 CANCIÓN ÚLTIMA

Si la “Canción primera” hablaba del hombre convertido en fiera por la guerra, esta última se centra en el hogar como postrera meta del poeta, como el refugio al que el guerrero sueña con regresar, una casa

pintada por la alegoría de las pasiones y las desgracias en la que el llanto se mezclará con el hambre y la soledad, porque no en vano la guerra es un monstruo que arrasa por igual todos los hogares que toca.

Aun así, en una metáfora optimista y amatoria, “florecerán los besos sobre las almohadas”, con sábanas perfumadas alrededor de los cuerpos mientras el odio se va amortiguando, volviéndose una sinestésica garra suave ante la cual el poeta sólo puede pedir que le permitan mantener la esperanza. Y ese último verso del libro resulta de capital importancia, puesto que anuncia la evolución que iba a seguir la poesía de Miguel en los años sucesivos. Tras el horror, los muertos, la sangre, sólo en el intimismo, sólo en el alma del poeta podrá hacerse un hueco esa esperanza mencionada, casi suplicada.

Ese verso final marca el inicio de unos momentos difícilísimos para su autor, como si de algún modo Miguel presagiara lo que le esperaba después.

5. CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS

Libro que jamás vio publicado Miguel Hernández, se lo entregó en un cuaderno a Josefina en septiembre de 1939, y comenzó a escribirlo en octubre del año anterior, en 1938, tras recibir la noticia de la muerte de su hijo. Las setenta y nueve composiciones iniciales se han visto incrementadas, gracias a los diferentes editores, hasta llegar a ciento treinta y siete poemas.

Se trata de un diario íntimo, muy cercano a la desnuda verdad del hombre, en el que se recogen las intensas experiencias del poeta en lo referente al amor, la guerra, la muerte..., para lo cual se sirve de la canción y del romance, dotando así a sus versos de un aire popular. Es un tiempo de desgracias para el poeta (1938 – 1941): una guerra perdida, la muerte de su hijo, la condena a muerte, cárceles, enfermedades, la ausencia de los suyos. Todo ello llevará a un proceso de intimismo tan grande que convierte al “yo lírico” en algo absolutamente privado de casi todo lo que no sea el alma del poeta.

5.1 ROPAS CON SU OLOR

La nostalgia de la amada da el pistoletazo de salida al libro, y deja al hombre acudiendo a los recuerdos gracias a las pistas sensoriales del aroma, para avanzar hasta metáforas tristísimas como “lecho sin calor”, o “sábana de sombra”. El intimismo se hace tan denso y concentrado que apenas se precisa una decena de versos para ilustrar ese dolor, ese sentimiento punzante.

5.2 NEGROS OJOS NEGROS

Para vencer el desánimo de las desgracias, también la memoria puede acudir a imágenes placenteras, hacer que el mundo se concentre en unas pestañas de negras distancias, contrastando con la sinestésica dorada mirada de la mujer, de la mujer que recoge en sus pestañas toda la lluvia y la negrura del mundo.

5.3 NO QUISO SER

Estos pequeños poemas, estos heptasílabos albergan composiciones un tanto crípticas, dominadas por ese desánimo, esa nueva concepción que se apodera de la vida del poeta, y que le lleva a comparar su existencia con la del hombre que, más que no querer ser, no pudo ser, no pudo disfrutar convenientemente del amor de una mujer, abortando sus sentidos al amoroso vello que no puede florecer, hasta el punto de que llega a la antítesis final con un profundo deje de pesimismo: “Vio turbio su mañana / y se quedó en su ayer”.

5.4 EL CEMENTERIO ESTÁ CERCA

Más que un camposanto, habita Miguel Hernández una especie de limbo, en el que se alternan antitéticamente la dolorosa brutalidad de la muerte y los recuerdos, la manera de compartir el lecho con la esposa, los tintes acules y los niños, todo ello pende de un hilo cuando “un muerto nubla el camino”, y han sido decenas de miles los que han oscurecido la senda española durante tres años, e incluso el propio poeta siente que está cerca de convertirse en uno de ellos.

Por eso los cuatro pasos que le separan de la vida y de la muerte, por eso la frontera de ese limbo de indefensión, mostrada con dos demoledores versos en los que anáfora y paralelismo se combinan a la perfección: “Cuatro pasos, y los muertos. / Cuatro pasos, y los vivos”. Por desgracia, él ya antes ha cruzado esos cuatro pasos para abandonar lo límpido, lo azul, lo dorado, para entregar en el cementerio al hijo muerto, el que allí yace remoto.

5.5 VALS DE LOS ENAMORADOS Y UNIDOS HASTA SIEMPRE

El tópico barroco del amor más poderoso que la muerte vertebra este poema, por lo que son frecuentes las antítesis presentes entre Eros y Tánatos, así como la conversión final en polvo, en ese polvo enamorado quevedesco. Y las dos líneas, la del amor y la de la muerte, quedan muy bien diferenciadas, como si Miguel Hernández fuera prologando sus composiciones, anunciando y preparando al lector para las tres heridas que tomarán cuerpo en este libro.

Las dos primeras estrofas son un buen ejemplo de esa compartimentación de los contrarios, pues se pasará del metafórico vergel del abrazo, con el correspondiente tópico amoroso de la rosa, a los huracanes del rencor que intentan separar a los enamorados, ayudados por otras dos metáforas peligrosamente mortuorias, como las hachas tajantes y los rígidos rayos.

Desde el verso 9 hasta el final, en cambio, se extiende el viaje del amor en común, las vivencias compartidas de toda una existencia que no conocerá el fin, puesto que la conversión en polvo seguirá manteniendo unida a la pareja. No en vano se inicia la tirada con la tierra y finalizará con el polvo liviano y aventado del abrazo de los enamorados, un itinerario vital, en el que los años, o las propias vivencias, quedan equiparadas con elementos de la naturaleza más agreste, como esos precipicios o naufragios por los que transitan los amantes.

Esas facturas que las inclemencias vitales les pasan a hombre y mujer llegan a perseguirlos, hundiéndolos a lo largo de un tiempo expresado de manera brillante con esos recuerdos y lunas, ese desamparo de noviembre y marzos que forjaron el abrazo final del polvo enamorado aventado al infinito.

5.6 EL SOL, LA ROSA Y EL NIÑO

El poeta se empequeñece ante sus sentimientos, ante las vivencias más diminutas pero a la vez las más demoledoras para la existencia desnuda que está plasmando en estos versos. Tanto el sol como la rosa y

el niño son cotidianas flores de un día, pero precisamente el hecho de repetirse cada día es lo que les otorga todo su valor universal, y los hace “soles, flores, niños nuevos”.

Frente a esa continuidad de la inocencia, la amargura del destino brutal del poeta, que parece vislumbrar un horizonte oscuro, turbio de pesimismo y de agüeros terribles, hasta el punto de renunciar a un mañana, a sentirse casi sustituido, eliminado del tiempo y del más allá excepto por quien quiera dedicarle un recuerdo. La desnudez del ánimo de Miguel se contagia también a sus versos, y si bien alaba de nuevo las flores como fogonazos de un tiempo vivo, en ellas encuentra el durísimo reverso de la moneda, la separación de Josefina y de todo lo que ama, de todo aquello por lo que ha luchado, puesto que va encaminado a la rendición tal y como recogen los dos últimos versos: “Entre las flores te fuiste. / Entre las flores me quedo”.

5.7 BESARSE, MUJER

Poema construido gracias un constante juego de contrarios, protagonizado por el sol y la luna, o por la vida y la muerte respectivamente. Es un ejercicio de evocación de momentos mejores con una clara frontera establecida en el verso 8. Todo lo referente al sol está teñido de connotaciones positivas, conformando un campo léxico optimista (eléctricamente, vibrantes de rayos, furor), mientras que los besos dados bajo la luna parecen un presagio de la muerte (ocaso, gastada, helada).

5.8 LLEGÓ TAN HONDO EL BESO

Incrementando aún más la línea del anterior poema, Miguel Hernández sigue entremezclando dos de sus tres heridas en estos versos, el amor y la muerte como una moneda que gira en el aire impulsada muchas veces por el ímpetu de los besos. En este caso el beso es algo único y singular, el único medio que concibe el poeta para vencer a la muerte, o para intentarlo al menos, de ahí que sea tan hondo como para emocionar a los muertos, y con un brío capaz de arrebatarse la boca de los vivos. La fortaleza de esos labios es una de las pocas esperanzas que restan para evitar la derrota de la vida y el amor, por ello el magnífico verso final: “cavar los muertos y sembrar los vivos”.

5.9 CADA VEZ QUE PASO

Esa alternancia, esa dicotomía entre amor y muerte se va convirtiendo en el eje vertebral de estos poemas, ya sea gracias a los besos o gracias a un aroma, una evocación. El tono también se va haciendo más profundo y hasta pesimista en ocasiones, cuando la memoria se debate entre el aroma que flota en una casa o la fuerza que sopla todavía en unos huesos muertos.

5.10 EL CORAZÓN ES AGUA

En la línea del poema breve, del fagonazo poético, siguen estos versos trazados gracias al paralelismo y la antítesis, con una estructura repetitiva que entremezcla caricias y canciones con puertas que se abren y se cierran, y con la fuerza tumultuosa de un agua capaz de arrollar, arremolinarse y hasta matar.

5.11 CADA VEZ MÁS PRESENTE

El tópico del rayo, otrora tan utilizado por el poeta oriolano, resurge en este poema para evocar ese dolor entremezclado con el amor, esa conmoción que se desata en el pecho del hombre a la hora de insuflarla del recuerdo amoroso y doliente, ese lento rayo cada vez más ausente. Tan ausente que termina por entremezclarse con dos nuevas metáforas capaces por sí solas de simbolizar el mayor de los alejamientos, la mayor de las distancias, el tren lejano y el negro barco.

5.12 LLEGÓ CON TRES HERIDAS

Pocos poemas son capaces de transmitir tanto con tan reducido número de versos, y pocas veces un poeta ha sido tan brillante a la hora de sintetizar su ideario poético y vital. Porque esto es lo que ofrecen estos doce versos, la desnudez de un hombre que construyó su existencia en torno a esos tres ejes, esas tres heridas con cuyas enumeraciones va mostrando también la forma en la que ha transcurrido dicha existencia: vida, amor y muerte.

La primera estrofa es, obviamente, una mirada hacia el pasado, hacia los orígenes, tal y como demuestra la elección del pretérito perfecto simple “llegó”, y el orden de esas tres heridas: amor, muerte y vida. Una ordenación que puede constatarse con su obra poética, del amor inicial de *El rayo* que no cesa a la panorámica de la muerte que conoció en la guerra, tanto en *Viento del pueblo* como en *El hombre acecha*, hasta llegar a la vida que con tanto ahínco busca en el *Cancionero* y romancero de ausencias.

Esto sitúa al poeta en el presente elegido para iniciar la segunda de las estrofas, que busca reordenar el trío de términos tal y como deberían enumerarse en la existencia lógica del ser humano, el nacimiento de la vida, el conocimiento del amor y la experiencia final de la muerte.

Pero no todo puede obedecer a la lógica, de ahí que en la última estrofa se prescindiera de tiempo verbal alguno, sustituido por la rotundidad del pronombre personal, del “yo poético” que marca la situación actual de Miguel Hernández, un hombre aferrado a la vida, a quien las visiones de tanta muerte (incluida la de su propio hijo) han dejado casi tambaleándose, casi noqueado, y que ahora recurre al amor, a la evocación e incluso a la búsqueda del mismo, para continuar sintiéndose vivo.

5.13 ESCRIBÍ EN EL ARENAL

Las tres heridas se hacen tres nombres escritos en la arena, máximo símbolo de la futilidad del tiempo, máxima expresión de la pequeñez del ser humano, y como fin inevitable, el agua llega para acabar con esos trazos, pero no sólo con ellos, sino también con el poeta, con el hombre que asimila para sí las tres palabras con el pronombre personal: “vino y nos borró”.

5.14 COGEDME, COGEDME

Más que un poema, es un lamento desesperado, un grito de pesimismo de un ser humano angustiado por el destino pero que todavía es capaz de distinguir poéticamente entre el bien y el mal, entre las antítesis de coger y dejar, entre esas fieras, esos hombres y esas sombras que le persiguen y que amenazan con devorar el sol, las flores, el mar. Seis versos que simbolizan una vez más al Miguel más doliente y desgarrador, al hombre que a menudo roza el extravío provocado por el intenso dolor, al hombre que busca una esperanza a la que aferrarse y que muy a menudo considera casi perdida.

5.15 AUSENCIA EN TODO VEO

Ese pesimismo está ya en el inicio del poema, y el hipérbaton lo vuelve incluso un poco más abrupto, aunque la disposición paralelística de estos versos muestre también que el poeta es capaz de luchar, que puede ser derrotado al final, pero que no tiene intención de rendirse, porque el recuerdo de la mujer amada le concede las últimas energías. Josefina se hace presente en ese “tú” evocador que es la fuerza con la que Miguel puede enfrentarse a la ausencia.

Una ausencia que aparece encarnada en los cinco sentidos: “veo, escucho, aspiro, toco, pruebo”, y a cada uno de ellos le planta cara, también en formas sensoriales, el recuerdo del amor, una voz que suena a tiempo, unos ojos que reflejan esa ausencia, un aliento que huele a hierba, un cuerpo despoblado y una boca que destierra, a la que sólo se puede llegar por la fe de la evocación. Sin embargo, la fuerza de la ausencia es grande y termina por hacerse dueña de los dos últimos versos, en una letanía pesimista y macabra.

5.16 TAN CERCANOS, Y A VECES

Esa presencia de la muerte, ese amago de percepción, crece en los tres poemas siguientes, un tanto luctuosos, vestidos con el pesimismo del final, con la proximidad de lo que ha de venir, de lo que el poeta ha sentido cerca tantas veces. Tal vez por eso recurra a los símiles de la lejanía y a las actitudes diferentes que mantienen él y la amada, una yéndose a los muertos, el otro yéndose hacia los vivos. Los tres conceptos, las tres heridas hernandianas se van erigiendo en este libro como absolutas protagonistas, al igual que

ocurre con la existencia, el poeta lo sabe y por eso se transforma en símbolo de la desnuda verdad del ser humano.

5.17 LLEVADME AL CEMENTERIO

Hay un deseo de alcanzar el fin, como si el infinito cansancio le impidiera al poeta recuperar el aliento, unas mínimas ganas de vivir, de ahí el apóstrofe de este poema, manifestado en esos ruegos devastadores: “llevadme, echadme, sembradme”. Hombre y poeta consideran que ya han terminado su labor, que ya han hecho todo lo que sus fuerzas les permitían, y que esa posteridad, esa sombra en la que se transformarán, será capaz de sobrevivir gracias a los demás, a las sinestésicas bocas futuras y doradas. Quizá por eso reclame el descanso, el fin, entre zapatos viejos y escobas que simbolizan la muerte y que finalizan en marmóreas estatuas de camposanto.

5.18 MUERTO MÍO, MUERTO MÍO

En ese cementerio al que el poeta quiere llegar hay alguien que le espera, hay un hijo que le llama con clamores infinitos, que le reserva un rincón privado en la tierra, un lugar donde el amor filial es capaz de convertir el frío de la muerte en el calor del cariño.

5.19 TODAS LAS CASAS SON OJOS

De repente, todas las miradas de España se tiñen con la derrota y la desconfianza, gracias a las constantes personificaciones que se erigen en eje poético. La primera parte del poema está formada por tres parejas de versos con estructuras paralelísticas, en las que destacan las anáforas que transforman las casas en ojos, bocas y brazos, junto a una serie de verbos afines semánticamente, reunidos gracias a la inmediatez del presente: “resplandecen, acechan; escupen, muerden, besan; empujan y estrechan”, cada serie como ejemplificación de esos tres sentidos citados con anterioridad.

La segunda parte del poema supone una pausa argumental, un compás de espera en el que esos “soplos de sombra y de selva”, esas “sangres insatisfechas” simbolizan la derrota y el odio, el dolor, la pena e incluso la muerte. Así hasta que el poema se encamina hacia su final, a partir del verso 11, en el que el grito del poeta parece resumir la guerra y lo que ha de llegar tras ella, un grito que se aplacará gracias a una cierta esperanza en el futuro, puesto que los verbos fecundar y esperar parecen marcar la posibilidad de que, a pesar de todo lo ocurrido, los españoles podrán seguir adelante.

5.20 VIDA SOLAR

Surge este homenaje al astro rey con un tono poético casi lúdico, un aire de celebración por el que se deja transportar el poeta hasta llegar a los versos finales. No se trata estrictamente de un tono festivo, pero sí contrasta con la voz un tanto más amarga de los poemas anteriores.

Así, no es de extrañar el equipaje semántico que podemos disfrutar en los veinte primeros versos, puesto que en ellos hay una constante mirada hacia arriba del poeta, como si estuviera recapitulando todas las bondades del astro rey. Términos como “claridad, radiante, limpidez, transparente, resplandeciente, cegador, áurea, ígnea, diáfano, llamaradas, fulgen, férvido y dorado”, constituyen un amplísimo campo semántico utilizado por Miguel Hernández con una doble función:

- a) Función denotativa: son rasgos aplicables al sol y a su presencia infinita en el cielo.
- b) Función connotativa: la alegoría simboliza la esperanza, la bondad, lo positivo que el poeta desea rescatar de esas miradas al cielo.

Esa visión doble, en cambio, se ve finiquitada en el verso 22, donde asoman tanto la noche como el ánimo del poeta, encarnado en unas antítesis tras las cuales se esconde el deseo del hombre de que ese astro, en su próximo amanecer, en su nueva aparición, sea capaz de rescatarle del cáliz de las sombras:

“Ilumina el abismo donde lloro
por la consumación de las espumas.
Fúndete con la sombra que atesoro
hasta que en transparencias te consumas”.

5.21 LA VEJEZ EN LOS PUEBLOS

Trallazo de amargura en este rápido poema que ofrece un atinadísimo panorama de la España de posguerra, con la demoledora anáfora que cierra ambas estrofas. Los muertos han dejado a los pueblos sin amor, sin corazón, gobernados por cuervos y polvo, esos mismos muertos han convertido a las mujeres, a las viudas, en árboles resacos, en leños que reposan en los lechos. La alegoría es tan dura como evidente, y queda refrendada por las citadas anáforas: “¿Y la juventud? / En el ataúd”.

5.22 ERA UN HOYO NO MUY HONDO

El desgarró por la muerte del hijo se estrena con este poema, y continuará hasta explotar en ‘Hijo de la luz y de la sombra’. Miguel Hernández comienza a destilar dolor con el eufemismo del primer verso, ese hoyo que no quiere ser fosa, que no es muy hondo, en el que no habría cabido un hombre en esa sinestésica oscuridad angosta. El tópicó recurrente de la sombra aparece de nuevo para albergar al hijo en una tierra ancha y tenebrosa.

La alegoría vital del poeta es mostrada con las anáforas de la casa, en la que la luz entró a raudales gracias a la feliz paternidad, a la victoria de la luz, hasta que el pesimismo de la oscuridad y el hoyo devorador comienzan a dentellar el alma del poeta y del padre. De ahí también la lluvia que ahonda paredes y reverdece muebles, y de ahí también que esa casa sufra la transformación más dolorosa que imaginarse pueda, la provocada por la muerte de un hijo, la que causa la apertura de dos puertas que se han comunicado entre sí con demasiada rapidez: la puerta de la aurora, el nacimiento del vástago, y la puerta, más grande, inmensa, que da a la noche tras su muerte.

Ya no hay más alegorías, ya la casa se ha vuelto literalmente un ataúd, porque en su interior la angustia y el dolor no permitirán respirar, porque en ella hay una ausencia irremplazable, expresada con enorme brillantez en los dos últimos versos, que recogen la orfandad de los padres por la pérdida del hijo: “En mi casa falta un cuerpo. / Dos en nuestra casa sobran”.

5.23 A MI HIJO

La segunda persona desgarrada es el instrumento empleado por el poeta para dirigirse al hijo muerto en este poema estremecedor. Esos apóstrofes que inician muchas de las estrofas suponen, además del homenaje al hijo desaparecido, un diálogo imposible, truncado, que Miguel intenta restaurar por todos los medios, al tiempo que asume la desaparición física y la fusión del cuerpo del hijo con la naturaleza.

Esa fusión se observa ya en la primera estrofa, al comparar los ojos con dos golondrinas, o al metamorfosear a la criatura con el rocío y el color coronado de junios. Esa naturaleza se vuelve tierra fría, oscura, puesto que es la que acoge el cadáver gracias a las anáforas “como bajo la tierra”, y a una adjetivación dura y negativa que unas estrofas después el poeta volverá a utilizar para referirse al sol que ya no alumbrará al niño: “oscuro, lluvioso, despoblado, muerto, anochecido, sepultado, eclipsado”.

Se suceden las sensaciones, mejor dicho, los cambios que se han operado en la existencia del poeta tras la brutalidad sufrida, por eso no alientan las mañanas, octubre se precipita contra las ventanas y anochecen los mares, en una alegoría del dolor cuya intensidad irá creciendo de manera gradual hasta la culminación encontrada en los versos 34 a 36. Esos cambios constituyen el cuerpo principal del poema, que el padre desea compartir con la memoria del hijo, cuyos diez meses no han sido suficientes para poder vencer a la muerte, capaz de marchitar su pelo y de ser expresada con una de las metáforas más brillantes de esta obra: “atardeció tu carne con el alba en un lado”.

Luego, los pájaros preguntan por el niño y las flores mueren con su sonrisa, continuando ese hermanamiento con el entorno natural que tantas otras veces ha utilizado Miguel Hernández, y el hijo vuelve a ser la golondrina alegórica cuyo vuelo naufraga ante la enemistad poderosa de la muerte. Antes de dar paso a las sensaciones más profundas del corazón del poeta, asistimos a un nuevo lamento por todo aquello que el hijo ya nunca podrá ser, por el crecimiento frustrado expresado con extraordinarias sinestesias, “un hijo, incapaz de endurecer los dientes, una hoja de labios incipientes que se desliza cuando a sonar empieza”.

La gradación e intensificación de la amargura explota en una primera persona que tiñe a la penúltima estrofa de una brillantez que enaltece la actitud del padre: “Vengo de dar a un tierno sol una puñalada, / de enterrar un pedazo de pan en el olvido / de echar sobre unos ojos un puñado de nada”. Y cuando ya Miguel ha logrado sacarse de dentro esa tonelada de dolor, es cuando repara en la madre, a quien dedica

la última estrofa, una mujer arrinconada que ya no disfrutará del día, porque en sus ojos, y en su vientre, anidará ya para siempre la noche más desolada.

5.24 ORILLAS DE TU VIENTRE

Se observa un giro un tanto radical en este poema, puesto que el lamento por el hijo muerto queda sustituido por una alegoría con la que exaltar y homenajear el vientre femenino, y por extensión a la madre Josefina, convertida en un vergel en el que cifrar una nueva esperanza, en el que pueda desterrarse esa noche desolada con la que se cerraba el poema anterior.

Y ese proceso esperanzado ha de pasar por un acercamiento de los cuerpos, por eso se hacen necesarios los símiles que equiparan el vientre con elementos floridos tales como la clavellina, la zarzamora y la granada (ésta última dotada de unos tintes inequívocamente sexuales). Además, el poeta se hace agua, incluso pez, para fundirse con ese universo de fértiles relámpagos, en un palpable acercamiento al clímax amatorio, y dando paso así a unos versos cuyo contenido sexual se vuelve más y más explícito, lo cual supone una novedad con respecto al tono poético al que Miguel Hernández nos tenía acostumbrados. Ese desnudar su ser que se está produciendo en este Cancionero afecta también al cuerpo, a sus pulsiones sexuales, tal y como se aprecia en las estrofas cuatro y cinco:

“Aún me estremece el choque primero de los dos;
cuando hicimos pedazos la luna a dentelladas,
impulsamos las sábanas a un abril de amapolas,
nos inspiraba el mar.

Soto que atrae, umbría de vello casi en llamas,
dentellada tenaz que siento en lo más hondo,
vertiginoso abismo que me recoge, loco
de la lúcida muerte.”

El campo léxico sexual resulta evidente en imágenes como “choque primero de los dos, hicimos pedazos la luna a dentelladas, dentellada tenaz que siento en lo más hondo, vertiginoso abismo que me recoge”, y especialmente esa lúcida muerte, que en múltiples ocasiones, ya fuera lúcida o pequeña, ha servido como eufemístico y metafórico sustitutivo del orgasmo. A partir de las estrofas siguientes, como si se cumplieran puntillosamente los avatares físicos del encuentro carnal, los versos adquirirán matices cada vez más cercanos al amor y la entrega total en la mujer amada, certificando la pureza y la intensidad de dicho encuentro.

Porque tras ese túnel a cuyas entrañas se aferra el poeta hay un impulso vital de calibre superior, tal y como se ha mencionado con anterioridad: la esperanza en un futuro nuevo, en una nueva paternidad, por eso el interior de Josefina deviene madre selva y lucero, oasis y huerto que ha recoger la espuma del íntimo destino, que ha de entrelazar dos símbolos tan puros como el clavel y el jazmín, gracias a los cuales pueda germinar una vida nueva.

El tono sentimental, y por supuesto, poético, va alcanzando estrofa a estrofa una mayor calidad, una grandilocuencia en la que el poeta pone todo su afán no sólo literario, sino también humano, empuñando el deseo de crear una vida nueva que restañe las heridas del difunto Manuel Ramón, y también las heridas

del alma y del cuerpo que han dejado la guerra, la cárcel, la desolación. Y ese afán sólo puede girar en torno a “un centro universal, el vientre materno, corazón de tierra, pupila de sol, flor de manzano, ventana que da al mar”. Un hálito de infinito, cerrando una serie brillantísima de metáforas, que ha de consumir al hombre y a la mujer en el fuego de la creación.

Pero el sacrificio puede ir todavía un poco más allá, y la primera persona se hace mucho más patente en las tres últimas estrofas, cuando el poeta desea inmolarse dentro de ese vientre, entregándose para facilitar la continuidad vital, entregándose y enterrándose en una fosa y un ataúd simbólicos forjados con la carne, el ombligo, todo el seno materno en el que sumergirse para fundirse una vez más con ella, transmutando esa primera persona en un plural necesario para el estallido de esa nueva existencia futura:

“En ti nos acoplamos como dos eslabones,
tú poseedora y yo. Y así somos cadena:
mortalmente abrazados”.

5.25 TODO ESTÁ LLENO DE TI

Esos momentos de lúcido deseo que observábamos en el poema anterior tienen también su reverso de sombras, un reverso en el que la desolación se apodera del poeta, hasta el punto de que esa segunda persona a la que se dirigen estos versos se convierte en una figura difuminada que no permite distinguir con claridad si el destinatario es la amada, el hijo muerto o incluso la propia muerte, tal y como podría desprenderse del símil de los versos 3 y 4: “llenas están las ciudades, / igual que los cementerios”.

La angustia toma de nuevo las riendas de estos versos, y el recuerdo de la guerra, del dolor, aparece una y otra vez, esos retazos de vida que el poeta ha desperdigado por las calles y ahora recoge le atan a la agonía, le llevan arrastrándose por los recuerdos perdidos y encontrados, en una especie de laberinto cronológico que parece acercarle al final a la amada, entre cuyos huesos desearía encontrar la meta, la solución a tanto extravío.

5.26 LA LIBERTAD ES ALGO

Aferrarse al optimismo de las entrañas maternas es lo poco que le queda al poeta, en explosiones breves y certeras como estos tres versos, porque esa esperanza cifrada en la libertad sólo puede venir acompañada por un nuevo futuro, por nuevos hijos que relampagueen en los vientres reclamando con su propia existencia lo que sus padres, derrotados por la guerra, no pudieron conseguir, que esa libertad batiera el mundo a su vez como un continuo relámpago.

5.27 TRISTES GUERRAS

La sombra del conflicto sigue muy presente, la sombra y sus consecuencias, encarnadas en estos versos en una misma estructura paralelística cuya fuerza mantienen las anáforas finales. Las sinestesias de la

tristeza adquieren una gran brillantez encadenando conceptos con los que abrir el interior del poeta, que no es otro que el de todos los hombres, puesto que la guerra más triste de todas es aquella que se libra sin sentimientos, sin corazón, así como las armas más tristes son las que están alejadas de la palabra, y en definitiva, y cerrando este círculo, el hombre más triste es aquél que jamás ha conocido el amor. Qué diferente podría haber sido la existencia del poeta, y la de todos, si el proceso se hubiera invertido, y el amor y las palabras, el corazón y la garganta, las dos armas únicas de Miguel Hernández, hubieran vencido a la guerra desde el principio.

5.28 HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

En los tres poemas que forman esta composición cifra Miguel Hernández la gran esperanza de una nueva paternidad, y lo hace recogiendo los tres momentos más importantes de dicho proceso, de la siguiente forma:

- 1) ‘Hijo de la sombra’: concepción.
- 2) ‘Hijo de la luz’: gestación y alumbramiento.
- 3) ‘Hijo de la luz y de la sombra’: crianza.

Después de haber perdido al primer hijo, estos alejandrinos no hacen más que recoger tanto el temor de no lograr esa nueva paternidad, como la esperanza cuando la gestación se lleva a cabo, y una explosión de alegría desde el nacimiento de Manuel Miguel, que viene a simbolizar una nueva unión entre hombre y mujer, y la certidumbre de que la estirpe puede continuar, tal y como se recoge en los dos últimos versos:

“Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo”.

I. HIJO DE LA SOMBRA

Otorgándole a la esposa la metáfora de la noche, se produce en esta primera parte el encuentro carnal entre el hombre y la mujer, con algunos tintes sexuales, como es lógico, aunque discretos, puesto que todo está enfocado hacia la procreación. No obstante, esa potencia lunar femenina quemará el corazón del hombre, con esa antítesis luna / sol que no es más que un amor imposible en el cielo, esas mañanas y atardeceres antagónicos que el poeta debe solventar para alcanzar el deseado encuentro con la amada.

Un encuentro que se va acercando sobre todo desde el verso 13, momento en el que el léxico netamente sexual hace su aparición, de una manera palpable, hasta el verso 24: “pechos desordenados, cuerpos volcados, tempestad de enloquecidos lechos, sorda hoguera de llamas minerales, oscuras embestidas, nido cerrado e incandescente, recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama”. Tres estrofas hasta llegar al clímax tras el cual puede iniciarse ya la concepción del nuevo hijo, recogido ya en la sombra, en la noche que es su madre.

El relax posterior se extiende hasta el verso 32, con los besos constelados y los largos relámpagos, con esa sombra que pide a los amantes esa fusión que recoge el paralelismo de los versos 29 y 30: “Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta, / tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida”, para estremecer la tierra, para que ese hijo pueda forjarse con el léxico germinativo que salpica las tres últimas estrofas: “siem-

bra, brota, zumo lácteo, flujo de cálido latido”. Para finalizar recurriendo de nuevo a la sombra / mujer, que ya apela a las fuerzas siderales para iniciar la gestación.

II. HIJO DE LA LUZ

La mujer ha pasado de sombra a alba, porque esa gestación que ya se está produciendo requiere un homenaje para la madre, cuyas entrañas están ya forjando el sol naciente. De igual modo, el léxico también varía, ahora está lleno de “pozos en los que echar raíces, muros que se rasgan como pétreas matrices, relojes que estallan sintiendo el alarido de la madre, puertas que se abren, nidos con soles en el vientre”.

Aludiendo a las metáforas de las sombras y las ropas, como si hubiera que coser un patrón en el vientre de la madre, el poeta deja fluir su alegría por la gestación, y a pesar del pesimismo que le provoca mirar hacia un pasado de guerra, muerte y destrucción, no puede negarse a la esperanza, aunque sepa que la paternidad, y la maternidad, están llenas de momentos plenos pero también de sufrimientos. De ahí la exclamación retórica del verso 25: “¡Ay, la vida: qué hermoso penar tan moribundo”, o incluso los sentimientos compartidos de los versos 30 y 31: “mientras tu madre y yo vamos a la agonía, / dormidos y despiertos con el amor a cuestras”.

Por suerte, predomina la explosión de alegría y plenitud que se observa en la última estrofa, en la que encontramos a un Miguel Hernández pletórico como casi no se le ha visto en el Cancionero y romancero de ausencias:

“Hablo y el corazón me sale en el aliento.
Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría.
Con espliego y resinas perfume tu aposento.
Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía”.

III. HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

Claro que esa plenitud puede aumentar, y de hecho lo hace, en la tercera parte, cuando el alumbramiento ya se ha producido y es la madre quien explota, físicamente ahora, para criar al recién nacido. Así las metáforas de los pechos, los manantiales y los panales, hermanando Miguel Hernández la lactancia con la naturaleza, la leche con la miel, los pechos con las abejas, la colmena con el seno materno. Y todo con unos versos sensoriales que casi permiten al lector percibir los olores y sabores tanto del recién nacido como de la madre recién parida.

Los dos primeros tercios del poema muestran también el amor del poeta y el agradecimiento hacia la esposa, hacia la madre capaz de darle otro hijo, hacia esa “caudalosa mujer” cuya figura lleva Miguel Hernández grabada en los huesos. De esa manera se siente pleno, puesto que ambos quedan fundidos en el hijo, “en un ramo de tiempo, de sangre (...), en un haz de caricias, de pelo”; pero tampoco pueden olvidar al hijo primero, a Manuel Ramón, que recibe unas sentidas palabras en la sexta estrofa:

“Los muertos, con un fuego congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.
Viene a ocupar el hijo los campos y la casa
que tú y yo abandonamos quedándonos muy cerca”.

Después, y ya para finalizar, llega la esperanza, cuando el nuevo hijo ha de convertirse en “sustento generador, agricultura viva, una sola espada y dos brazos fundiendo los cuatro de sus padres”. Miguel Her-

nández, en ese tono halagüeño, reitera el amor por Josefina, no sólo por ella, sino también por la descendencia que le ha dado, y porque en ese amor radica la perpetuación de la especie, y por tanto la renovación de la esperanza.

5.29 MENOS TU VIENTRE

Acaso una secuela del intensísimo poema anterior, el poeta homenajea de manera muy directa el vientre de la amada, generador de calma, seguridad y luz, tal y como recoge, por oposición antitética, el vocabulario del poema frente a términos como “confuso, fugaz, baldío, turbio, oculto, inseguro, postrero”.

5.30 ANTES DEL ODIO

Magnífico poema que muestra una continua alternancia entre el deseo de regresar al pasado y el panorama luctuoso al que la guerra y la derrota han condenado al poeta, es un reflejo de la triste realidad en la que vive, pero sin enterrar los recuerdos de la felicidad y la época agradable truncada por el conflicto y la muerte.

Por ello pueden distinguirse tres bloques argumentales en el poema:

- 1) Idealización (versos 1-38): el poeta se baña en el recuerdo de lo que tenía y muestra una considerable nostalgia por todo lo que ha perdido.
- 2) Realidad (versos 39-60): las privaciones, la cárcel, la cruda realidad en la que intenta sobrevivir.
- 3) Esperanza (versos 61-74): la determinación de quien nunca se rinde, el deseo de que el amor de ambos sea capaz de vencer a la muerte.

Ya el mismo título muestra un deseo inequívoco de realizar esa continua mirada al pasado en el que aún no habían hecho su aparición el odio, la guerra y la muerte; un instante al que el poeta desearía aferrarse para no tener que haber vivido tanto sufrimiento. Esa primera parte está ilustrada con los recuerdos de los tiempos mejores, cuando el poeta era beso, un corazón solo en una copa, sed de distancia pero sed al fin y al cabo, y la soledad actual del poeta viene rematada por la paradoja de los versos 13 y 14: “Odio, vida: ¡cuánto odio / sólo por amor!”, esa antítesis en la que recoger el odio que ambos bandos han generado como consecuencia del amor que, cada uno a su manera, le tenían a España.

Esa alternancia se hace extensiva a la experiencia del poeta, y las dos últimas estrofas de esta primera parte muestran el contraste entre la situación actual de Miguel Hernández y lo que en verdad desearía hacer, puesto que la derrota y la cárcel se lo impiden, tal y como recogen los eufemismos de los hierros que cercan las venas y las muerden con rencor, en un cambio léxico notable que convierte al poeta en un pájaro sin remisión, precisamente odiado por su amor.

Ante esa situación, la única esperanza que le queda en la derrota, en la soledad y la lejanía, es el recuerdo de su amor, aunque sea algo imposible tal y como denota la abundancia de los adverbios de negación y las preposiciones privativas (“sin otra luz que estas ansias, / sin otra iluminación”), ayudado por un léxico que vuelve a mostrarse inclemente: “encadenado, escupido, tiniebla, feroz, pan y cuchillo”, y que sólo se

ve atenuado por la anáfora que cierra cada estrofa, única tabla de salvación tal y como se observará en el final del poema (“sólo por amor”).

La segunda parte, más real, se inicia con la enumeración de todo lo perdido por el poeta, de todo aquello que la cárcel le ha arrebatado, y que una vez más es transmitido con una notable alternancia semántica, reforzando lo perdido con un lenguaje carcelario: “golondrinas, claridad, anchura, aire, sol, horizonte aleteante, esperanza, mar, desierto, libertades de mi alma clamorosas de pasión”, frente a “sepultado en un rincón, triste guirnalda del eslabón, sabor a carcelero y a paredón, y a precipicio en acecho”. Al menos esa continuada antítesis no le impide al poeta, en un atisbo de esperanza, mostrar sus deseos de ser alto, alegre y libre.

Y con esa fuerza encara la tercera y última parte, con la determinación de que, aunque encarcelen su cuerpo, nunca podrán aprisionar ni su alma ni sus ideas, y así lo manifiesta en una interrogación retórica paralelística: “¿Quién encierra una sonrisa? / ¿Quién amuralla una voz?”. Para pasar al homenaje final a la amada, puesto que sólo el amor de Josefina puede hacer que él se sienta libre, ella tendrá que ser libre por los dos, y hacerlo por amor, el único motor que puede conseguirlo:

“A lo lejos estás tú, sintiendo
en tus brazos mi prisión:
en tus brazos donde late
la libertad de los dos.
Libre soy. Siénteme libre.
Sólo por amor”.

5.31 LA BOCA

Alegórico poema en el que Miguel Hernández parece rendir un nuevo homenaje al pueblo español, convertido para la ocasión en esa boca alrededor de la que giran estos versos. Ese pueblo que le arrastró en su momento, y que de lejos llegó para iluminarle de rayos, tan lejos como la Historia de España se lo permitió en otras ocasiones, y que le dio razones para teñir su alba de nuevas ilusiones, una boca llena a su vez de millares de otras bocas, capaces de entonar canciones ideológicas que aletearan como pájaros.

No se olvida el poeta de los que cayeron, y lo hace con versos como “Muerte reducida a besos, / a sed de morir despacio, / dando a la grana sangrante / dos tremendos aletazos”. Ese beso constantemente repetido, es eterno e inmemorial, y llegó desde el primer cementerio hasta los últimos astros, al igual que esa boca estuvo enmudecida y cerrada hasta que el roce celeste de la justicia y la lucha por la igualdad provocó un clamor que ahora parece ya sofocado.

No obstante, ese beso tendrá un porvenir, tal y como reza la cuarta estrofa, un futuro de muchachas y muchachos que no dejarán desiertos ni las calles ni los campos, una juventud que habrá de llegar tras la guerra y que ayudará a España a salir de las sombras y el dolor. A pesar de ese resquicio de esperanza, el poeta no olvida, y pretende que nadie se olvide de todos los desheredados a quienes se les dio la voz, como tampoco debe olvidarse a todos los que cayeron luchando por la conciencia que dicha voz les había regalado.

Es, posiblemente, uno de los últimos intentos del poeta por recuperar ese hermanamiento con el pueblo que ya mostrara en obras anteriores, y que ahora parecía, lógicamente, oculto bajo el dolor personal. Y a ese hermanamiento se entra a pesar de la negrura y el pesimismo, del presidio y de la sombra de la muerte:

“Hundo en tu boca mi vida,
oigo rumores de espacios,
y el infinito parece
que sobre mí se ha volcado”.

Y no se arrepiente de la opción elegida, sino que presume de haberse sumergido en esa voz, de haberse entregado a la causa de la llamada del pueblo, así lo atestiguan las dos últimas estrofas, en especial la última, puesto que a la voz de quienes con él lucharon les entregó nada menos que su ideario poético, les dejó en herencia tres fuegos: “vida, muerte, amor. Ahí quedan / escritos sobre tus labios”.

5.32 ASCENSIÓN DE LA ESCOBA

Oasis de ingenio en mitad de la catarata de sentimientos que se desgranar en los poemas de este libro. Miguel Hernández demuestra una vez más su talento con este soneto de alejandrinos magníficamente compuesto para homenajear a una escoba, volviendo a los aires vanguardistas de sus primeros poemas.

La singularidad de un instrumento con el que quizá pasara algún tiempo en el presidio le lleva a perfilar esa coronación de laurel, mirto y rosa, a una heroína que afronta la basura y vence al polvo una y otra vez como una espada alegre, pura y brava. Jugueteadando con la forma del madero, la compara con una flauta muda, pero sonora en su trabajo constante, una sola lengua sublime que con su aliento ausenta el polvo, convirtiéndolo en palmera reflejada por el sol.

5.33 DESPUÉS DEL AMOR

Poema dominado por la antítesis marcada entre el amor y el odio, dos sentimientos con las mismas letras y separados por un hilo muy fino, aun cuando en estos versos Miguel Hernández se refiera más bien al odio como a la escasez de amor y no estrictamente a la desaparición del mismo. Por ello pueden observarse dos partes en él:

- 1) versos 1-40: dolor, predominio del odio, pesimismo, ausencia de futuro, soledad carcelaria.
- 2) Versos 41-64: voz de la esperanza, el recuerdo de esa voz de Josefina es la única esperanza que le queda al poeta, hasta alcanzar la eternidad del amor.

Las negaciones que abren el poema marcan la línea a seguir en esa primera parte: “no pudimos, la tierra no pudo, no somos”, un pesimismo de deseos imposibles de cumplir, y una humanización del poeta precisamente en la asunción de sus defectos, ese amor que no es perpetuo se convierte en un odio que da paso a un cromatismo sentimental, rojo para el odio, pálido para el amor, y cierra la primera estrofa con un brillante paralelismo que ilustra bastante bien la delgada línea que separa ambos sentimientos: “Cansado de odiar, te amo. / Cansado de amar, te odio”.

Tras el cromatismo, el poeta sigue desmenuzando la cara oscura del amor con nuevas alegorías, en unos casos utiliza la fauna (lobos, tigres, rugidos) y en otros, elementos de la naturaleza (lluvia, piedras), todo para ilustrar una anafórica soledad que ha ido creciendo hasta hacerse dueña de su vida, tal y como se refleja en la tercera estrofa:

“Soledades que hoy rechazan
y ayer juntaban sus rostros,
soledades que en el beso
guardan el rugido sordo.
Soledades para siempre.
Soledades sin apoyo.”

Y con esa idea, sustentada además por una dura adjetivación: voraz, entrechocado, furioso..., continúa manteniendo las antítesis motoras del poeta, la lucha entre el amor y el odio, hasta finalizar la primera parte con esas huellas sin compañía que son lo único que le acompaña, valga la redundancia.

Pero ha de llegar la esperanza, encarnada en una voz, mejor dicho, en el recuerdo de una voz que parece oír a lo lejos, la voz de Josefina, capaz de paliar un poco ese dolor físico que le provoca esa misma evocación: “este armazón espinoso / de vello retorcido / y erizado que me pongo”. Esa voz que provocará un apreciable cambio léxico a partir del verso 49, cuando los mares vuelvan a ser jugosos frente a los anteriores vientos secos, cuando el corazón se hace fresco porque está bañado por un arma tierna: las palabras de Josefina.

El cierre rezuma influencias quevedescas, una vez más esa esperanza, ese amor evocado en la soledad, será más fuerte y poderoso que la muerte, será una verdad como un soplo que edifique al poeta rescatándole de los escombros entre los que malvive, por eso es tan importante el paralelismo que cierra el poema: “Después del amor, la tierra. / Después de la tierra, todo.”

5.34 VINO. DEJÓ LAS ARMAS

La fiera de la guerra aparece aquí como ente protagónico, encarnada en armas y maleza, aunque concediendo una mínima tregua de la mano de la noche, en la que la suavidad deja paso, aunque sea de forma temporal, a los relámpagos, las caricias, los silencios, los besos y las penas. Pero es una pausa efímera, porque esa fiera, con el alba, se reanima para recuperar sus armas y dejar las puertas abandonadas en esa locura de amor y de nostalgia, y vuelve una vez más a esperar al hombre, a ver si alguna vez es capaz de vencerla.

5.35 GUERRA

Brillantísima, aunque demoledora, imagen de la guerra, huyendo de ideologías y aferrándose a la dureza pura del conflicto, del belicismo capaz de arrasarse con la naturaleza humana, de la universalidad que afecta y reseca el vientre de todas las madres del mundo, que añoran volver a ser vírgenes si con ello pudieran

evitar el mayor de los dolores, el de haber perdido un hijo, dolor que el poeta conoce demasiado bien. Esa fecundidad dolorida es una de las últimas consecuencias de la guerra, ese mar que tendrá sed y esa tierra que tendrá a su vez sed de ser agua y a la que ya nadie podrá saciar.

Porque la llama de la guerra, la del odio, es alargada y capaz de cerrarle las puertas del amor, tal y como reflejan los brillantes símiles de la segunda estrofa, “voces como lanzas o bayonetas, bocas como puños, puños como cascos”, hasta culminar esa brillantez léxica y metafórica del dolor con un corazón que se atorbellina antes de reventar y arrojar súbitas espumas negras.

La maldad y la dureza del conflicto no están reñidas, para Miguel Hernández, con la brillantez estilística y poética, y continuando con las antítesis introduce la sinécdoque de una sangre que es la muerte, un fluido que busca con desesperación un hueco, una herida por la que escapar de su jaula insatisfecha. Y esa antítesis eleva su calidad literaria porque en el otro plato de la balanza están nada menos que las flores, un símbolo diametralmente opuesto a la guerra, por lo que la brutalidad de esta última es todavía mucho más notoria, y puede nombrarse con metáforas espléndidas:

“Un fantasma de estandartes,
una bandera quimérica,
un mito de patrias: una
grave ficción de fronteras”.

Esa brutalidad ciega de la guerra provoca en el poeta una interrogación retórica que refleja su impotencia, la suya y la de cualquier ser humano ante el monstruo bélico: “¿Para qué quiero la luz / si tropiezo con tinieblas?” Y tras ella una nueva explosión de términos brillantes y vertiginosos, gracias a las aliteraciones, para calificar a uno de los cuatro jinetes apocalípticos:

“Relinchos. Retumbos. Truenos.
Salivazos. Besos, Ruedas.
Espuelas. Espadas locas
abren una herida inmensa.”

Y al final, el silencio, el silencio de la muerte, ejemplificado con esa misma brillantez, mudo de algodón, blanco de vendas, cárdeno de cirugía, mutilado de tristeza. Silencio precedido por el dolor del poeta, aunque luego sea capaz de alumbrar estos magníficos versos para hablar de un rincón de osamentas, o del vientre tenso del muerto que jamás se queja.

5.36 NANAS DE LA CEBOLLA

El final de este libro bien podría estar marcado por uno de los poemas más universalizados de Miguel Hernández, gracias a su versión musicalizada, y uno de los más sentidos, por estar dedicado al hijo del que no puede disfrutar, Manuel Miguel, aunque es preciso señalar que, a pesar de todo, en estos versos no hay tristeza excesiva, nostalgia sí, pero no tristeza, sino ilusión y esperanza que transmitir al nuevo hijo, frente al dolor carcelario que podría haber sido el tono predominante.

No obstante, esa cebolla es tomada como un símbolo de la penuria y la necesidad, del hambre, por eso aparece caracterizada en varias ocasiones con el término “escarcha”, de tintes obviamente fríos y de po-

breza, y por ello también en la primera estrofa sirve para ilustrar la antítesis entre el padre y el hijo, o lo que es lo mismo, entre la oscuridad y la cárcel, y la luz y la libertad, entre las noches y los días. Esa cuna del hambre, esa sangre de cebolla no es más que la penuria, aunque el poeta es capaz de atribuirle una doble dimensión, tanto física como sentimental, una penuria sufrida por el bebé y la otra por el padre.

Un vez sentadas las bases de ese doble plano, llegará la segunda persona, para que esta nana alcance al verdadero destinatario, pasando por el homenaje previo a la madre, tal y como rezan los versos 15 a 19: “Una mujer hermosa, / resuelta en luna, / se derrama hilo a hilo / sobre la cuna”. A partir de ahí, Miguel Hernández se convierte en dulce padre buscando la risa del hijo, a quien caracterizará con metáforas siempre positivas (alondra, jilguero, luz del mundo, labios que relampaguean), mostrando un fuerte deseo de refugiarse, desde la lejanía del presidio, en el oasis que marca la existencia del nuevo hijo, a pesar de la miseria por la que él y su madre están atravesando.

La risa será el único motor que pueda sacar al poeta de la cárcel, aunque sea sólo con el deseo y el corazón, esa risa le da alas, le da libertad, le arranca soledades y se hace verso metaforizada como esperanza victoriosa, como porvenir del amor y luz de un futuro que el poeta creyó negro y perdido en muchas ocasiones:

“Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol,
porvenir de mis huesos
y de mi amor”.

Pero para que esa esperanza no decaiga, es preciso que padre e hijo coincidan, y el poeta acude a su recuerdo, al momento en el que dejó de ser niño, un momento que él desea demorar en el hijo, para evitarle sufrimientos, para que pueda seguir blandiendo su risa durante mucho tiempo. Por eso cabe también la exclamación retórica con la que Miguel Hernández deja paso a la nostalgia de los momentos de su infancia, libres de compromisos y de preocupaciones, momentos de máxima libertad que los adultos ya nunca vuelven a tener: “¡Si yo pudiera / remontarme al origen / de tu carrera”.

Todavía falta el último mensaje del poeta para su hijo, y aparece precedido de una estrofa que rebosa dulzura, y en la que el padre repara en la mínima evolución del bebé, en sus pocos meses y en la determinación con la que los dientes primerizos pretenden luchar contra el hambre, el hambre de vida y la otra. Y justo después, la herencia, forjada por los mismos conceptos que el poeta siempre ha llevado a gala en su vida, sus únicas armas: la palabra y el corazón, la garganta y la sangre:

“Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro”.



Tres heridas

El volumen desgrana los textos correspondientes a la *Antología Poética* de Miguel Hernández, analizando los diferentes libros del poeta oriolano presentes en dicha antología (*Perito en lunas*, *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo*, *El hombre acecha*, *Cancionero* y *Romancero de ausencias*). Esta obra, por tanto, pretende ser una guía didáctica que recoja los comentarios literarios

e interpretativos de los poemas hernandianos, con algunas sugerencias de carácter literario, yendo más allá del simple análisis estilístico y métrico, labor que corresponde al profesor en el aula, por lo que su función principal es la de servir de complemento a los docentes y a los estudiantes que se adentren en el análisis de la obra de Miguel Hernández.

www.educarm.es/publicaciones