

CARLOS RAFAEL DUVERRAN. Costarricense. Ha publicado en poesía los libros *Paraíso en la tierra* (1953), *Lujosa lejanía* (1958), *Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante* (1963), *Vendaval de tu nombre —poema a Rubén Darío—* (1967), *Estación de sueños* (1970), *Redención del día* (premio nacional de poesía "Aquileo Echeverría", 1971) y *Tiempo grabado* (1980) —mención honorífica en el "Certamen UNA-PALABRA" 1979 y premio nacional de poesía "Aquileo Echeverría" 1981— y dos antologías: *Poesía contemporánea de Costa Rica* (premio "Ancora" de la crítica, 1973) y *Pablo Neruda —selección y prólogo—* (1977). Su trabajo *Notas para una reseña de la literatura costarricense* le fue editado por la Facultad de Lengua y Literatura Extranjera de la Universidad de los Estudios de Venecia y publicado en LETRAS número 2.

EL MUNDO POETICO DE MIGUEL HERNANDEZ (I)

CARLOS RAFAEL DUVERRAN



Introducción

Uno de los rasgos más evidentes de la poesía de Miguel Hernández —plasmado ya en su primer libro importante, *El rayo que no cesa*—, es la tensión expresiva, la fuerza de la palabra poética, capaz de expresar el desgarramiento existencial del poeta como una totalidad visionaria. El poder para asir la experiencia vital y proyectarla, trasmutada, a un plano cósmico de símbolos y visiones. Esta experiencia comprende no sólo el tema central del amor, sino la encrucijada existencial del hombre contemporáneo, su lucha y su amor entre la vida y la muerte. El poeta logra, ya desde este libro, dotar a su palabra de la fuerza expresiva necesaria para la plasmación de esas complejas vivencias, haciendo de su ser y de su propia vida material y sustancia de poesía. Y esto se logra en un libro de sonetos de estilo barroco, en que la voluntad de creación no actúa siempre a favor de la forma estilística tradicional, sino más bien contra ella.

Esta importancia de **El rayo que no cesa** no es, en los propósitos de este trabajo, toda su importancia. Hay en el libro —en sus tres distintas versiones—, tal potencia de voluntad germinativa, de creación, que ésta lo hace poseer en germen y en síntesis, no sólo los temas y las constantes más señaladas, sino las estructuras significativas y estilísticas más importantes de toda su obra poética.

Considerado de este modo, este ensayo debía contener, no sólo un detenido examen e interpretación de su pensamiento poético en esta primera etapa, sino la búsqueda, a lo largo de la obra posterior, de esos elementos y estructuras, captados en su natural evolución. Al hacerlo hemos ido penetrando, necesariamente, en la formación y el desarrollo de su visión del mundo. Punto inicial fue la comprobación de un dualismo o choque de fuerzas contrarias en el espíritu del poeta, dualismo que explica la tensión expresiva y la polaridad temática del *amor* en tensión entre *vida* y *muerte*, interrelación que es columna central del pensamiento poético hernandiano. Hay una intuición total que capta simultáneamente dos direcciones anti-téticas del ser. La sensibilidad vibra entre los extremos de esa polaridad, y de esa tensión de fuerzas irreconciliables se origina la imagen violenta, la torsión expresiva, la fusión de signos a alta temperatura. De ahí lo que llamó Valbuena Prat, en intuición lanzada al vuelo, esa “tercera dimensión” en la concepción poética de Miguel Hernández. Evidentemente, la creación de un espacio vital lírico capaz de expresar esa lucha, y la búsqueda de una solución a ese conflicto, constituyen el motivo profundo de su aventura poética. Un espacio donde la fuerza vital se opone a un sentido trágico, sacrificial de la existencia; donde un sentido religioso de origen naturalista se mezcla a la concepción cristiana e impregna los grandes temas de su cosmovisión: amor, vida y muerte. Esos dos grandes impulsos: el de *vida*, que es a lo largo de su poesía ascenso, equilibrio, y el de *muerte y destrucción*, que es caída, regreso a la tierra, son complementarios, y en conjunción con el *amor* constituyen un círculo temático, un ciclo completo. Con esa concepción final se resuelve el conflicto de las fuerzas antagonicas, en las etapas últimas de su poesía.

Es evidente, entonces, que en ese espacio vital las estructuras significativas con que el poeta explica el mundo deben evolucionar, conforme se enriquece su experiencia humana en el ámbito social y político.

A esa comprobación viene a unirse otra, de singular importancia: desde su poesía inicial y, de modo definitivo, en **El rayo**, la ma-

tería de que el poeta se vale para expresar esa tensión interior, ese violento choque de contrarios, está constituida fundamentalmente por elementos de la tierra y la naturaleza. Estos expresan y simbolizan esa íntima relación entre el yo y las fuerzas naturales en conflicto, y subyacen a lo largo de su visión del mundo. Esa constante en su poesía es la presencia entrañable de su tierra natal, de su pueblo, de sus originales sensaciones de poeta pastor en Orihuela.

Orihuela, tierra de contrastes geográficos, de riguroso clima, de dulces huertas y feroces peñascos, de rancio clericalismo y sensualidad terrestre, produjo en la sensibilidad del poeta —dotada de singular penetración— esa aptitud para la captación del torbellino de las fuerzas vitales, del orden cíclico de la vida y la muerte. La contemplación de la naturaleza y de sus misterios, durante el ocioso pero fecundo pastoreo, dio al poeta la visión de ese eterno y puro engendramiento, de ese total amor que es muerte, sacrificio y nacimiento: fraternidad de contrarios que se oponen, se superponen y se complementan. A lo largo de toda su poesía encontraremos indicios de esta revelación original.

Al propio tiempo, su primario sentido social, así como el sentimiento trágico y fatalista de la vida, proviene de su experiencia en el difícil medio social y político en que se desarrolló su juventud, y refleja también las transformaciones sociales de su tiempo.

En este ensayo se establecen, de acuerdo con el sentido evolutivo, las condiciones más importantes de esa visión del mundo, vistas y encontradas en la interrelación de temas, símbolos y estructuras significativas que aparecen y reaparecen constantemente en su obra. Se busca señalar así la unidad de su poesía dentro de la natural evolución de sus elementos constitutivos. Para esto se parte, generalmente, de los primeros libros importantes de su obra: **El rayo que no cesa** y sus dos versiones anteriores, **Imagen de tu huella** y **El silbo vulnerado**. Se trata de encontrar en ellos, en germen, las concepciones de su poesía posterior. De igual modo que en el pensamiento del poeta, del cual señalamos su arraigo en una determinada formación, en un determinado origen vital, así en su obra es posible encontrar un sentido unitario, dado por el desarrollo coherente de un conjunto de elementos y estructuras presentes ya en la primera etapa de su poesía. Se busca, además, poner en juego esos elementos por medio de una concepción del espacio que los estructura sin interrumpir su movimiento. Y se pone en relación una visión del mundo en desarrollo con las formas o estructuras vivas en que se manifiesta esa evolución.

Con respecto a la bibliografía consultada para realizar esta investigación, haremos las siguientes consideraciones. Material básico fue toda la obra del poeta, en diferentes ediciones, y en el compendio de las **Obras completas** (Losada, 1960), edición ordenada por Elvio Romero, con prólogo de María de Gracia Ifach. También los poemas juveniles recogidos con otras investigaciones biográficas por Claude Couffon en su libro **Orihuela y Miguel Hernández** (Losada, 1967). Hay varios volúmenes de investigación. De ellos son fundamentales los siguientes: dos estudios de Juan Guerrero Zamora: **Noticia sobre Miguel Hernández** (Madrid, 1951) y **Miguel Hernández, poeta** (Madrid, 1955). El segundo es ampliación del primero y contiene la más importante información biográfica sobre el poeta, así como un análisis crítico agudo y muy completo sobre su obra. Este trabajo es el fundamento necesario del estudio posterior de Concha Zardoya, **Miguel Hernández, vida y obra** (Nueva York, 1955), resumido después e incluido en **Poesía española contemporánea** (Madrid, 1961). La obra de Guerrero, sin embargo, adolece del defecto de haber sido en muchas apreciaciones condicionada al punto de vista de la censura política española, según parece, para poder ser editada en España. El estudio biográfico de Zardoya es muy completo en este aspecto y, como el de Guerrero, sustentado en materiales de primera mano. El estudio crítico, en cambio, no da interpretación sólida sobre la obra del poeta. Su método, muy formalista, es su virtud limitadora.

Juan Cano Ballesta es autor del estudio hasta el presente más completo y ambicioso: **La poesía de Miguel Hernández** (Madrid, 1970). Su estudio biográfico se basa en los anteriores, y aplica el método estilístico a buena parte de los descubrimientos de Guerrero Zamora. Su estudio de la cosmovisión hernandiana es bastante completo, si bien adolece de la falla de parcelar la obra y prescindir de toda interpretación de lo evolutivo.

En cuanto a otros estudios menores, merece mención el de Darío Puccini, **Miguel Hernández, vida y poesía** (Losada, 1970). Aunque en muchos aspectos es casi reiteración de los estudios anteriores, su análisis de variantes de los poemas es apreciable. También el libro de Luis Muñoz, **La poesía de Miguel Hernández** (Santiago de Chile, 1959), sigue un método bastante personal y presenta interesantes intuiciones, aunque es poco sistemático. Ideas y puntos de vista de gran penetración aparecen en el ensayo de Luis Felipe Vivanco incluido en **Introducción a la poesía española contemporánea** (Madrid, 1971). También, en cuanto a lo estilístico, el estudio de Carlos Bousoño "La correlación en la poesía española moderna en Miguel Hernández", incluido en **Seis cosas**

en la expresión literaria española. Interesantes sugerencias aparecen en muchos artículos, entre cuyos autores citaremos a Valbuena Prat, Arturo del Hoyo, C.M. Bowra, Luis Cernuda, José Angel Valente.

Es desde todo punto de vista justo e importante hacer referencia aquí de las fuentes de información personal que, consultadas, contribuyeron con su valioso aporte a encaminar los azarosos pasos del trabajo crítico.

En primer término, en Madrid, D. Juan Guerrero hizo gestiones encaminadas a la consulta de los manuscritos del poeta y me aclaró algunos aspectos de su investigación. También el profesor Carlos Bousoño contribuyó, en breve conversación, al deslinde del tema. En Alicante, gracias a la amable diligencia del escritor Vicente Ramos, también estudioso de Miguel Hernández, pude entrevistar al poeta D. Luis Molina, compañero y amigo de Miguel. El me proporcionó abundante información biográfica, y me señaló rasgos de su carácter y personalidad civil que contribuyeron a la comprensión de su idea del mundo. Molina formó parte del primitivo grupo de Orihuela, formado en la tahona de la familia del poeta Carlos Fenoll. En épocas posteriores tuvo el privilegio de acompañar al poeta en distintas oportunidades, incluso en un período de militancia en el Ejército Republicano.

En la ciudad de Elche, calle de Reina Victoria, pude conocer a doña Josefina Manresa, inspiradora de tantos admirables poemas. Rara y poderosa presencia a lo largo de su obra, desde los sonetos enamorados de *El rayo* hasta los *Poemas últimos*. Gracias a su gentileza me fue dado examinar algunos de los manuscritos del poeta: los breves poemas del *Cancionero*, algunos de los *Poemas últimos*, cuya situación en la obra total pude verificar, comprobando que pertenecen al mismo período del *Cancionero* (alrededor de 1938), y no como se han situado tradicionalmente, como posteriores al mismo. De igual modo, me fue de gran valor su comunicación sobre algunos aspectos del vivir del poeta. Curiosamente, ella y el poeta Molina coinciden con una de las observaciones apuntadas en este ensayo: la huella indeleble que dejó en él, para su visión del *sino trágico*, su formación de Orihuela y su durísima lucha por cultivarse y escribir. También la época posterior, la del primer período en Madrid, es decisiva a este respecto. Un dato respecto a la infancia —la tensión tremenda entre padre e hijo por incompreensión del primero para los afanes literarios de Miguel— podría estar en relación directa con su idea del *vivir amenazado* y quizá con el símbolo del *toro*.

Por otro lado, la vivencia de Orihuela. Allí pude conocer la casa del poeta en la calle de Arriba, hoy calle Poeta Miguel Hernández, y el pequeño huerto con su cerco de piedra, donde Miguel cuidaba una higuera que todavía vive. La sierra, toda una enorme mole de piedra que se levanta sobre la ciudad, oscura y agresiva, empieza a ascender exactamente desde la parte posterior de la casa. A lo alto de esa sierra se iba el poeta a escribir en ocasiones, durante todo el día, provisto de agua, y dicen que era muy hábil en saltar por los riscos.

Vista desde las afueras, desde el comienzo de la huerta, la ciudad toda nos parece un equilibrio de contrarios: el verdor y la exuberancia de la vega, abajo; la oscuridad agresiva, el frío de la piedra, arriba; lo primero es elemento fértil, y sugiere vida; lo segundo es amenaza, hostilidad, y sugiere destrucción, muerte. En medio de la ciudad antigua y eclesiástica (casas con blasones, iglesias vetustas), dormida en sus callejuelas, en la hora última del crepúsculo, tenemos la sensación de que nos observan desde los balcones unos ojos enfebrecidos y acechantes, que escapan cuando miramos, furtivos, tras las cortinas (y como para todo hay tiempo, aquí un recuerdo de Gabriel Miró).

Esta es la ciudad que conformó la visión primera en el corazón del poeta. Al vivirla, creíamos ver cómo se superponían en la realidad unos planos ideales, teóricos: la lucha de contrarios que aparecen en la raíz de su poesía, bien puede ser un reflejo de Orihuela, mezcla de sensualidad y austeridad monacal, de exuberante ardor de agricultura viva y piedra muerta, de campos claros y oscuras iglesias donde duerme el tiempo y el sentimiento de la muerte resuena en los relojes antiguos.

Por otra parte, la sierra negra que cuelga sus aristas, sus agudos peñascos sobre la ciudad bien puede ser el motivo primero de ese sentimiento del espacio donde todo caer es muerte, y todo ascenso significa vida. De allí también ese sentido del vivir amenazado, de lo que cuelga trágico y fatal sobre la existencia, raíz de los símbolos del rayo, del cuchillo, de la piedra. No sería esto sólo la explicación total de su visión del mundo. Están sus otras experiencias vitales: la lucha por la existencia y la superación personal, la vida literaria, la lucha social. Pero es indudable que para una profunda interpretación de su obra hay que llegar hasta su tierra, y a partir de sus coordenadas geográficas y culturales empezar el intento. Para nosotros ese conocimiento tuvo el estremecimiento de una presentida revelación.

PreseNcia de La tjErra



La poesía de Miguel Hernández aporta a la lírica española de su tiempo una actitud nueva de síntesis realista, que consiste en el empleo fundamental de sus sensaciones de la tierra de Levante para expresar una compleja visión existencial del amor, la vida y la muerte, en que lo cósmico es incorporado al sentimiento. Pasan así a ser sustancia de poesía las vivencias de un mundo agreste y popular elemental, incorporadas a una palabra

poética creada con las propias experiencias vitales del poeta, siempre desgarradas, que se proyectan a una visión telúrica del hombre y del mundo. Así se produce esa tensión expresiva presente en casi todos los poemas de *El rayo que no cesa*, y que se anuncia en los sonetos de *El silbo vulnerado*.

La *pena*, ese sentimiento exasperado que es una forma de angustia existencial, lo lleva a plasmar su visión del amor en imágenes de ferocidad y destructora fuerza cósmica, producto de su intuición de un fatalismo vital ligado a los profundos designios de las fuerzas creadoras de la tierra. La tierra es madre, origen y final transformación. La vida es vista como el difícil equilibrio doloroso entre dos fuerzas contrarias: la fuerza vital que nos impulsa y la fuerza de destrucción que nos derriba, que nos lanza a la tierra, signo de muerte. La tierra es el elemento primario, básico, de su concepción del mundo, porque en su misterio encierra origen y final, vida y muerte.

No hay en la poesía de Miguel Hernández descripción pintoresca ni aprovechamiento de la naturaleza a la manera romántica, sino una utilización corporal —física y anímica— de esos elementos terrestres, para expresar una idea del mundo intuida en el contacto con las fuerzas naturales, desde sus vivencias de pastor oriolano. El poeta, por lejos que esté de Orihuela, siente desde su tierra, habla desde la extensión geográfica de su infancia y adolescencia. Y en su manera de sentir, de ver las cosas y las relaciones entre el hombre y el mundo, la intensidad emocional denuncia una constante tensión interior, un desgarramiento de fuerzas terrestres. Así aporta a la poesía de su época y de su generación un concepto poético más fresco y original, más cercano al realismo, pues proviene directamente de una experiencia humana elemental. Sólo que ese realismo entraña una revelación de lo natural en lo humano, de lo que del misterio de la naturaleza continúa en el hombre.

En su poesía se da naturalmente el encuentro entre lo tradicional —a través de lo popular y de su asimiladora lectura de los clásicos—, y la directa sensorialidad de la expresión, que es la presencia fragante de su tierra natal. Y esta presencia se manifiesta en dos formas: por la abundancia de elementos de ese mundo, y por una fuerza expresiva impetuosa, extraña en la poesía de su tiempo.

A ese aporte viene a unirse otro, quizá más importante, por lo que representa para la poesía moderna española. Se trata del voluntario aprovechamiento continuado de la experiencia personal —íntima y civil— como

materia viva de poesía. En ese sentido su obra se nos presenta, desde *El rayo*, como un continuado documento autobiográfico de su sentir, como una confesión de vida propia y de vida entre los otros. Evidentemente, su poesía desarrolla una evolución cíclica completa, que corresponde a la realización de la aventura humana. En pocos poetas se da una correlación tan honda entre vida y poesía.

Elementos de la tierra y la naturaleza

A lo largo de toda la obra de Miguel Hernández se hace presente en numerosos elementos la relación viviente hombre-naturaleza. Ese sentido profundo de la tierra acompaña siempre su concepción del amor, la vida y la muerte. Sus imágenes, metáforas y símbolos se apoyan en esos elementos de carácter sensorial afectivo, base de toda su cosmovisión. Su poesía toda es como la transfiguración mágica de esa visión primigenia de su tierra de Levante, la cual se hace presente con numerosos ejemplos de la fauna, la flora, las labores y la vida del campo. No es que el poeta decida recurrir a esos elementos, sino que ellos conforman orgánicamente su *ver* poético y su expresión. Lo terrestre es algo consubstancial, biológico, en su poesía. Si en su época surrealista encuentra nuevos medios expresivos, éstos aparecen sustentados en el mismo principio, aunque las formas que lo plasman hayan evolucionado.

El poeta se apoya sobre la tierra, hace de ella el centro de su fuerza. La tierra es origen y final, y por esto se identifica con la *madre*. La *pena*, que está ligada al amor y a la soledad, se asocia también a la separación del poeta de la tierra, esto es, de lo elemental. Por eso la muerte es presentida, esperada, y a veces anhelada. Es regreso a la tierra, al centro original. Esta concepción plantea una relación primitiva entre las fuerzas telúricas y la vida del hombre como un existir ligado a ellas por el amor y la muerte.

El soneto 9 de *El silbo vulnerado* es muy significativo para comprender esta concepción. Allí el olor de la tierra es sentido “como olor a madre que enamora”. Al hundir la azada en la tierra de su huerto, el poeta experimenta una emoción de muerte ligada al amor. Imagen semejante encontramos también en el soneto 2 del mismo libro:

y me emocionó
como se debe emocionar un muerto
al caer en el hoyo . . .

Hay una identificación asimiladora tierra-madre-muerte. Y el poeta anhela el regreso, la reunión con el principio:

¿Cuándo caeré, cuándo caeré al regazo
íntimo y amoroso, donde halla
tanta delicadeza la azucena?

El poeta siente el llamado, el *abrazo* con que la tierra lo invita a liberarse del dolor, de la angustia vital, dejando los ojos *que dan pena*.

Esta concepción es básica. A lo largo de su evolución, el poeta dará otra solución al conflicto temático amor-vida-muerte, sobre todo en la etapa de su poesía social. La visión del sentir existencial del *yo* será sustituida por el sentimiento comunitario del *nosotros*. Sin embargo, persistirá la visión fatalista del destino personal. Este sentido trágico, del cual puede intentarse una explicación por experiencias de infancia y adolescencia, puede interpretarse también como una ruptura frente a un mundo social en transformación. En ese conflicto el mundo del poeta —y los valores que representa— aparecen vitalmente limitados por la estructura vigente. La evolución de su poesía señala la lucha de un mundo y un lenguaje por la superación de esos límites.

En el poema “Vecino de la muerte” que pertenece a la etapa surrealista de *Otros poemas* (1935-1936), se distingue entre *polvo* y *tierra*. El polvo es lo estático de la destrucción, mientras que la tierra es el origen:

Y es que el polvo no es tierra.
La tierra es un amor dispuesto a ser un hoyo,
dispuesto a ser un árbol, un volcán y una fuente.

Pero persiste el anhelo de integrarse a lo elemental:

mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra,
el hoyo desde el cual daré mis privilegios de
león y de nitrato.

En su poesía última, el símbolo del vientre —que une amor sexual y tierra-madre—, acorde con esta concepción primaria, se identifica con *noche final*, esto es, *muerte*, y con *voz de las raíces*, la *tierra*. Sin embargo, en su profundidad también se siente el *soplo de la altura*, símbolo de eternidad:

Vientre: carne central de todo cuanto existe.
Bóveda eternamente si azul, si roja, oscura.
Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura.

Por esto, el acto sexual es muerte, aunque muerte creadora, pues al dar la prolongación del hijo ha sido fecundada la *tierra mortal*, y ha dejado de ser muerte. Así vemos que el lecho nupcial se identifica con la tierra:

...el lecho, aquella hierba de ayer y de mañana

Y luego, la negación de la muerte:

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente
consumada la vida como el sol, su mirada.
No es posible perdernos. Somos plena simiente
y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

En síntesis, los temas *amor*, *vida* y *muerte* se enlazan en un sentimiento unitivo que busca lo elemental a través de la tierra, madre y origen.

Imágenes agrestes

Ya hemos señalado la abundancia de elementos de la tierra y la naturaleza. Hay imágenes agrestes en toda la poesía de Miguel Hernández. Veremos ahora cómo aparecen.

En primer término, no se da una actitud única frente a la realidad, una sola dirección en el aprovechamiento de esas fuerzas terrestres. Se observa una especie de flujo y reflujo entre la *naturaleza* y el *yo*. O sea, que a veces el *yo* poético se vuelca sobre las cosas, humanizándolas, dotándolas de vida, y otras adopta y manifiesta atributos cósmicos.

Por otra parte, hay una clara evolución en el empleo de lo sensorial afectivo. En la primera etapa predomina el empleo del sistema comparativo, que dará paso a un predominio cada vez mayor de la síntesis por medio de símbolos y visiones, en las etapas posteriores de su poesía. Hay, pues, un proceso de fusión de elementos de una y otra esfera.

Veamos ahora algunos ejemplos de la visión de lo humano por medio de elementos de la naturaleza en las etapas posteriores, para retroceder después hasta sus libros iniciales.

De Otros poemas sueltos (1935-1936)



En la “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”, de este período surrealista, el poeta se ve a sí mismo como producto de la tierra:

Yo que he tenido siempre los orígenes,
un antes de la leche en mi cabeza
y un presente de ubres en mis manos,
yo que llevo cubierta de montes la memoria
y de tierra vinícola la cara,
esta cara de surco articulado.

El poeta se describe aquí con elementos terrestres: las manos, un *presente de ubres*; la cabeza, un *antes de la leche*; la memoria, *cubierta de montes*; la cara, *tierra vinícola y surco articulado*.

En “Relación que dedico a mi amiga Delia”, para hablar de ella, escoge elementos de la fauna y la flora. Su cintura está hecha “con los tallos de hinojo más apuestos”, su pierna es edificada “con las liebres persegui-

das”. Hasta sus atributos espirituales son vistos de ese modo: en su ternura “hallan su origen los cogollos”, y es capaz “de abrazar a los cardos”.

En “Vecino de la muerte” quiere que sus huesos

actúen como estacas
para atar cerdos o picar espartos

En “Mi sangre es un camino”, el deseo de posesión de la amada se expresa con la acción de *trillar*:

ay, qué ganas de amarte contra un árbol,
ay, qué afán de *trillarte* en una era.

La sangre tiene la poderosa fuerza de los animales:

mírala con sus chivos y sus toros suicidas
corneando cabestros y montañas.

Las emociones se expresan por medio de fenómenos naturales:

no me dejes *tronar* solo y tendido

.....

por las *lluviosas* penas recorrido

El verbo *sembrar* se aplica a una acción humana:

no me *siembres* de cárceles

En “Sino sangriento”, el poeta expresa un paisaje interior, trágico —destino y alma— con elementos vegetales y animales: *amapola* y *cornada*:

de color de amapola el alma tengo,
y amapola sin suerte es mi destino,
y llego de amapola en amapola
a dar en la cornada de mi sino.

En el mismo poema aparecen expresiones como *leche de tuera*, *zumo de espada*, *alma de barbecho*.

En el poema “Elegía primera a García Lorca”, la visión del poeta muerto se crea a base de imágenes de la naturaleza:

cegado el manantial de tu saliva,
hijo de la paloma,
nieto del ruiseñor y de la oliva,
serás, mientras la tierra vaya y vuelva,
esposo siempre de la siempreviva,
estiércol padre de la madre selva.

En “El niño yuntero” todos los elementos comparativos son de la tierra: “carne de yugo”, “alma color de oliyo”, “unge de lluvia”, “cada nuevo día es más raíz”, “como una grandiosa espina”, “menor que un grano de avena”.

En “Al soldado internacional caído en España” hay elementos visionarios que funden lo natural y lo humano:

a través de tus huesos irán los olivares
de plegando en la tierra sus más férreas raíces

En “Canción del esposo soldado” la imagen sexual del amor se compara a la del labrador que fecunda la tierra:

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

La juventud amorosa de la mujer se compara a la alegría de la cierva fecundada:

tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos
de cierva concebida.

En “Pasionaria”, el poeta compara el fervor lírico a la espontánea vocación canora del pájaro:

Moriré como el pájaro: cantando,
penetrado de pluma y entereza.

Y en una visión de síntesis poética se mezclan la mujer y el campo:

Una mujer que es una estepa sola
habitada de aceros y criaturas,
sube de espuma y atraviesa de ola
por este municipio de hermosuras.

Realizada la fusión mágica, el poeta ve a la mujer inscrita en los elementos naturales y cósmicos:

grabada estás en tronco sensitivo,
esculpida en el sol de los viñedos.

De *El hombre acecha* (1939)

En este libro lo humano se visualiza visionariamente por medio de la incorporación casi constante de elementos cósmicos:

un hombre que cosecha y arroja todo el viento
desde su corazón donde crece un plumaje
y destroza sus alas como el rayo amarrado.

La destrucción humana producida por la guerra se presenta por medio de imágenes sustantivas de la naturaleza, como “tren lluvioso de la sangre”, “otra vía láctea de estelares miembros”. El chorro de la sangre brota como *lluvia invertida*, imagen que atrae la del *trigal*, y que se asocia al sonido del viento en las *caracolas*, para referirse a las heridas:

La sangre llueve siempre hacia arriba, hacia el cielo,
y las heridas suenan igual que caracolas.

El herido amputado se incorpora a la visión del árbol talado que retoña:

Retoñarán aladas de savia sin otoño
reliquias de mi cuerpo que pierde en cada herida.
Porque soy como el árbol talado, que retoño:
porque aún tengo la vida.

En el poema “Canción última”, al regresar el amor a su casa, la ternura se hace concreta materia silvestre: los besos “florecerán sobre las almohadas”. Y la sábana del lecho asciende como una “enredadera nocturna, perfumada”.

De Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941)

En este libro la visión de la tierra permanece en la entraña de la evocación del poeta, y a veces se da un claro simbolismo en los elementos de la naturaleza. En la soledad de la prisión, la visión del amor lejano se llena de evocaciones de la tierra amorosa:

Tus ojos parecen
agua removida.

Como la higuera joven
de los barrancos eras.

Aparece la conjunción de lo humano y lo cósmico en imágenes visionarias (“cuerpo del amanecer”, “viento que no quiso ser/ más allá de flor tu vida”), y el presentimiento de la muerte, vista como persistencia de atributos vitales:

Bajo la tierra
del cuerpo mío,
siempre sedienta.

La visión fantasmal de la vida futura aparece como una primavera de frutos humanos:

Por un huerto de bocas
futuras y doradas
relumbrará mi sombra.

En una visión frutal de la acción espiritual profunda del héroe muerto, no sólo pierde la muerte su condición de luto y tristeza, sino que se envuelve en la alegría del campo y las cosechas. Las frutas son las correspondencias de los dones vitales:

Uvas como tu frente,

uvas como tus ojos,
granadas con la herida
de tu florido asombro.
Dátiles con la esbelta
ternura sin retorno.

Y la sangre de este *muerto frutal* se vuelve azafrán, hierbabuena, al caer en el otoño, simbólicamente, sobre las mesas de los pobres:

azafrán, hierbabuena,
llueves a grandes chorros
sobre la mesa pobre,
gastada, del otoño.

Por último, la ferocidad del odio despierta en el hombre atributos de fiera:

y un día triste entre todos,
triste por toda la tierra,
triste desde mí hasta el lobo,
dormimos y despertamos
con un tigre entre los ojos.

De los Poemas últimos

En esta serie, los elementos de la tierra entran al servicio de una interpretación cósmica y visionaria del mundo. El amor es una fuerza que arrastra a los amantes, incorporándolos a la naturaleza. En esa visión, la esposa simboliza la noche y el alba, el centro de la luz y de la sombra:

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia lunar y femenina.

El hombre se acerca a ese centro “inclinado como el trigo a la era”, y el hijo, que encarna la solución del conflicto vida-muerte, surge del *alba* y del *mediodía*:

Hijo del alba eres, hijo del mediodía.

Los elementos del amor maternal como *miel* y *agua*:

Tejidos en el alba, grabados, dos panales
no pueden detener la miel de los pezones.
Tus pechos en el alba: maternos manantiales.

Y la madre aparece como *colmena de leche*:

tú, toda una colmena de leche con espuma.

En “Muerte nupcial”, el lecho de los esposos es visto como *hierba*, y ellos son *simientes* que fecundan la muerte:

No es posible perdernos. Somos plena simiente
y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

Antecedentes

Pasemos
ahora a la
primera etapa.
Ya en *El silbo*
vulnerado, el
poeta emplea
imágenes
sensoriales tomadas

del campo y la naturaleza, para expresar condiciones de lo humano. Esas imágenes tienden a crear una concepción del *amor*, la *pena* y la *muerte*, como algo ligado a la *tierra*. En una compleja conformación temática, el amor —que se nutre del impulso vital terrestre—, desemboca en la *pena*, que es impulso hacia abajo e imagen de *muerte*. Esa dualidad se presenta a veces en síntesis: el amor produce di-



*Calle
de Orikuela.*

rectamente la emoción de muerte, o sea de regreso a la tierra, a lo elemental:

Suelto todas las riendas de mis venas
cuando te veo, amor, y me emociono
como se debe emocionar un muerto
al caer en el hoyo . . .

A veces la *pena* misma se identifica con la *tierra* o con elementos del campo:

una pena final como la tierra,
como la flor del haba blanquioscura.

Esos elementos aparecen a veces como símbolos, relacionados con el amor y la pena:

Quiere el amor romero, grama y juncia.
Ven, que romero y grama son mi asedio
y la juncia mi límite y mi amparo.

La *pena* punzante es vista como un *arado* que se hunde en las entrañas del poeta:

con un arado urgente junto al pecho
que urgando en mis entrañas me asesina.

Los pensamientos angustiados son *pájaros negros* que el poeta esparce alrededor de la amada:

alrededor de ti, muerto de pena,
como pájaros negros los extiando.

La expresión *muerto de pena* es significativa y apunta a una cuestión existencial: para el ser, el estado de *pena* es como un estado de muerte.

El canto del amor doliente se compara al del pájaro en soledad, que canta frente al silencio de la sierra:

silbo en mi soledad, pájaro triste,
con una devoción inagotable,
y me atiende la sierra, siempre muda.

Lo negro, el tizne, es una cualidad física que se deriva del sentimiento angustioso:

porque la pena tizna cuando estalla

.....

más negros que tiznados mis amores

Los rasgos de la amada se adjetivan por medio de elementos agrestes: la tez es *nardo*, la piel *cardo*, la voz *tuera*, la mano *zarza*, el cuerpo *ola*. La voz del poeta es *miera*, y la pena es *garza*, *esbelta* y *negra* (soneto 19).

La pena es vista también como *corona de cardos* y *jauría de leopardos* (soneto 22). El corazón de la amada aparece como *naranja helada* y el del poeta como *granada* que se desangra (soneto 8). El azahar da al huerto, sinestésicamente, *sabor a desposado*, y el amor *vuela* de rama en rama (soneto 20). La pena amorosa, que derriba al poeta, lo maltrata *con índole de espina* (soneto 21). La naturaleza transmite al ser su fuerza y vitalidad: el cuerpo huele a *recién hecho* (soneto 18).

En el mismo soneto 7, el poeta hortelano se ve a sí mismo como centro de la vitalidad de la tierra y la creación, y —simultáneamente— al curvarse sobre la tierra, evoca la muerte:

y otra vez, inclinado cuerpo y mano
seguirá ante la tierra perseguido
por la sombra del último descanso.

En el soneto 5, el símbolo del *limón* hace concreto y visible el golpe del amor, y presta sus características —en desplazamiento calificativo— a la pena amorosa: *picuda* y *deslumbrante*.

y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

En *El rayo que no cesa*, la pena deriva hacia la angustia y la exasperación. La expresión, más vigorosa, se puebla de símbolos de furia y muerte, ligados casi siempre a la influencia de los elementos terrestres. Así, por ejemplo, al símbolo del *cuchillo* se asocia la imagen del *ave* carnícora:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida

Después, convertido en simbólico *rayo de metal* es visto como funesto pájaro que picotea el costado “y hace en él un triste nido”. También aparece como *pedra* y como *estalactita* en el soneto 2. En el soneto 3, el ojo de la amada envía un *dictamen solar*, y el poeta es un *girasol sumiso*, un *terrón insatisfecho*, un *pez embotellado*.

El soneto 8, que presenta abundantes imágenes marinas, nos ofrece la imagen del *corazón-racimo*, ofrecido como homenaje al pie de la amada: “pisa mi corazón que ya es maduro”.

El símbolo del *rayo* incesante, tan importante como el del *toro*, es imagen del corazón amenazado, pero es también una representación que apunta a su sentido trágico del existir. Estos símbolos son en realidad definiciones intuitivas de su existencia. El rayo incesante plasma extraordinariamente la vida del corazón navegando en sangre hacia la muerte. Ahora bien, hay otro símbolo en que se plasma esa identificación con lo elemental: el *barro*. El barro es la tierra en su forma más humilde, aquella que es pisada y conserva la huella. En esa sencilla actitud es símbolo del poeta y de su pasión amorosa:

Me llamo barro aunque Miguel me llame

.....

Apenas si me pisas, si me pones
la imagen de tu huella sobre encima
se despedaza y rompe la armadura
de arrope bipartido que me cubre la boca,
pidiéndote a pedazos que la oprima
siempre tu pie de liebre libre y loca.

En la “Elegía a Ramón Sijé” hay toda una visión de la muerte como transformación de la materia que regresa y se incorpora a la naturaleza, vista a través de elementos agrestes de la huerta y del cultivo. En este poema se reúnen las principales vertientes del libro:

1. La sangre como impulso vital

A las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.

2. La unión de amor y muerte

no perdono a la muerte enamorada.

3. La exasperación y la angustia

en mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

4. La presencia de elementos agrestes

volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera
de angelicales ceras y labores.

Humanización de la naturaleza

La exaltación vital de la poesía de Miguel Hernández, esa identificación con lo terrestre que absorbe las fuerzas de la naturaleza y las incorpora a su visión de lo humano, y otras veces las devuelve humanizándolas, se apoya sobre una concepción cósmica y mítica de la existencia, dotada de un impulso vital desmesurado.

A través de toda su poesía se aprecia una gran pureza en la visión cósmica, cuyo origen se remonta a sus vivencias del campo, en las faenas del pastoreo al sol y al aire libre. La contemplación abierta del transformarse de las estaciones, la reproducción de los animales en el campo, marcaron de modo indeleble su concepción de la vida y del amor. La relación temática entre la *tierra*, el *amor*, la *vida* y la *muerte* proviene de ese primer contacto prístino pero totalizador con la naturaleza.

Señalan algunos críticos, respecto al origen de esta concepción, la influencia de los autores clásicos grecolatinos y españoles. Sin desestimar del todo esas influencias, no debe dejar de considerarse la afinidad del mundo imaginativo de Hernández —por su raíz de penetración naturalista— con el mundo mágico y panteísta de la mitología ancestral. El sentido clásico barroco no es permanente en él, pero sí lo son el arraigo en la tierra y la visión cósmica de la naturaleza.

Hay un fragmento de su drama *Los hijos de la piedra*, en que el poeta

se refiere a través del personaje a sus vivencias de pastor, que es particularmente significativo para comprender ese sentido pánico de la tierra, y el de su exasperación amorosa, que une amor y furia desesperada en el hablante lírico. Es el siguiente:

“Esta es la estación (el verano) que prefiero. Mis cabras van que no pueden andar de grosura y de leche. No hay nieves que sepulten los pastos, nieblas que me impidan andar junto a los precipicios, fríos que paralicen la piedra en mi honda y el sonido de la esquila. Ayer he soltado el mandil a los chivos, aprovechando la lección de que es la época de este creciente de luna la más a propósito para machear las cabras. Detrás de ellas, orinándose las barbas y el vientre, porque saben que el olor de la orina despierta los deseos de las hembras, corren enamorados hasta la rabia. El que resulta de este tiempo es el preñado más agraciado y abundante de todos”.

Puede verse aquí cómo calaron en Miguel Hernández las sensaciones de este mundo elemental agreste, penetrado de pureza telúrica, que va a determinar su visión del amor sexual. En la frase “corren enamorados hasta la rabia”, hay una constante de su poesía amorosa: el amor desmesurado, trágico, lleno de furor terrestre, que irá a plasmarse en el símbolo del *toro*, que corresponde a la *muerte enamorada* y también es imagen del *sacrificio* (personal y colectivo), que corresponde a una doble intuición poética: la de su destino personal y la de la futura, inminente tragedia social española.

También puede observarse la coyuntura entre la ausencia amorosa y la *pena* exasperada que engendra, así como la sugerencia de *muerte* que ese estado produce, en el siguiente fragmento de la misma obra:

“La melancolía del cabrito destetado y arrancado al celo de su madre me acometió, Retama. Vinieron las dolencias a mí, como las avispas al fruto maduro. Me levantaba con un ramo de ruda en el gusto y me acostaba con mil chivos embestidos y celosos topando en mi corazón. No podía dormir con sosiego ni vivir sin cuidado, tu memoria me atacaba por todas partes, y tenía siempre encima del paladar el sabor a espada de la muerte”.

Obsérvese que todos los elementos de que el poeta se vale para expresar esa compleja situación vital del personaje, son en su origen sensaciones agrestes, y que se da aquí una sugerencia sensorial de *muerte* (sabor a espada), que aparece también en el soneto 17 de *El rayo*:



*La casa de la calle Arriba,
adosada a la montaña, en
Orihuela, donde Miguel Hernández
vivió durante tantos años.*

vierte sobre mi lengua un *gusto a espada*
diluida en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero.

Señala Concha Zardoya, en la obra posterior a *El rayo*, el proceso de *humanización*, que tiende hacia un sentido cósmico en *Viento del pueblo*. También encuentra humanización e identificación con la naturaleza en *El silbo* y *El rayo*. En realidad, esas relaciones están en la raíz de una estructura imaginativa que tiende hacia lo visionario. Hernández, dotado de intensas intuiciones sobre la vida, acierta a encontrar, en sus primeros poemas, configuraciones metafóricas simples, en que ya aparecen gérmenes de símbolos y visiones futuras (como lo hemos comprobado en *Imagen de tu huella*). Sin embargo, aunque en posesión de intuiciones de orden cósmico, el instrumento imaginativo deberá ir intensificando su capacidad de significación para lograr expresarlas. Es así como la metáfora va dejando paso en su poesía al símbolo y a la visión. Si ya en sus poemas de juventud aparece el *toro* como motivo, dotado ya de poder mítico, no será sino en los sonetos donde adquiere la dimensión de símbolo. Y lo mismo podría señalarse en otros motivos.

Es por esto que no es relevante señalar la *humanización* como rasgo esencial. Es necesario indicar la índole visionaria y cósmica de su imaginación poética, dentro de cuyo proceso se da la humanización de la naturaleza, como se da la visión cósmica de lo humano. Este proceso, que es evolutivo, convierte simples motivos o elementos en símbolos, para proyectarlos así a un plano más denso de significación.

Por medio de esas imágenes y símbolos, el poeta busca la expresión de todo ese fluir de vida entre el hombre y el cosmos que ha intuido. Y esto lo logra, de forma más plena, por medio de la visión. Ya en *El silbo* hay una serie de juegos metafóricos que buscan esa imagen total que exprese esa dualidad de que brota la exasperación amorosa. Así se explica ese arremolinado vaivén, ese constante fluir y refluir de elementos de dos mundos que quieren fusionarse.

En el soneto 11 de *Imagen de tu huella*, primera versión de *El silbo vulnerado*, el poeta ve su *pena* y su intuición de la muerte corporizadas en una visión cósmica de astros y montañas:

astros momificados y bravíos,
sobre cielos de abismos y barrancas,
como densas coronas de carlancas
y de erizados pensamientos míos.

Una visión dinámica de la naturaleza infunde una vida simbólica de significado funesto a los elementos del paisaje:

y os azuzáis las uñas y las zancas
en qué airados y eternos desafíos.

Y sorprendemos la transformación de esos mundos en el verso “anatómicas penas vegetales”, donde el objeto *árboles* ha trocado su naturaleza para adoptar la del sentimiento del poeta: son *penas vegetales*. Pero, como signo de enlace, su forma es casi humana, y por esto, *anatómica*.

Otra visión encontramos en el soneto 8 de *El silbo*. Aquí se atribuye a un objeto real, el *pañuelo*, dos acciones irreales: experimentar sed y volar. Hay, además, toda una creación de espacio mágico, pues todo ocurre en una zona interior imaginaria:

por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve.

En el soneto 13 del mismo libro, vemos el intento de fundir en un símbolo —no del todo plasmado— dos elementos de distinto mundo: *penas* y *cardos*. También aquí se atribuye algo irreal a lo real, por lo que la configuración adopta características de visión. Ambos elementos, *corona* y *leopardos* son representaciones totalizadoras del conjunto *cardos-penas*:

cardos, penas, me ponen su corona,
cardos, penas, me azuzan sus leopardos.

La *pena* adopta atributos cósmicos en otra visión, en el soneto 12. Es vista ahí como una fuerza capaz de derribar al poeta, lo cual, como se ha dicho, es sugerencia de muerte:

la postura y el ánimo me inclina
y en la tierra doy siempre menos buena.

El *barro* adopta características humanas y visionarias en el poema 15 de *El rayo*. En realidad se convierte en símbolo del poeta y su pasión amorosa, que crece e inunda el cuerpo de la amada:

teme que el barro crezca en un momento,
teme que crezca y suba y cubra tierna,
tierna y celosamente
tu tobillo de junco, mi tormento.

En el soneto 18, que también aparece en *El silbo*, el árbol cortado que dará la madera futura de su caja mortuoria, es visto de pronto como un ser herido, que se queja y desangra:

y tal vez, por la cuesta del camino,
sangrando sube y resonando baja.

En síntesis, las características visionarias que adopta la relación entre la naturaleza y lo humano en la poesía de Hernández, tienen claros antecedentes en los sonetos y poemas de sus libros *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*.

Por otra parte, hemos visto que los elementos de la tierra y la natura-

leza aparecen en la raíz de su idea del mundo, y que integran por medio de imágenes y símbolos el clima temático *amor-vida-muerte*. Esa interrelación se realiza por medio de la *pena*, sentimiento de angustia existencial ligado a la *tierra* como origen y *madre*. En la estrecha relación de esos temas, esos elementos son elevados —por intensificación de un proceso visionario— a un plano cósmico de humanización de la naturaleza y sus manifestaciones. Así intenta el poeta explicarse, en su raíz natural, los grandes misterios de la vida, conjugados en esos tres grandes momentos: el vivir, el engendrar, el morir.

La importancia que revisten en su poesía esos misterios, así como el sentido de revelación de lo natural en lo humano que originan, revela en el pensamiento de Hernández rastros de la tradición religiosa naturalística primitiva. Curiosamente, en un estudio de Alvarez de Miranda sobre el pensamiento religioso primitivo en García Lorca, señala características y relaciones que podrían ser referidas —de modo aún más enfático— a la poesía de Miguel Hernández. Véase, como ejemplo, lo que se refiere a la tríada temática amor-vida-muerte:

“Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad”. *A. Alvarez de Miranda. La metáfora y el mito*. Taurus. Madrid. 1963.

Ese sentido religioso —que también hemos llamado pagano o pánico— y que hemos invocado como elementos del conflicto básico o choque de contrarios (ya sea frente a un sentido religioso cristiano o bien como dimensión bipolar por sí misma), puede ser asimilado al que el citado autor propone como religiosidad natural y naturalística. En Hernández se da, como en García Lorca, la misma preocupación frente a los grandes misterios, y la misma búsqueda por medio de la revelación simbólica, de la sacralidad de la vida orgánica. De allí la afinidad en cuanto a temas como *fecundidad*, *sangre*, *sacrificio*, y en cuanto a símbolos de muerte, como el *cuchillo*.

eSpaCio y mOviMienTo

En este capítulo se intenta demostrar, a través de un estudio no exhaustivo pero sí representativo de las principales etapas de la poesía de Miguel Hernández, la existencia de una estructura o concepción coherente del espacio, que —en relación con el movimiento— responde a un orden determinado y constante hasta cierto punto, de significación poética.

En la poesía de Hernández hay un *arriba*, que es el aire, altura libre; un *abajo*, que es la tierra, y un espacio intermedio o de equilibrio para las fuerzas en movimiento que se desplazan hacia arriba o hacia abajo, y que están en relación con la dualidad temática *vida-muerte*.

Como estas estructuras no son fijas, sino que siguen el movimiento evolutivo de la idea de mundo del poeta, al estudiarlas se ha hecho también un intento de aproximación a los signos determinantes de esa evolución.

El espacio vital

La estructura del *espacio vital* en la poesía de Hernández se plantea de un modo bastante preciso, en relación con el devenir de su concepción del mundo, o, con más precisión, de la manera de plantear la relación temática vida-muerte. Este aspecto, que no ha sido estudiado, es importante, porque no sólo revela la existencia de una estructura significativa del espacio sobre la cual se asienta la creación imaginativa, sino que contribuye a aclarar ciertos aspectos aparentemente contradictorios en su poesía.

El *espacio* debe entenderse no como algo fijo y limitado, estático, sino como un espacio vital abierto, donde la intuición del poeta se mueve,

tornándolo dinámico. En primer término el espacio se ubica entre los límites del *arriba* y el *abajo*, en proyección de verticalidad, límites desde los cuales el movimiento se desplaza en dos direcciones: hacia arriba o hacia abajo, en ascensión o descenso, siendo el punto de referencia básico el límite inferior, la *tierra*. Se presentan a lo largo de la evolución poética tres relaciones diferentes.

Primera etapa

Aparece una oposición marcada entre ambos movimientos, el que sube y el que desciende, de signo contrario, cargados de opuesta significación. En esta primera relación, el ámbito poético está limitado por la visión del abajo: la *tierra*, y el *arriba*: el *aire*, la *luz*. El movimiento que asciende, que se levanta de la tierra, significa *vida*, fuerza vital creadora. El movimiento de descenso, el *caer* hacia la tierra, significa *muerte*, tendencia hacia la muerte. La visión poética del *amor* se sostiene entre esos movimientos contrarios, y la vida plena, que incluye el goce del amor, se concibe como un difícil equilibrio, como un levantarse de la tierra, sostenido por las fuerzas vitales en lucha con las fuerzas de destrucción y muerte, que tiran hacia *abajo*.

Cuando la soledad, que es una carencia, un déficit en la plenitud del ser, invade el ánimo del poeta, se produce la *pena*, sentimiento vital de angustia que se traduce como una tendencia a caer, a perder el equilibrio vital. Hay, además, una evolución de la *pena* hacia la exasperación vital, progresión de orden existencial que intensifica el movimiento descendente. Pero lo característico de esta primera relación está en la *concepción cósmica* del espacio: la tierra es la base, el centro de donde dimana el movimiento hacia el amor, que es ascenso; la limitación en el encuentro del yo con la amada se convierte en regreso a la tierra, con significación de muerte.

Esta concepción del espacio, que es personal y limitada, plantea una oposición de contrarios vida-muerte, que no se resuelve. Por otra parte, el *caer* a la tierra, que es muerte, sugiere, a veces, también, plenitud, por ser regreso al origen, a lo elemental, a la *tierra-madre*. El sentimiento de *caída*, por otra parte, en medio de esa lucha tremenda de contrarios, origina la exasperación, que mezcla sentimientos opuestos como *gozo* y *pena*, *ternura* y *furor*, y que se hace corpórea en símbolos de amplia significación como *cuchillo*, *rayo*, *toro*, etc.

Segunda etapa

En este período, que corresponde al paso de la visión personal del mundo a través del amor (del yo al tú), a la concepción más amplia del *nosotros*, época de su poesía social y combatiente, el espacio se amplía en una visión más universal. Es la difícil conquista de un *espacio ilimitado*, que se apoya siempre sobre la tierra, pero que se proyecta *sobre* ella desde el corazón y la sangre hasta el *hombre*, desde el sentir personal hasta la vivencia comunitaria.

La obsesión del *caer* pasa ahora a un segundo plano, y el poeta se ocupa en encontrar una solución a la dualidad vida-muerte. Este nuevo sentido del mundo lo encuentra en la lucha por los *otros*, por el ideal común, y así la muerte se llena de sentido humano. El espacio vital se ha ampliado, pues el poeta ya no está solo con su amor sobre la tierra, lleno de vital exasperación. Ahora se sitúa en el centro de un arremolinado mundo social, donde su poesía tiene una función directa y necesaria.

Tercera etapa



Miguel Hernández en la época de su primer viaje a Madrid.

Por último, en el tercer período, que corresponde a la poesía escrita en la cárcel o inmediatamente después de la Guerra Civil (*Cancionero y romancero de ausencias* y *Poemas últimos*), la oposición de contrarios vida-muerte, que vuelve a plantearse por la soledad, el odio, la enfermedad y la proximidad de la muerte personal, se resuelve por la conquista de un *espacio cósmico* donde los movimientos contrarios pierden su antagonismo, convirtiéndose en un solo movimiento final de ascenso y resurrección. El movimiento que *baja* y el que *asciende* se convierten en un solo movimiento circular. La muerte no es el final del ser, sino una etapa para producir

la *vida*. Es el momento en que aparecen los símbolos de sentido cósmico, que plasman esa solución.

El *vientre* es el *espacio abierto*, puro, donde la vida —a través de la muerte— se proyecta al infinito, adquiere la condición de eternidad. Hay una nueva visión cíclica de la vida. La visión del amor es ahora cósmica: se expresa simbólicamente como unión del *día* y la *noche*: la vida que fecunda a la muerte originando el nuevo día, la nueva vida, que es el hijo. Así se arriba al punto más alto en la evolución de una poesía que arranca de la experiencia personal y elemental del mundo, y que avanza hacia la solución —lograda por medio de símbolos, del sentido social y de la creación de un espacio cósmico— de los problemas existenciales planteados desde el origen de su imagen del mundo.

En la concepción de esta estructura del *espacio*, la tradicional exposición de su temática: amor, vida, muerte, resulta explicada por su interrelación. El amor es la tentativa, presente desde el comienzo, por resolver la antagónica lucha de principios vida-muerte, originada en el espíritu del poeta, y encontrada después en la relación con los otros. Toda su poesía es la historia de esa tremenda ternura entre la vida y la muerte. A esta nueva luz, el núcleo central de la poética de Miguel Hernández es la existencia trágica del hombre, y el heroísmo de su amor en medio de la encrucijada de la vida y la muerte.

El caer como signo de muerte

Ya en *El silbo vulnerado* aparecen los primeros signos de esta concepción del espacio. El poeta se encuentra erguido sobre la tierra, pero experimenta —a causa del penar amoroso— una tendencia hacia el *caer*, que aquí es un *enterrarse* por el llanto:

y llorar tierra dentro como un pozo
siendo al aire un sencillo monumento

La inclinación del cuerpo responde a un oscuro llamado de la tierra en el soneto 9, que también encontramos en el 12:

me sobrecoge una emoción de muerto
que va a caer al hoy en paz, ahora,

cuando inclino la mano horticultora
y detrás de la mano el cuerpo incierto.

.....

la postura y el ánimo me inclina
y en la tierra doy siempre menos buena

La *pena*, el *contramor*, desatan en el ánimo un movimiento de caída, de destrucción. El verbo *caer* aparece con insistencia con un claro sentido de muerte, de regreso al origen, a la tierra:

cuándo caeré, cuándo caeré al regazo
íntimo y amoroso, donde halla
tanta delicadeza la azucena?

La visión poética, en ocasiones, empieza en lo alto, en el aire, como el canto del ruiseñor que silba su pena “desde la ilustre soledad del nido” y lanza “el amoroso silbo vulnerable”. Pero el canto desciende buscando oídos, y viene a dar a la tierra, que escucha muda:

y me atiende la sierra siempre muda

En *El rayo que no cesa*, el cuchillo, símbolo de muerte, es visto como *ave* en vuelo, arriba, que desciende y picotea el corazón. De allí surge la otra imagen, el *rayo*, que es muerte que desciende, el constante caer amenazante (poema 1).

Rayo de metal crispado,
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido.

En el soneto 13, el corazón del poeta se debate bajo una tempestad amorosa. La pena no le permite mantenerse a flote, en ese duro viaje por la sangre. Entonces “vuela en la sangre y se hunde sin apoyo”. Ese *hundirse* significa también *muerte*. Por eso la amada experimenta también la fuerza destructora de ese amor que la divide en dos, inclinándola por un lado hacia el ausente y por otro hacia la muerte:

que de nostalgia tienes inclinado
medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo

El furor amoroso del *toro* se manifiesta como una fuerza que *desciende* desde su sangre hasta “el bramido entre las flores”, y la acción de sus cornadas “amorosas y cálidas” baja sangrientamente hasta llenar de muerte el prado (soneto 14).|

cubriendo está los trebolares tiernos
con el dolor de mil enamorados.

La acción terrestre del amor, que se yergue de las raíces de la tierra y de lo más bajo y humilde, puede observarse en el poema 15. El poeta se identifica con el *barro*. Se siente pegado a las raíces, descendido a la tierra. Quiere ser pisoteado, herido por el pie amado, porque este es el inicio de la subida, del ascenso al amor, que significa *vida*. El llamado enraizador de la tierra, del espacio vital unido a lo terrestre, sujeta al poeta que inútilmente trata de ascender:

Barro, en vano me invisto de amapola

Pero el amor hace que el barro crezca y suba hasta los dominios del ser amado y conquiste ese difícil espacio vital del amor:

teme que el barro crezca en un momento,
teme que crezca y suba y cubra tierna,
tierna y celosamente
tu tobillo de junco, mi tormento,
teme que inunde el nardo de tu frente
y crezca más y ascienda hasta tu frente.

La caída simbólica, que es muerte, es vista como un equilibrio que se rompe en el soneto 17:

que el sabor de la muerte es el de un vino
que el equilibrio impide de la vida.

Allí el *toro* sabe que beberá su muerte, el chorro repentino de su sangre, como un vino que le hará caer derribado. Roto ese equilibrio vital, su poder se desploma. Así el poeta, en su vida diaria, bebe “el cotidiano cáliz de la muerte”, muerte vertida por la sangre como un gusto a espada diluida en vino. O sea, la ruptura del equilibrio vital, constantemente amenazado por el chorro de sangre que baña su lengua (“desde mi corazón donde me muero”), el vino de la muerte diaria, con su sabor a espada, a estocada final.

En el soneto 28, la muerte es vista en la imagen del toro que *pisa y paca* “un luminoso prado de toreros”. El poeta se sitúa sobre la tierra, y le ofrece su corazón, “trágica grama”, al toro de la muerte. Por último, en una densa visión donde se funde el yo poético y el símbolo toro-muerte, el corazón del poeta aparece, como el del toro, derrumbándose, cayendo hacia todo, “vestido de difunto”:

Un amor hacia todo me atormenta
como a ti, y hacia todo se derrama
mi corazón vestido de difunto.

En la *Elegía a Ramón Sijé* se da también la doble perspectiva espacial. El morir del amigo es visto como una caída, como un derribarse vital: “un empujón brutal te ha derribado”. Su muerte es contemplada no como un cesar sino como el movimiento de un cuerpo que es arrojado a tierra, dando vueltas: “Temprano estás rodando por el suelo”. Y, a la inversa, la resurrección del amigo, una vez rescatado de la tierra y regresado a la vida, es vista como un *subir*, como un ascender al espacio libre del huerto, de flores y de pájaros:

Volverás a mi huerto y a mi higuera,
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera . . .

Una vez en ese espacio, podrá volver al “arrullo de las rejas”, podrá alegrar “la sombra de mis cejas”, y su sangre, ahora aérea, se la disputarán su novia y las abejas. El llamado al amigo, la cita de su regreso a la vida, se ubica en el lugar más claro y más alto:

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

En los poemas de la etapa surrealista aparecen también estas constantes. Así en el poema “Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre”, la vida es vista como un destierro del mar hacia la tierra, que podría interpretarse como un descenso en escala cósmica. Al fin, el poeta podrá ascender y regresar a ese reino de la espuma “que tanto te lastima idolatrarla”.

En el poema “Me sobra el corazón” el desaliento vital producido por las penas se traduce en sensación de *peso*, de impulso hacia *abajo*:

hoy descarga en mi pecho el desaliento
plomo desalentado.

En el poema “Vecino de la muerte”, el polvo, imagen de la muerte estéril, actúa desde arriba, cubriendo las cosas y persiguiendo los seres, atacándolos con “un colmillo de rabioso marfil contaminado”, hasta derrumbarlos, convirtiéndolos en objetos abandonados, históricos, destruidos:

nos reduce a cornisas y santos arrumbados

La muerte como derrumbamiento aparece también: el poeta espera, después de hacer un hoyo en el campo, la embestida final que aparece —en imagen surrealista— compuesta de elementos dispares:

con un cuerno, un tintero, un monaguillo
y un collar de cencerros castrados en la lengua
para echarme puñados de mi especie.

La sangre, que simboliza destino trágico, muerte, aparece en “Mi sangre es un camino” como fuerza imperiosa que tira y empuja hacia abajo del poeta, asíéndose de cuanto puede:

me tira con bramidos y cordeles
del corazón, del pie, de los orígenes

para finalmente caer: “Hace que caiga torpe derretida”.

En “Sino sangriento”, también el destino trágico intuido por el poeta se manifiesta y se expresa con el verbo *caer*. Lo agresivo, lo funesto, lo que conduce a ese destino, cae sobre la herida del hombre:

cayó un planeta de azafrán en celo,
cayó una nube roja enfurecida,
cayó un mar malherido, cayó un cielo.

La sangre *ávida* y *fiera* persigue al poeta, persecución que empezó mucho tiempo atrás, desde antes de que fuera:

proferido, empujado
por mi madre a esta tierra codiciosa

Tierra ávida de muerte,

que de los pies me tira y del costado
y cada vez más fuerte hacia la fosa.

El ser en lucha constante con ese impulso fatal hacia la tierra, hacia la muerte, se describe como un ser en constante derribarse y levantarse sobre *andamios de huesos*:

un edificio soy de sangre y yeso
que se derriba él mismo y se levanta
sobre andamios de huesos.

Todavía en el libro **Viento del pueblo**, algunas imágenes continúan expresando ese sentido del espacio. Por ejemplo, en “El niño yuntero”, la vida es ya un sentir la muerte, un vivir para la muerte. Por eso es una “vida como una guerra”, y el niño empieza:

a dar fatigosamente
en los huesos de la tierra.

Su vida es vista como *raíz*, pues crece hacia abajo, hacia la tierra, llenándose cada día más de muerte, escuchando la voz que lo llama desde el fondo de la tierra:

Y como raíz, se hunde
en la tierra lentamente,
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente.



Aquí el espacio terrestre, que es muerte, es también signo de plenitud: *paz y panes*.

El espacio ilimitado

En la segunda etapa, que corresponde a los textos de **Viento del pueblo** y **El hombre acecha**, todavía se presenta esa tendencia a expresar la

Miguel Hernández, adolescente.

muerte como caída. Sin embargo, con frecuencia, ese movimiento se prolonga en un espacio de extensión más amplio —que es el espacio de la lucha y de la fe en el hombre— y a veces se contrapone o se resuelve en un movimiento de ascensión final, que simboliza *victoria y eternidad*. Esto es así por razón de que, a pesar de la caída, de la derrota y de la muerte, aquello que da sentido y nobleza a ese *caer* lo salva de la muerte definitiva. Antes bien, lo proyecta a un espacio salvado, inmortal.

Hay, pues, un cambio en la concepción espacial y una nueva visión de la muerte. Ahora lo importante es el movimiento sobre un espacio *ilimitado*, extenso, de horizontalidad trascendente, en que el hombre se proyecta, y la tendencia final de *elevación*, que es victoria sobre la muerte. Este cambio en la visión del espacio está íntimamente ligado a su nueva posición ante la vida. En la primera etapa, el poeta ve el mundo a través de sus personales vivencias amorosas, y se mueve del yo hacia la tierra y hacia el ser amado, en un plano de limitación existencial que se caracteriza por la exasperación y la angustia. Ahora el centro de su intuición se ha desplazado del yo hacia el *nosotros*, y el ámbito poético es más amplio, tan amplio como el pueblo. A la angustia como sentimiento básico sucede ahora el fervor épico, la emoción popular.

Lo vemos con claridad en sus propias palabras, escritas al frente de su obra **Teatro en la guerra**:

“Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día, trato hacer de la vida materia heroica frente a la muerte, (. . .) El corazón mío procura dignificarse a fuerza de ser generoso, desprendido de su sangre frente al corazón de los demás hombres”.

Ya en la poética implícita en la dedicatoria de **Viento del pueblo** a Vicente Aleixandre, aparecen las líneas fundamentales de esta nueva concepción:

“Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante”.

Observemos que el poeta declara como cimiento permanente la tierra, pero la dirección es ahora una línea de extensión horizontal e ilimitada: el pueblo. Y se explicita más adelante:

“Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas”.

Véase cómo la dirección del movimiento que atraviesa los poros del pueblo se curva, al final, hacia arriba, despegándose de la tierra, en un movimiento de ascensión final: “hacia las cumbres más hermosas”, que corresponde a vida plena, salvación, esperanza.

Ahora bien, si buscamos en los poemas de este libro la comprobación de esto, encontraremos indicios de esta nueva concepción, a la par de figuras donde todavía está presente la sugerencia de *caída, muerte*, sin esa nueva proyección final:

caiga tu alegre sangre de granado
como un derrumbamiento de martillos feroces

O asociada a pena, a dolor infinito:

Entro despacio, se me cae la frente
despacio, el corazón se me desgarras
despacio . . .

También aparecen imágenes donde la prolongación del espacio se sugiere por medio de reiteraciones, con expresión de *tiempo*:

lutos tras otros lutos y otros lutos,
llantos tras otros llantos y otros llantos

O se distiende profundamente, uniéndose a la idea de lo que cae:

y una vez más al callejón del llanto
lluviosamente entro

También encontramos visiones donde lo abstracto se hace concreto y ocupa un espacio amplio, que se prolonga hacia adelante. Por ejemplo, la *muerte*:

atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas
y en traje de cañón las parameras

O la alegría, vista como un ser que avanza por el espacio abierto:

avanza la alegría derrumbando montañas
y las bocas avanzan como escudos

O vista como un ejército enorme que amplía el horizonte de España:

una primaveral caballería
que inunda de galopes los perfiles
de España: es el ejército del sol, de la alegría

También la *alegría* es vista como un espacio interno y externo al propio tiempo, esto es, ilimitado: “huerto del corazón con mares”. La muerte es vista ahora como un medio, como una etapa que supera el espíritu heroico. El *caer* permanece pero no como algo definitivo. Ya no es un caer hacia la tierra final, porque en la tierra, en su espacio ilimitado, siguen viviendo los soldados muertos:

has quedado en España
y en mi alma caído:
nunca se pondrá el sol en tu frente,
heredará tu altura la montaña
y tu valor el toro del bramido.

Los héroes *caen*, pero no *mueren* definitivamente. La gloria los redime de la muerte, y sobre sus rostros se posa una juventud eterna:

la juventud verdea para siempre en sus bozos

.....

caídos, sí, no muertos, ya postrados titanes

La vida y la muerte son vistas ahora como espacio ilimitado por el que se puede ir y venir:

en la muerte desierta

.....

como raíces gallardas
vais de la vida a la muerte,
vais de la muerte a la nada.

El espacio de la muerte es un espacio desierto. Dentro de ese espacio

de muerte las cosas van apareciendo envueltas en una disminución de su *ser*:

amordazado el ruiseñor, desierto
el arrayán, el día deshonrado,
tembloroso el cancel, el patio muerto
y el surtidor en medio, degollado.

La muerte personal es vista como un *estar* sobre la tierra, pero en un éxtasis de altura, de cumbres. Entonces, el poeta podrá ver la ascensión de lo terrestre y lo humano, unidos en una sola visión ascendente (la mujer-estepa que sube de la espuma). Esta visión, símbolo de España, es “madre en infinito”, y su espacio también es infinito. Es una imagen de la resurrección, de lo que vive más allá de la muerte:

una mujer que es una estepa sola
habitada de aceros y criaturas,
sube de espuma y atraviesa de ola
por este municipio de hermosuras.

Esta imagen gigantesca de la mujer-tierra-España constituye una de las visiones más importantes de este libro, pues en ella se funde la concepción de la muerte viva y la del espacio real ilimitado:

solo los montes pueden sostenerte,
grabada estás en tronco sensitivo,
esculpida en el sol de los viñedos.

Lo que en la primera época era intuición de muerte como regreso a la tierra, a lo telúrico, es ahora intuición de muerte trascendida. La lucha popular, la fe en el hombre, hacen al poeta levantarse y clamar sobre la muerte, desafiarla:

varios tragos es la vida
y un solo trago es la muerte

Ese desafío sobre el espacio de muerte ensancha el espacio vital del poeta, que ahora canta *sentado sobre los muertos*. Por esto, por esta nueva actitud frente al mundo, de la visión de la muerte se yergue la visión de la lucha y la vida:

sentado sobre los muertos

que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
y empuño rabiosamente
la mano del corazón
y el alma que lo mantiene.

.....
Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene.

Y el mismo ser físico se agranda, amplía su propio espacio, ante esa actitud de desafío existencial:

con el pecho ante las balas
ancho como las paredes.

El espacio ilimitado del corazón del poeta convierte la vida en lucha por el pueblo, y la muerte en transfiguración. Las fuerzas de la naturaleza se incorporan al sentimiento popular para expresar su eclosión y su gloria. El poeta es arrastrado por la fuerza de un *viento popular*:

vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran

El espacio de la naturaleza es ahora el espacio de la muerte transfigurada. Los árboles son monumentos vegetales de huesos, que simbolizan la transformación de la muerte en vida liberada:

chopos que a los soldados
levantan monumentos vegetales,
un resplandor de huesos liberados
lanzan alegremente sobre los hospitales.

El espacio real se confunde ahora con el espacio infinito, que es el espacio de la gloria. Por eso “el Manzanares llega triunfante al infinito”. Y la humanización de la naturaleza tiene ahora un nuevo sentido telúrico de unidad trascendente. No es ya la expresión de vivencias personales únicamente, sino la configuración de un impulso comunitario:

el río Manzanares
un traje inexpugnable de soldado

Miguel Hernández

tejido por la bala y la ribera
sobre su adolescencia de juncos ha colgado.

El poeta, por la magnitud de su sentimiento, desborda su espacio físico para ubicarse en medio del pueblo:

hundido estoy, mirad, estoy hundido
en medio de mi pueblo y de sus males

Y la visión de la muerte en los campos de batalla se extiende hasta ser toda España, hasta ser una enorme fosa:

España no es España, que es una inmensa fosa

O el sentimiento crece hasta verla convertida en un “denso corazón desolado”. Pero, a pesar de la muerte, el espacio se transforma y se convierte en un lugar de belleza y esperanza:

ellos harán de cada ruina un prado,
de cada pena un fruto de alegría.

Y la visión de los héroes crece, es ahora gigantesca. Los caídos se levantan en la visión cósmica de la gloria. Ahora poseen atributos de la naturaleza, pues conquistan un espacio ilimitado. Por eso su frente puede estar “cubierta de horizontes, barcos y cordilleras”. No permanecen en la tierra, sino que crecen como árboles gigantes, continentales: “tu majestad de árbol que abarca un continente”. Y la fuerza de la naturaleza despierta a través de sus huesos levantados, en una resurrección para todos los hombres:

a través de tus huesos irán los olivares

desplegando en la tierra sus más férreas raíces,
abrazando a los hombres universal, fielmente.

Hay un poema en este libro donde la visión funde los símbolos exasperados del *toro* y el *rayo*, de la primera época, pero ahora con una nueva dimensión cósmica: el toro ya no es solo símbolo de la pasión del poeta. Ahora crece desde ese espacio interior hasta ser representación de muchos hombres y de toda España:

Alza, toro de España: levántate y despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.

Obsérvese cómo a la imagen original *toro* se agregan los atributos cósmicos: espuma, luz, sombra, mares. Y cómo se da la sugerencia de movimiento en un espacio ilimitado, al comparar el *toro* con el *rayo*:

unir todas sus fuerzas y desde las pezuñas
abalanzarse luego con decisión de rayo.

En *El hombre acecha*, el espacio ilimitado se aplica a veces a lo tenebroso, como las cárceles; una especie de *espacio del mal*. Se ven no como espacios quietos sino en movimiento, persecutores, implacables. El odio del hombre es así también espacio sin límites:

las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados,
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan.

O como la visión de la agonía y la derrota, de la desesperanza, en la imagen del tren en marcha de los heridos. El dolor es aquí un espacio móvil, infinito, que nunca llega a su destino, "que nunca acaba de cruzar la noche". El tren es sólo una imagen del movimiento eterno que arrastra la tristeza humana. Por esto:

detenerse quisiera bajo un túnel
la larga madre, sollozar tendida.

También aparece aquí una imagen de ida y regreso, de descenso y ascenso, que anuncia ya la solución al conflicto vida-muerte:

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

Es la imagen de la carta muerta pero viva, que recorre todavía un espacio de aire, hacia un posible destino. Es un movimiento de muerte hacia la vida, vida que es espacio de amor reencontrado (*espacio de tu aliento*):

ave que solo persigue
para nido y aire y cielo,
carne, manos, ojos tuyos
y el espacio de tu aliento.

También la imagen del herido se viste de esperanza y de vida. Por eso las heridas brotan hacia arriba, como surtidores: “la sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo”. Y el herido es como un árbol, que retoña hacia la libertad por la que ha luchado:

retoñarán aladas de savia sin otoño
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida

En la “Canción última”, la casa del poeta aparece regresando del espacio triste a donde fue llevada —el llanto— y se produce en ella un movimiento de ascensión, de esperanza, de vida:

regresará del llanto
adonde fue llevada

Y el amor es un movimiento de sábana-enredadera que asciende por el aire:

y en torno de los cuerpos
elevará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

También el poema “Madre España”, donde se vuelve a plantear de modo visionario la estructura tierra-madre-muerte, presenta una clara síntesis entre *caída* (muerte) y *ascenso* (vida):

Madre: abismo de siempre, tierra de siempre: entrañas

donde desembocando se unen todas las sangres:
donde todos los huesos caídos se levantan:
madre.

Madre es el espacio intemporal, *tierra de siempre*, donde se reúnen todas las sangres derramadas; espacio de resurrección, donde toda la muerte acumulada se transforma en *vida*.

Espacio de dimensión cósmica

En la primera etapa, que corresponde, según vimos, a la visión de un espacio limitado, en relación con los temas vida-muerte, los elementos empleados por el poema se organizan en una estructura definida. Efectivamente, en *El silbo* y *El rayo*, el poeta se ciñe casi exclusivamente a un metro: el endecasílabo, y a un solo tipo de estrofa, el soneto. En pocas ocasiones emplea otro tipo de formas, aunque siempre se trata de estructuras de gran regularidad fónica y rítmica: el terceto encadenado, estrofa de cuatro octosílabos con rima consonante, combinación de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos.

Esa medida y sujeción a formas definidas se rompe en la segunda etapa, que se inicia con los poemas surrealistas escritos antes del libro *Viento del pueblo*. Ahora el poeta empleará una gama más amplia de elementos formales: no sólo usará en algunos poemas el metro libre, sino que se lanzará al empleo de una serie de combinaciones métricas y estróficas de orden experimental, que dan una gran flexibilidad y amplitud a la estructura poética. Así, hay una correspondencia entre la visión ilimitada del espacio y las formas expresivas empleadas para contenerla.

Ahora, en la que consideramos tercera etapa, que corresponde a la poesía escrita en prisión, después de la derrota, hay un considerable cambio en la creación poética. De la heterogeneidad y libertad —siempre sometida a cierta regularidad— de la etapa anterior, se pasa a unas estructuras definidas, totalmente distintas. Ahora el poeta escribirá *canciones*: combinaciones más o menos definidas de metros cortos, con el uso generalizado de la asonancia y de determinadas formas rítmicas. Los poemas por lo general son breves y se hace casi constante el uso del paralelismo. Esto, en el *Cancionero y romancero de ausencias*.

Como es de suponer, la visión del mundo ha variado. También la con-

cepción del espacio y la relación de los temas vida-muerte. Sin olvidar o desestimar del todo la experiencia de la guerra, todo aquello que significó la evolución de su poesía desde el *yo* angustiado al *nosotros* heroico, vuelve ahora el poeta a una visión más íntima y personal del mundo. La tremenda experiencia del odio de la guerra y la derrota lo han hecho volver a su espacio interior y profundizar en su soledad.

Se vuelve ahora a la visión del amor personal, de la perspectiva del *tú* que ahonda la ausencia y la proyecta evocada sobre el mundo y las cosas. Ahora el espacio es a la vez íntimo y universal, desierto por la soledad y el dolor, y es a la vez un *espacio mágico* donde el poeta instala la evocación de todo lo ausente, lo irrecuperable, lo negado. Los ritmos populares, el eco del asonante, la reiteración, el paralelismo, son los recursos expresivos utilizados para crear esa atmósfera punzante de una comunicación vital lograda sólo a través de la palabra.

Vida y muerte aparecen ahora como temas complementarios. La solución a esta antítesis es el *amor*, que vive más allá de la muerte, y que, por lo tanto, la vence.

Más tarde, en los llamados **Poemas últimos**, la visión del mundo se proyecta hacia una dimensión cósmica. Aparecen los grandes símbolos de solución: el *vientre*, la *boca*, la *luz*, el *día*, la *noche*, el *alba*. El Amor, a través de la unión física, fecunda la muerte, de la que brota el hijo, la nueva vida en que perduran los padres. En esta nueva dimensión cósmica del espacio el descenso es sólo un paso, un medio para poder ascender a una vida conquistada a través de la muerte temporal. Así, a veces, los movimientos opuestos se confunden en una sola aspiración de trascender el espacio vital en un vuelo supremo y penetrar en un espacio de dimensión cósmica.

El símbolo del *vientre*, como en el misterio cristiano, reconcilia la tierra y el cielo. Por un lado es símbolo de caída y destrucción, pero al ser trascendida la muerte personal en la continuidad de la vida, adquiere la condición de espacio de fecundidad espiritual, de ascensión a lo eterno.

En esta última etapa la estructura poética varía. El poeta emplea metros amplios, alejandrinos sobre todo. Vuelve a la regularidad estrófica, se acrecienta el empleo de visiones, y el ritmo es grave, majestuoso.

Hay, en síntesis, una *visión circular* del espacio, cíclica, en la que se resuelve la antítesis vida-muerte. El elemento que logra esa solución de contrarios es el *amor*, concebido como fuerza intemporal, eterna. Por el

amor, la vida conduce a la muerte, y la muerte engendra a su vez la vida.
El hombre, desde la pendiente del morir, vuelve a ser niño:

niño dos veces niño: tres veces venidero.
Vuelve a rodar por ese mundo opaco del vientre.

El poeta redescubre su ser fundamental: la infancia, el origen. Frente a los tres grandes misterios: el amor, la vida y la muerte, el hombre es el niño. Todo su destino gira en torno a la madre, a la tierra, a la mujer: al *vientre*. Vientre-tierra-madre es la estructura simbólica que explica la concepción más alta de la poesía de Miguel Hernández.

Espacio interior: lo ausente

A veces se habla como desde un espacio vacío, desierto, desde donde los seres y las cosas aparecen lejanos y sin embargo cercanos, presentes. Es un espacio interior, profundísimo, donde se instala lo ausente:

sangre remota.
Remoto cuerpo,
dentro de todo:
dentro, muy dentro
de mis pasiones, de mis deseos.

Obsérvese aquí la reiteración del adjetivo *remoto* y del adverbio *dentro*. La aparente contradicción se explica por la amplitud del espacio íntimo, que es capaz de aprehender y hacer suya la lejanía.

Si te perdiera . . .
Si te encontrara
bajo la tierra . . .

Bajo la tierra
del cuerpo mío,
siempre sedienta.

Véase aquí (poema 15) cómo el espacio se ubica primero indeterminadamente “bajo la tierra”, y cómo después ese espacio se hace interior. Lo de afuera se hace íntimo, personal.

Tus ojos se me van
de mis ojos y vuelven
después de recorrer
un páramo de ausentes.

Tus brazos se desploman
en mis brazos y ascienden
retrocediendo ante esa
desolación que sientes.

Desolación con hielo,
aún mi calor te vence.

En esta canción (poema 26), el espacio desierto dentro de la ausencia se llena con la presencia evocada de la amada. Las imágenes de los ojos y los brazos de ella se superponen —como existentes y reales— al presente vacío. Ojos (evocados) que se van y regresan a los ojos (presentes); brazos (evocados) que se *desploman* y *ascienden* en los brazos (presentes). Los encabalgamientos unen las imágenes distintas en un intento de fundirlas en una sola visión. Los verbos *desploman* y *ascienden* sugieren, de acuerdo con nuestro análisis, *muerte* y *vida*, esto es, solución de esperanza.



Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.

Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.

Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.

Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.

Ausencia en todo siento.
Ausencia. Ausencia. Ausencia.

Aquí (poema 27) el espacio está lleno de ausencia. Y la ausencia es como un hueco por el que van pasando imágenes evocadas y reales al propio tiempo: los ojos, la voz, el aliento, el cuerpo de la mujer amada. Véase cómo las sensaciones van en una gradación declinante, cada vez más borro-

sa la imagen: de la sensación visual hasta la del sentir total de ausencia, que se profundiza como un pozo, por la reiteración de la palabra.

Tan cercanos, y a veces
qué lejos nos sentimos,
tú yéndote a los muertos,
yo yéndome a los vivos.

Vemos aquí (poema 29), cómo el espacio interior reúne lo lejano y lo presente. Hay una relación de paralelo: cercanos-lejanos, que se bifurca luego, a través del verbo, en dos direcciones: vida y muerte. El verbo *yendo* (te-me) denota dinamismo en ese espacio.

El amor ascendía entre nosotros
como la luna entre las dos palmeras
que nunca se abrazaron.

El íntimo rumor de los dos cuerpos
hacia el arrullo de un oleaje trajo,
pero la ronca voz fue atenazada.
Fueron pétreos los labios.

El ansia de ceñir movió la carne,
esclareció los huesos inflamados,
pero los brazos al querer tenderse
murieron en los brazos.

Pasó el amor, la luna, entre nosotros
y devoró los cuerpos solitarios.
Y somos dos fantasmas que se buscan
y se encuentran lejanos.

En el poema 36, el espacio se llena de la evocación del amor. El poeta y la amada son como sombras, como fantasmas. Están cerca y al propio tiempo incomunicados. Es la frustración de la unión real, pues es sólo una visión evocada sobre un plano real de ensueño. El poeta y la amada están próximos y al propio tiempo lejanos. El espacio es íntimo y logra traer lo lejano hasta su centro, pero la unión real es imposible. Hay acercamiento y alejamiento a la vez. Cada estrofa del poema desarrolla un distinto aspecto de la *frustración* de ese encuentro. En la primera, la incomunicación de los cuerpos (“palmeras que nunca se abrazaron”); en la segunda, la del silencio (“fueron pétreos los labios”); en la tercera, la imposibilidad de mo-

vimiento (“los brazos murieron en los brazos”); y en la cuarta y última, la lejanía. Hay una intensificación de la incomunicación (no abrazarse, no hablarse, no alcanzarse) que culmina en separación y lejanía. *Amor y luna*, que son una sola cosa, realizan dos movimientos en el poema: primero, el de ascender, que es inicio, intento de cercanía; y luego el de descender, devorando “los cuerpos solitarios”, sugerencia de separación y muerte.

Un viento ceniciento
clama en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.

Cámara solitaria
con el herido son
del ceniciento viento
clamante alrededor.

Espejo despoblado,
despavorido airón
frente al retrato árido
y el lecho sin calor.

Cenizas que alborota
el viento que no amó.
En medio de la noche
la cenicienta cámara
con viento y sin amor.

En este poema (10) se ve cómo se superpone la visión de un hecho presente (*clama*), a la de un hecho evocado (*clamaba*). El resultado final es la delimitación de lo desierto y vacío, que es el espacio íntimo del poeta, en un espacio real (la cámara vacía), que ahora es evocado como un espacio despoblado, por donde un viento de cenizas corre, un viento de destrucción y de muerte. A la visión del viento que suena (*clama, herido son*) de las primeras estrofas, sucede la imagen del vacío (*espejo despoblado, lecho sin calor*). Por último ese vacío se llena de ceniza, y el viento ocupa el espacio del amor (“con viento y sin amor”). Hay una progresión intensificadora: viento-cámara, espejo-lecho vacío. Al llegar a este clímax se vuelve a la primera visión, en una síntesis final.

Besarse, mujer
al sol, es besarnos
en toda la vida.

Ascienden los labios
eléctricamente
vibrantes de rayos,
con todo el furor
de un sol entre cuatro.

Besarse a la luna,
mujer, es besarnos
en toda la muerte.

Descienden los labios
con toda la luna
pidiendo su ocaso,
gastada y helada
y en cuatro pedazos.

En el anterior (poema 13) hay una contraposición paralelística de tres elementos: sol-vida-ascenso y luna-muerte-descenso. En la primera parte del poema, el *sol*, símbolo de vida, corresponde al ascenso de los labios que se besan (*sol entre cuatro*). En la segunda parte, la *luna*, símbolo de muerte, corresponde al descenso de los labios destruidos (*en cuatro pedazos*).

La concepción espacial, con los movimientos de ascenso (vida) y de descenso (caída, muerte), corresponde a la estudiada en otros poemas. La presencia de esta dualidad en un mismo poema y referida a la misma visión, como dos proyecciones complementarias, anuncia la solución a la oposición de contrarios vida-muerte, que se dará plenamente en poemas posteriores.

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,

la de la muerte,
la del amor.

Esta canción paralelística y reiterativa (poema 23), presenta un curioso cuadro de tres perspectivas distintas compuestas por los mismos elementos en cada estrofa. Pero el orden que presentan esos elementos en cada serie es distinto. De ahí la distinta expresividad de cada estrofa. Sabemos que *amor, vida, muerte*, son motivos que se interrelacionan en la poesía de Miguel Hernández. Pero aquí, en el poema, la relación entre esos motivos se cumple en el orden, en la estructura de cada estrofa. Si aplicamos la concepción espacial que hemos señalado a lo largo de su poesía, encontramos: en la primera, *estabilidad* (corresponde a una acción realizada); en la segunda, *descenso* (corresponde a un presente); en la tercera *ascenso* (corresponde a un sujeto intemporal, aunque sugiere un posible futuro). El orden de los elementos en cada estrofa está condicionado por el último (la de la vida-la de la muerte-la del amor). En la primera el amor está como condicionando la muerte, y el resultado es vida, esto es, *ascenso, equilibrio*. En la segunda, la vida condiciona el amor y conduce a la muerte. Hay un descenso, un *caer* que es muerte. En la tercera la vida condiciona a la muerte por el amor. De modo que la resultante será *ascenso, vida en plenitud espiritual, eternidad*.

Cada vez más presente.
Como si un rayo raudo
te trajera a mi pecho.

Como un lento rayo lento.
Cada vez más ausente.

Como si un tren lejano
recorriera mi cuerpo.

Como si un negro barco
negro.

La perspectiva del espacio dual (aquí-allá) a través del cual se desarrolla un movimiento de aproximación y alejamiento, puede también verse en la canción anterior (poema 20). También hay aquí dos series paralelísticas que presentan una contraposición: presente-ausente, rayo-tren, pecho-cuerpo. La expresión “lento rayo lento” corresponde simétricamente a “negro barco negro”. Hay una contradicción formal entre *rayo raudo* y *lento rayo lento*. El movimiento de acercarse y alejarse se expresa por medio de los

sustantivos *rayo, tren, barco*. La expresión final, cortada, acentúa la impresión de lejanía. La distensión externa, lejana, del espacio interior, se da con claridad en la imagen del tren lejano recorriendo el cuerpo.

En el poema 50, “antes del odio”, encontramos: el espacio de la cárcel y del odio (abajo), el espacio del amor y las cosas altas (arriba). Hay sugerencia de muerte (lo que ha descendido) y de vida plena (lo que asciende). Al final hay una solución para estos contrarios: no hay cárcel para la libertad y el amor. El poeta rompe los límites de su espacio físico: es libre, alto, alegre, “solo por amor”.

Amor, tu bóveda arriba
y yo abajo siempre, amor,
sin otra luz que estas ansias,
sin otra iluminación.
Mírame aquí encadenado,
escupido, sin calor
a los pies de la tiniebla.

.....

Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón.

Aquí puede verse cómo el espacio se hace amplio para recoger en un pobre rincón todo lo que ha *caído*, lo que ha sido sepultado en ese *abajo*, que es prisión, odio, y que sugiere *muerte*.

Espesura, mar, desierto,
sangre, monte rodador,
libertades de mi alma
clamorosas de pasión,
desfilando por mi cuerpo,
donde no se quedan, no,
pero donde se despliegan,
solo por amor.

Aquí se observa ya cómo ese espacio se distiende, desplegando y

haciendo subir, regresar a su alto puesto, gracias al amor, los elementos hermosos de la tierra que significan libertad, altura, espíritu libre.

Porque dentro de la triste
guirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante y a paredón,
y a precipicio en acecho,
alto, alegre, libre soy.
Alto, alegre, libre, libre,
solo por amor.



Miguel
Hernández,
dibujo
de 1933.

Gracias a la fuerza del *espacio interior*, el movimiento de descenso, de caída (prisión, muerte, odio), se ha trocado en el movimiento de ascenso (libertad, amor, claridad). La muerte se transforma en vida por el amor. El poeta, encerrado en un espacio real de penuria, tan reducido que cabe, sinestésicamente, dentro de un “sabor a carcelero constante y a paredón”, dentro de la “guirnalda del eslabón”, es capaz de hacer suyo un espacio ilimitado y alto. Es lo que encontramos también en el poema 51:

Y el corazón permanece
fresco en su cárcel de agosto,
porque esa voz es el arma
más tierna de los arroyos.
“Mi fiel: me acuerdo de ti
después del sol y del polvo,
antes de la misma luna,
tumba de un sueño amoroso”.
Amor: aleja mi ser

de sus primeros escombros,
y edificándome, dicta
una verdad como un sopro.
Después del amor, la tierra.
Después de la tierra, todo.

El amor universal, eterno, es la única fuerza capaz de levantar al ser de sus propios escombros, y edificarlo sobre la tierra. Así se plantea una solución al dualismo existencial vida-muerte. En los dos últimos versos del poema se sugieren, como uniéndose, los movimientos opuestos:

Después del amor, la tierra.

Esto es, amor y muerte. La fuerza vital desciende a través del amor hacia la tierra, pero a su vez el amor la levanta, volviéndola a la vida.

Después de la tierra, todo.

Esta visión cíclica de amor-vida-muerte es la base de la concepción cósmica de los últimos poemas. El amor viene a ser el eslabón que cierra el círculo, convirtiendo el movimiento de la muerte (descenso) en movimiento de vida (ascensión).

Poemas últimos

Algunos de estos poemas, erróneamente situados por la crítica, son contemporáneos o incluso anteriores (1938) al *Cancionero*. Pude constatarlo en manuscritos que me fueron mostrados por doña Josefina Manresa, viuda del poeta. Sin embargo, a pesar de esto, constituyen una etapa en cierta forma posterior poéticamente, pues la solución cósmica que apunta en algunas canciones aparece en ellos plenamente lograda.

Esta etapa, última de la evolución de Miguel Hernández, representa la conquista definitiva de ese espacio cósmico, donde los seres amorosamente fundidos y transfigurados ascienden y descienden, van de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. No hay oposición en estos extremos, sino estados complementarios. La muerte es vista como una proyección más allá de la vida:

Entonces, el anhelo creciente, la distancia

que va de hueso a hueso recorrida y unida,
al aspirar del todo la imperiosa fragancia,
proyectamos los cuerpos más allá de la vida.

Cumplido el amor, realizado plenamente el acto por el cual el hombre fecunda a la mujer, y con ella la tierra y la muerte, se regresa a la vida, en la proyección del *hijo*. Así se explican los símbolos noche-esposa, madre-alba, esposo-mediódía. El *día* fecunda a la *noche* (que es tierra mortal, lunar, muerte), ésta, fecundada, se convierte en *alba* y da origen al nuevo día, que es la nueva vida: el hijo. Por eso éste es el fruto de la *luz* y de la *sombra*, símbolos de vida y muerte.

El aire de la noche desordena tus pechos
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.

Las fuerzas cósmicas dominan al hombre, lo vuelcan sobre la *tierra*. Este dominio es un caer. El amor y la muerte se unen en el acto amoroso. Pero la esposa es la esperanza, el *alba*. Es lo que brota de la tierra-noche ya fecundada, y *asciende*. Por eso:

decidido al fulgor, pero entornado, alumbrando
tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.

El vientre es el vínculo que une *noche y día, muerte y vida*:

Y tú te abres al parto luminoso, entre muros
que se rasgan contigo como pétreas matrices.

El hundimiento en el *vientre* es un acto cósmico, que se identifica con la muerte personal, con un regreso a la tierra. Pero es la muerte necesaria para producir la vida. Esto es, que la vida, por el amor, desciende a una muerte trascendida por el mismo impulso vital, que a su vez se proyecta desde el vientre materno. El caer del amor a la muerte, se transforma en el vientre en subida, en *ascenso* del hijo:

El hará que esta vida no caiga derribada,
pedazo desprendido de nuestros dos pedazos,
que de nuestras bocas hará una sola espada
y dos brazos eternos de nuestros cuatro brazos.

La visión del amor como destrucción se ha trascendido ahora en la visión cíclica *amor-muerte-vida, espacio intemporal*. El amor, a través de la

muerte, produce la vida, hace seguir existiendo el amor y los amantes, en una suerte de eternidad. Por eso el acto sexual es un espacio intemporal, profundo, donde el pasado es presente. Allí están vivos los muertos y los hombres todos:

Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo.

Obsérvese cómo, para expresar esa visión intemporal, eterna, del acto amoroso, el poeta recurre a una superposición temporal. Hay la visión simultánea de dos tiempos: el presente (el beso de los amantes), y el pasado, que reúne toda una infinita cadena de amores antiguos. Pero todo parece como realizándose en el instante de un presente eterno, en un espacio intemporal.

La unión de movimientos contrarios, *ascenso-caída*, que se cumple en continuidad de vida al ser trascendida, fecundada, la muerte, puede verse en el poema "Muerte nupcial". Allí aparece el símbolo de la *semilla*, que cae a la tierra y muere para fecundarla, para continuar la vida, que luego ascenderá de la tierra:

Expiramos del todo. Qué absoluto portento:
qué total fue la dicha de mirarse abrazados,
desplegados los ojos hacia arriba un momento
y al momento hacia abajo con los ojos cerrados.

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente
consumada la vida, como el sol, su mirada.
No es posible perdernos. Somos plena simiente
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

El amor realiza la unión de contrarios. El abrazo amoroso es un *subir* ("desplegados los ojos hacia arriba"), y al propio tiempo un *caer* ("al momento hacia abajo con los ojos plegados"). Pero, inmediatamente, la negación de la muerte, pues ese caer a la tierra es como el de la *semilla*, un caer para subir, un morir para la vida. El momento en que la muerte se transforma en vida, es el de la *fecundación*. Y su centro, el *espacio mágico* donde se realiza esa trasmutación profunda, es el *vientre*. Por eso el vientre es también la tierra, la gran matriz de la vida, y es la tumba, pues allí se cumple la finalidad de la vida, que es el amor, en un integrarse a la naturaleza.

El símbolo de la boca

En el poema “Boca que arrastra mi boca”, el poeta vuelve a presentarnos el conocido símbolo del *ave*, que significa *muerte*, como el del *rayo*, pero ahora no como el ave amenazante que se cierne sobre el vivir del poeta. Ahora es una imagen de la boca amorosa que se parte en los dos aletazos de los labios y que representan simbólicamente el *arriba*, el cielo, y el *abajo*, la tierra.

Muerte reducida a besos,
a sed de morir despacio,
das a la grana sangrante
dos tremendos aletazos.
El labio de arriba el cielo
y la tierra el otro labio.

Parece que la *boca* es vista también por su intimidad profunda como símbolo de amor y muerte, esto es, como un *espacio profundo, mágico*, donde también se opera la solución de contrarios vida-muerte. Es, así, un símbolo espacial de la misma categoría poética del *vientre*.

El momento de fusión amorosa, el beso, es un instante fuera del tiempo, y por esto mismo, inmortal. Hay un vencimiento de la muerte en esa plenitud amorosa que desentierra las bocas enterradas, y que se proyecta, en extraordinaria visión de espacio intemporal ilimitado, hacia “un porvenir de muchachas y muchachos”.

El hundirse en la *boca*, como en el *vientre*, es como un hundimiento en la *tierra*, que llega hasta las raíces humanas, allí donde se toca el *origen* mismo de la vida. En ese *espacio mágico* transcurre la corriente de la vida, como el fluir de un río intemporal, eterno, cuya corriente enlaza lo pasado (las bocas enterradas) con lo futuro y vivo (porvenir de muchachas y muchachos):

Beso que va a un porvenir
de muchachas y muchachos,
que no dejarán desiertos
ni las calles ni los campos.
¡Cuánta boca ya enterrada,
sin boca, desenterramos!

Obsérvese cómo la visión concibe el futuro como un espacio poblado, ya no desierto, ya no como espacio vital de soledad y ausencia. Así, el poeta siente la corriente de la vida como un oleaje cuyas ondas alcanzan a los amantes, trayéndoles las vidas pasadas, y prolongándose a través de ellos hacia los seres futuros. El beso de amor presente es un beso antiguo, que viene rodando en la sombra, desde el primer cementerio (la muerte) hasta los últimos astros (lo eterno):

Beso que rueda en la sombra:
beso que viene rodando
desde el primer cementerio
hasta los últimos astros.

La persistencia del amor se realiza con un hundimiento personal, que es una onda paralela al hundimiento de los siglos, que también se despeñan amorosamente:

He de volver a besarte,
he de volver. Hundo, caigo,
mientras descienden los siglos
hasta los hondos barrancos,
como una febril manada
de besos enamorados.

Pero ese hundimiento —que dura en el espacio mágico lo que dura la caída de las constelaciones de los siglos— es un *ascenso* glorioso. Por eso es visto como un *amanecer desenterrado*, esto es, espacio de *resurrección*. Así se realiza la fusión comprensible de los grandes temas vida, amor y muerte.

El símbolo del vientre

Como ya se ha señalado, el símbolo vientre-tierra es acaso la más acertada síntesis visionaria del poeta en esta etapa última de su evolución, para expresar su concepción del mundo. En ese lugar se realiza la fusión e interpretación de los temas amor, vida y muerte. Por esto, el vientre materno es visto como centro del universo, como un lugar neutro y mágico donde vida y muerte se confunden, vórtice hacia donde todo converge y espacio donde se gestan los atributos más luminosos y vivos de la tierra:

todo se atorbellina, con afán de satélite
en torno a ti, pupila del sol que te entreabres
en la flor del manzano.

El *vientre* tiene la capacidad de ampliar el espacio de la muerte, haciéndola extensa y dándole una dimensión cósmica, que tiene el cielo azul del espacio abierto. Por eso en él la muerte es *diáfana*, y siendo unión es a la vez un alejamiento de mundos hacia lo infinito:

Ventana que da al mar, a una diáfana muerte
cada vez más profunda, más azul y anchurosa.
Su hálito de infinito propaga los espacios
entre tú y yo y el fuego.

El hundirse en el *vientre*, en ese *hoyo terrestre* que sugiere la muerte, es la trayectoria del hombre que regresa al seno materno en la vida del hijo. Por esto, aunque muerte propia, es símbolo también de eternidad:

Trágame leve hoyo donde avanzo y me entierro.
La losa que me cubra sea tu vientre leve,
la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
la eternidad la orilla.

Puente entre tierra y cielo, el *vientre* es así un espacio unitivo-cósmi-

co donde lo que acaba y lo que empieza se unen en una sola cosa, donde se resuelve la dicotomía del espacio.

Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura.

Allí se reconquista el *origen*, el comienzo de todo. Por eso, en su espacio, el poeta vuelve a ser niño:

Me arrojan de la noche ante la luz hiriente,
vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado.

En el poema “El hombre no reposa, quien reposa es su traje”, aparece una idea complementaria: la negación de la muerte como inmovilidad. Lo que aparentemente cesa y queda inmóvil, está en realidad en movimiento, o sea, vivo:

No hay muertos. Todo vive: todo late y avanza.
Todo es un soplo extático de actividad moviente.
Piel inferior del hombre, su traje no ha expirado.
Visiblemente inmóvil, el corazón se lanza
a conmover el mundo que recorrió la frente.
Y el universo gira como un pecho pausado.

Y, en el mismo poema, la *cárcel* se identifica con la *tumba* y con el *vientre* materno. Es decir, con el *origen*, punto final donde el círculo se cierra, espacio donde vida y muerte se trasmutan y confunden:

¿Sigo en la sombra, existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Es posible que no haya nacido todavía
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.

Hemos visto cómo la evolución poética de Miguel Hernández se dirige hacia una solución del problema del espacio, que se resuelve en un plano cósmico, en relación con los temas fundamentales de su poesía: amor, vida y muerte en conjunción. Para realizarlo, el poeta ha enriquecido la estructura de su poesía con el uso abundante de imágenes visionarias y visiones, y con la creación de algunos nuevos símbolos importantes. La experiencia del hombre, incrementada por las vivencias de la paternidad, así como por la evolución de la pena existencial hacia un sentimiento universal del dolor humano, contribuyen a crear esa nueva concepción del mun-

do. La dura experiencia de la cárcel, las privaciones y hasta la proximidad de la muerte, se plasman en una visión cósmica y telúrica del sacrificio que, sin perder la autenticidad de lo íntimo, el signo de la frustración personal, encuentra una solución de esperanza en la idea de la perpetuación de la especie, de la continuidad de la vida.

Hay en la evolución final de esta poesía un sentimiento de orden existencial profundo, especialmente en la nueva interrelación temática “*amor para la muerte para la vida*”. El amor es una evolución del ser para la muerte: solo que esta muerte, ligada al amor, lleva en sí la capacidad de proyectarse de nuevo hacia la vida. Esto, por medio de la proyección genésica del hombre. De aquí se desprende la visión cíclica de la vida y la muerte.



Miguel Hernández leyendo unas cuartillas dedicadas a Ramón Sijé en la plaza que lleva su nombre.

AnTecedENteS TeMátiCos

Se propone en este capítulo una revisión de algunos elementos que aparecen en *El rayo que no cesa* —temáticos en su mayor parte— vistos desde la perspectiva de *El silbo vulnerado*. Se consideran signos característicos del segundo libro, aquéllos que determinan una evolución y hacen de él la primer conquista de la palabra poética verdadera de Miguel Hernández. Estos se encuentran, en parte, en los sonetos nuevos y en los poemas agregados. El propósito final es el de demostrar cómo los conceptos y configuraciones esenciales de *El rayo*, están ya contenidos, en germen y en potencia creciente, ya en el primer libro.

De esa manera, este capítulo se complementa con el siguiente, en que se estudian las variantes formales de las versiones. Aquí se compara ambos libros por lo que los distingue, esto es, por los poemas que no les son comunes, a fin de ver en unos las raíces de los posteriores, mucho más evolucionados en cuanto a la expresión de una idea de mundo.

Pena, angustia, exasperación

El vigor en la expresión de la *pena* o angustia existencial, producida por la pasión en el espíritu del poeta, alcanza su mayor intensidad en *El rayo*, pero ya estaba presente en los sonetos de *El silbo*. Así, por ejemplo, la erupción de imágenes de ferocidad o violencia elemental terrestre. Ese vigor expresivo, intensificado cada vez más, está en relación con la intensificación de la *pena* amorosa, que progresa hacia la angustia vital y la exasperación.

Como se sabe, a todo cambio en la esfera del significado corresponde un cambio correlativo en la esfera del significante. El instrumento expresivo de Hernández se hace más tenso conforme se pasa de una a otra etapa;

las imágenes son más vigorosas y originales. Así también, en el clima afectivo, la pena da origen a una violencia interior que no se explica en términos racionales, por más que se piense en la soledad amorosa del poeta.

No se ha estudiado en profundidad el origen de este concepto poético de la *pena*, tan importante en su poesía. En otra parte de este trabajo se sugiere explicarlo como angustia existencial, producto de un choque de fuerzas contrarias (el sentido de muerte y el impulso vital), en relación con dos modos distintos de interpretar la realidad: la concepción cristiana y la visión religiosa naturalista. Pero también deben considerarse factores significativos: la rebeldía del poeta, su sentimiento de furiosa impotencia frente a los límites impuestos por un sistema social duro y hostil, sufrido ya desde su formación en Orihuela. También su condición de poeta de provincia, pobre y autodidacto, cuando lucha en Madrid por afirmarse en un medio difícil y frío. El contraste que supone esa limitación y el sentido de su propio valer, aviva un desgarramiento que estaba ya en germen en su espíritu. La influencia profunda de esa lucha por llegar a *ser* en Orihuela, me fue corroborada por el poeta alicantino don Luis Molina, su compañero, y por la propia viuda de Miguel Hernández, doña Josefina Manresa.

Este proceso de intensificación de la *pena* llegará a su máxima tensión en los poemas de la siguiente etapa (*Otros poemas sueltos*, 1935-1936). En ellos, la pena y la tormenta interior llevarán al poeta a la visión de su *sino sangriento* y se encontrará *vecino de la muerte*. Al propio tiempo, tendrá una clara intuición de la tragedia social de España a través de la imagen de su propio fatalismo, encarnado en el símbolo de la *sangre*. Todo esto, sin olvidar que desde sus poemas iniciales el tema de la *muerte* está ligado al de la *pena*, que de ahí surgen símbolos que expresan —en extraña simbiosis— una dicotomía esencial: vida (que es pena, sino fatal) y muerte (liberación y triunfo del amor). Esto es, símbolos de vida, pasión y muerte.

Ninguna imagen mejor para expresar esta unión barroca de contrarios que el símbolo del *toro*:

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

Este símbolo, que se convierte en *leitmotiv*, y que será desarrollado en varios sonetos de *El rayo*, es una representación de esa dualidad señalada, y, por lo mismo, de la personalidad del poeta. Estudiado por varios au-

tores, no ha sido visto todavía en su sentido de origen de vida, esto es, de *padre*, ni tampoco en el otro, más importante, de víctima propiciatoria, objeto de sacrificio, en el que Hernández plasma su propio destino vital y su intuición dramática del futuro de España, al borde de una ruptura de estructuras sociales.

Los quince sonetos nuevos con que el poeta enriquece su libro en transformación, están temáticamente contenidos en los sonetos de *El silbo*. Son ampliaciones o derivaciones de conceptos poéticos ya intuidos y esbozados.

Así, por ejemplo, el soneto 2 de *El rayo*, desarrolla el tema de la tormenta interior, de la exasperación vital, que se hace concreta en la imagen del *rayoincesante*, aludido también en el poema 1 (“*Un carnívoro cuchillo*”):

un *carnívoro cuchillo*
de ala dulce y homicida

.....

rayo de metal crispado
fulgentemente caído

Esta imagen del *rayo* en el corazón como furia interior, que plasma la expresión de angustia vital y muerte, es una intensificación del tema de la *pena* y aparece ya en el soneto 16 de *El silbo*:

a serenar la sien del pensamiento
que me mata con un *eterno rayo*

También en el soneto 17 de este libro, está presente la imagen del *arado* que hiere el corazón del poeta:

así me quedo yo solo y maltrecho
con un *arado* urgente junto al pecho
que hurgando en mis entrañas me asesina.

Esta imagen aparece en el doble plano *tierra-corazón*, ligada al sentimiento de *pena*:

donde un *arado* en paz fuera descansa
dando hacia dentro un agujón de *pena*

Este ver la pena como *aguijón*, elemento que se intensifica en la imagen del rayo interior y del cuchillo, es el correlato de la evolución que va desde la pena hasta la angustia y la exasperación.

Desde el principio, ligado este sentimiento al del amor, lo encontramos en la imagen del seno femenino como objeto punzante y heridor:

mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo

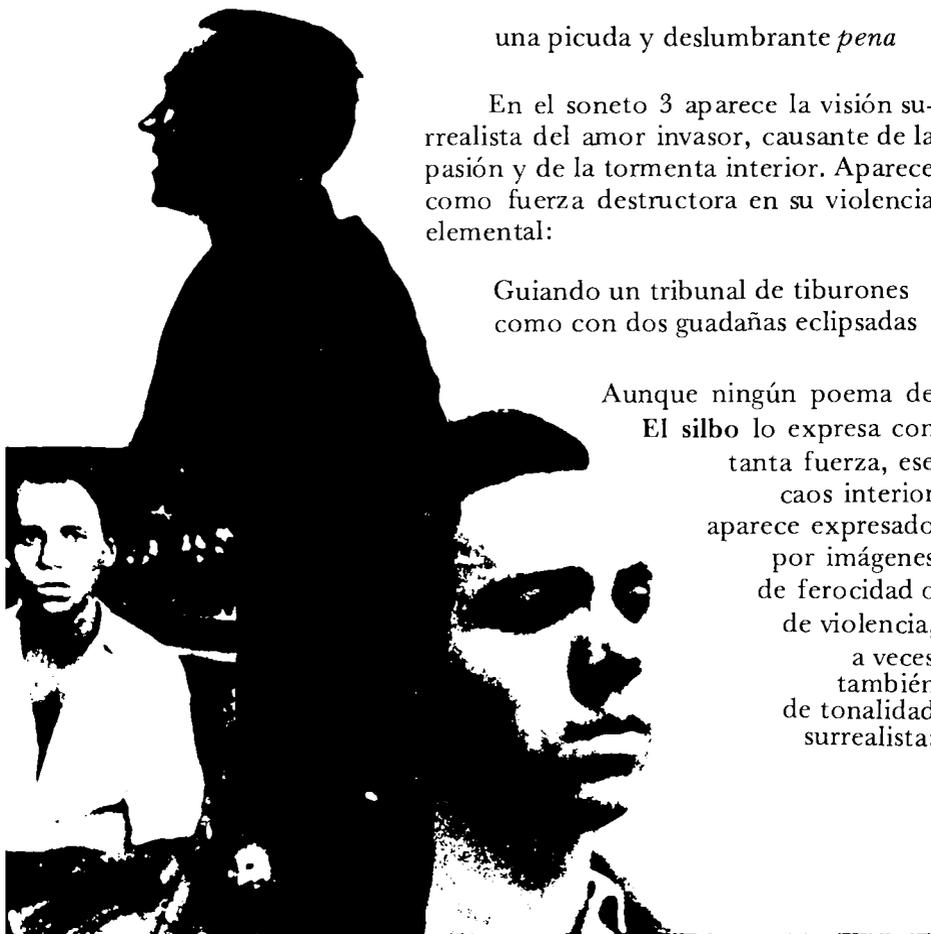
Por esto, la mordedura da origen a una *pena* que adopta las características reales del objeto. Aquí, un ejemplo de cómo corporizar y hacer concreto un sentimiento:

una picuda y deslumbrante *pena*

En el soneto 3 aparece la visión surrealista del amor invasor, causante de la pasión y de la tormenta interior. Aparece como fuerza destructora en su violencia elemental:

Guiando un tribunal de tiburones
como con dos guadañas eclipsadas

Aunque ningún poema de
El silbo lo expresa con
tanta fuerza, ese
caos interior
aparece expresado
por imágenes
de ferocidad o
de violencia,
a veces
también
de tonalidad
surrealista:



cardos, penas me azuzan sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.

El soneto 8 es una visión de la blancura, de la inocencia y elegancia de la amada, ante la cual el poeta humilla su corazón hasta ponerlo bajo su planta. Pero esa visión gongorizante hecha de una sucesión de elementos (paloma, nardo, nácar, jazmín, espuma), ofrece un contraste importante de belleza y crueldad:

entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro.

De este contraste aparecen antecedentes en *El silbo*. Por ejemplo, en el soneto 18:

indomable y cruel como la sierra

o en el 8:

ir a tu corazón y hallar un hielo
intratable, una *oscura y viva nieve*.

Elementos de una cosmovisión

Esta mezcla es un signo más del choque de contrarios que aparece en la raíz vital del amor, donde se unen —en dualidad tremenda— fuerza vital y sugerencias de muerte. El amor, que es sentimiento unitivo, ansia de fusión, es al propio tiempo ansia de muerte, de destrucción. El sentimiento amoroso agobia al hombre, lo enciende en un furor telúrico y lo empuja hacia la muerte, de la misma manera que la fuerza vital que lanza al toro a la embestida lo conduce a su fin.

Veamos cómo se unen vida y muerte, en el impulso amoroso hacia la tierra, en el soneto 9:

Me sobrecoge una emoción de muerto
que va a caer al hoy en paz, ahora,
cuando inclino la mano horticultora
y detrás de la mano el cuerpo incierto.

Observemos: *emoción de muerto*. Una cualidad del ser vivo se aplica al ser ya muerto, para luego ser referida al poeta que trabaja en su huerto. Al hundir la azada en la tierra, el poeta aspira “un olor a madre que enamora”, y este enamorarse ante la tierra que se abre —sugerencia del seno materno, de seguridad elemental— lo impulsa a preguntarse:

¿Cuándo caeré, cuándo caeré al regazo
íntimo y amoroso, donde halla
tanta delicadeza la azucena?

El poeta ve la tierra como madre, esto es, como *origen*. Todo su ser ansía regresar a su principio. De ahí que esta ansia de muerte sea un auténtico sentimiento unitivo de regreso a lo elemental, que es la liberación, esto es, el término de la pena:

Debajo de mis pies siento un abrazo
que espera francamente que me vaya
a él, dejando estos ojos que dan pena.

Así vamos penetrando en la visión que tiene de la vida el poeta, en esta etapa de su evolución. Pena es el vivir desamparado, lejos de su centro de origen, del albergue inicial, de la *madre*, que se identifica con la *tierra*. Conforme el poeta se va despegando, alejando, de la tierra, el proceso de la pena se intensifica hasta ser angustia vital, exasperación. El poeta no halla consuelo en la belleza. El amor —que es para él privación y soledad— lo regresa a la pena, dándole una intensidad mayor, la de la pasión que no establece un vínculo natural con el *origen*, con lo *elemental*, porque es amor no realizado. La muerte es vista cómo término de pena porque es un regreso a la naturaleza, a la *madre*. Hay una visión panteísta de la vida, con evidentes elementos simbólicos y un apuntar al conflicto vida-muerte avivado por el amor.

Como dejamos apuntado, es posible que en la raíz de este dualismo participe la oposición entre el sentimiento panteísta de la naturaleza y la concepción ascética cristiana, como contraste en el espíritu del poeta. Pues si es cierto que en su poesía hay una fuerza elemental pánica, también es cierto que el poeta busca la solución de símbolos de la tradición cristiana como el *vientre*, que une tierra y muerte a la idea de procreación como finalidad del amor. Guerrero Zamora apunta esta diferencia en la concepción del amor como destrucción entre Hernández y Vicente Aleixandre, pero considera esta concepción como influencia de este último, opinión que no comparto, pues —como aquí se comprueba— aparece ya en las raíces de su poesía.

Es posible que este conflicto de mundos en su espíritu contribuya a intensificar la violencia expresiva, la exasperación en la expresión del sentimiento amoroso, y lleve al poeta al encuentro de símbolos que plasmen ese desgarramiento.

Como Rimbaud, según la frase de Claudel, Hernández puede bien dar la impresión de un “místico en estado salvaje”, en esta etapa de su poesía, pues expresa una concepción cristiana en términos de crisis, a través de una comunicación visionaria con la naturaleza, en sus propias sensaciones desgarradas. Hay algo en común en la visión del mundo de estos dos poetas atormentados, una auténtica exasperación vital, iluminada por rayos que apenas dejan entrever la oculta y terrible raíz de donde brotan.

Esta crisis vital adopta un signo distinto en la etapa posterior de **Viento del pueblo** (1937). El poeta supera la polaridad desgarradora de su visión del mundo, al trasladar el objeto poético del cerrado centro de su propio existir al ámbito de la experiencia compartida. Es el periodo de su poesía política, social. Hay aún violencia y desgarramiento, pero el poeta ha encontrado una función para su vida y para la poesía: la lucha por los otros, en la esperanza de un mundo mejor.

En la última etapa, la voz del poeta se remansa, la experiencia humana está cumplida en la órbita del dolor, y ya no hay exasperación. Hay una serenidad cósmica en **Cancionero y romancero de ausencias** (1938-1941). El dolor del poeta brota ahora de la vivencia de otro choque de contrarios:

*Odio, vida: cuanto odio
solo por amor.*

El mundo se ha dividido en dos esferas: la del amor, la de la luz, arriba; la de la tiniebla, el odio y la cárcel, abajo. Pero el amor universal, la intuición de una unidad por encima del tiempo y del espacio, salvan al poeta del odio y de la desesperación. Una profunda redención de la carne —en la entraña de la cárcel— ilumina el mundo del poeta:

*Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior.
¿Quién encierra una sonrisa?
¿Quién amuralla una voz?*

El amor universal salva al hombre, y une los cuerpos lejanos, ausentes. Como si la revelación de un nuevo, profundo simbolismo entre las cosas

anulara la oposición entre vida y muerte, el poeta advierte una relación nueva entre los elementos en conflicto. La herida ha cesado. No hay ya ruptura:

Después del amor, la tierra.
Después de la tierra, todo.

Por esto, a través de la descendencia hay un mundo de esperanza:

Eres mañana. Ven
con todo de la mano.
Eres mi ser que vuelve
hacia su ser más claro.
El universo eres
que guía esperanzado.

La pena y el caer

El tema de la pena amorosa totalizadora, y de sus relaciones con *caída* hacia la *tierra* (todo *caer* es en Hernández sugerencia de *muerte*) aparece con claridad en el soneto 13 de *El rayo*:

Mi corazón no puede más de triste:
como el flotante espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se hunde sin apoyo.

El corazón, a fuerza de soportar la tormenta del amor, que es la ausencia, ha muerto ahogado por su propia sangre y ahora flota, espectral, a la deriva.

Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste
que de nostalgia tienes, inclinado
medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo.

El ser amado, que sufre también, por la nostalgia, esa profunda pena, experimenta también los síntomas de la tendencia a caer, de inclinarse vitalmente del lado de la muerte. En una visión surrealista o cubista en que la imagen pudiera dividirse en dos, conservando cada una su autonomía, una parte del ser se inclina fielmente hacia el amado, pero la otra —doble-gada por el rayo de la pena— se inclina hacia el hoyo, esto es, hacia la muerte.

Esta visión del *caer* hacia la tierra como *muerte* aparece ya en el citado soneto 9 de *El silbo*. También en el soneto 2, que reitera una imagen del soneto 9:

suelto todas las riendas de mis venas
cuando te veo, amor, y me emocio
como se debe emocionar un muerto
al caer en el hoyo.

En el soneto 12 de *El silbo* puede observarse cómo la pena amorosa evoluciona hasta términos de angustia. La pena es como un huracán que hace tambalear y *caer* —dar en la tierra— al poeta. Hay tres relaciones: pena y el poeta (y su amor), pena y sangre, pena y angustia. En el primer terceto hay una intensificación progresiva (desamorar, adolecer, vencerme, destruirme) que señala la idea de vencimiento interior y de caída producida por la exasperación.

El tema de la sangre

La sangre es uno de los temas simbólicos importantes en *El rayo* y en toda la obra de Hernández. Sangre es instinto, impulso ciego incontenible y también sino trágico, fatalismo.

Como impulso vital que une a los seres lo encontramos en el soneto 5 de *Imagen de tu huella*:

La *sangre* está llegando a su apogeo
en torno a las criaturas, como palma
de ansia y de garganta inacabable.

En el soneto 16 de *El silbo* aparece asociada al tema del envejecimiento interior. Hay contraste entre el *rojo* de la sangre y la *nieve*, el blanco de las canas. La vejez aparece como madurez del corazón y de la sangre.

En el soneto 23 se identifica con la exasperación vital a que conduce la pena:

Desde que me conozco me querello
tanto de tanto andar de fiera en fiera
sangre . . .

Aquí aparece una significativa aposición: *de la sangre mi madre*; para adjetivar su sangre, el poeta busca el sustantivo que más entrañablemente alude al origen, a la fuente de su vida.

El tema de la *sangre* aparece unido al de la *muerte* en el soneto 17 de *El rayo*. La imagen del *toro* expresa las cualidades de su sangre: exasperación vital, dolorida, que es un *morir*. Este soneto, por el símbolo del toro y el tema de la muerte tiene antecedentes en el soneto 6 de *Imagen de tu huella*, excluido, aunque no aparece allí la imagen de la sangre.

También en el soneto 21 de *El silbo* se expresa la exasperación en la imagen del *caballo* sujeto con *riendas* y *cadena*s (de suspiros), que al final se desboca: ambas son, *toro* y *caballo*, representaciones del poeta:

Y angustiado desato la cadena,
y la voz de las riendas desoyendo,
por el campo del llanto me desboco.

Rebelión interior

MIGUEL HERNÁNDEZ

El tema del presidio de amor que conduce a la rebelión, revolución está en el soneto 20 a la íntima de *El rayo*. También aparece sugerida la tensión interior producida por la limitación y la frustración, que es muy importante para explicarse muchos elementos de la cosmovisión de Miguel Hernández. Debe recordarse que su trayectoria poética fue una constante superación de límites sociales, culturales, políticos:

Un enterrado vivo por el llanto,
una revolución dentro de un hueso,
un rayo soy sujeto a una redoma.

Hay varios antecedentes de esto en *El silbo*:

La rebeldía (soneto 23)

Un acometimiento de osadía,
de ángel en rebelión, a la distancia

La limitación causada por la pena (soneto 13)

No podrá con la pena mi persona,
circundada de penas y de cardos

La limitación de la soledad (soneto 14)

Silbo en mi soledad, pájaro triste,
con una devoción inagotable,
y me atiende la sierra siempre muda.

La limitación del tiempo (soneto 11)

Qué alegría ser par, amor, amada,
y alto bajo el ejemplo de la pluma
y qué pena no serlo eternamente.

La limitación de la tierra y la naturaleza (soneto 18)

una pena final como la tierra,
como la flor del haba, blanquioscura,
como la ortiga hostil desazonada,
indomable y cruel como la sierra,
como el agua de invierno terca y pura,
recóndita y eterna como nada.

Imágenes de ferocidad

En el soneto 24 de *El rayo*, la fuerza interior desgarrada se presenta en una serie de imágenes de seres vivos de la naturaleza. Las imágenes de ferocidad y fuerza de este soneto, como las del 3, (“tribunal de tiburones”, “fieras de todos los tamaños”) son la natural evolución de ciertas imágenes desgarradas del mismo orden, que pueden rastrearse en *El silbo*. Por ejemplo:

mi gallo, amor, mi yugo y mi quebranto

cardos, penas, me azuzan sus leopardos

.....

bajo su piel las furias refugiadas

Un tema realista social

Aparece en el soneto 26 de *El rayo*. Hay una visión doliente de los hortelanos:

y van dejando por el aire impreso
un olor de herramientas y de manos

Tiene antecedentes en el soneto 7 de *El silbo*:

se tomará un descanso el hortelano
y aliviará sus penas, combatido
por el viento y el sol de un tiempo manso

También en el 17, en que se une el dolor de la tierra y el yo poético:

hecho una pura llaga campesina,
así me quedo yo solo y maltrecho

Unión de amor y muerte

Este tema, representado en el símbolo del *toro*, y que fue apuntado en este capítulo, aparece en el soneto 28 de *El rayo*. La muerte es vista en imagen del toro que mata por amor:

Volcánicos bramidos, humos fieros
de general amor por cuanto nace,
a llamaradas echa mientras hace
morir a los tranquilos ganaderos.

Es la misma versión que aparece en el soneto 6 de *Imagen de tu huella* y que debió figurar en el manuscrito de *El silbo*:

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

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

Hemos visto cómo numerosos temas y elementos figurativos que apuntan ya en *El silbo vulnerado* se concretan en símbolos definidos y visiones en *El rayo que no cesa* y aun en la poesía posterior. También se observa cómo esos temas y figuraciones van incorporándose a una visión del mundo coherente, en la que esos elementos desempeñan una función significativa en relación con los grandes temas del amor, la vida y la muerte.

El estudio de las configuraciones del concepto poético *pena* —que se intensifica hasta la exasperación— ha resultado en especial revelador, pues muestra cómo se moviliza todo un proceso imaginativo (con raíces en intuiciones primarias) por medio de un resorte de la experiencia personal del poeta: la frustración vital, fuente contradictoria de donde brota ese sentimiento existencial de rebeldía y aceptación del sacrificio necesario.

síMboLoS Y viSjONEs

Es conocida la importancia del símbolo en la configuración de una obra poética, sobre todo por su carácter de elemento de sugerencia que apunta hacia oscuros y secretos territorios de la idea del mundo en el escritor. Su esencial característica es la de no revelar su último sentido —el plano real— a pesar de crear un clima emocional evidente, de directa influencia, el cual debe someterse a un análisis externo a fin de que entregue su secreto.

En Miguel Hernández, el símbolo y la visión aparecen como inevitable necesidad expresiva, como arquetipos concretos en que cuajan la dualidad y el choque de contrarios que conforman su visión del mundo.

Como ha sido estudiado en parte el símbolo en *El rayo que no cesa*, aquí se dará una revisión del problema, con el propósito fundamental de buscar los elementos simbólicos ya presentes en *El silbo* o en poemas de la primera versión.

Juan Cano Ballesta estudia algunos símbolos de la poesía hernandiana, pero su análisis adolece de falta de amplitud en cuanto a la multisugerencia del símbolo. Con frecuencia, sus resultados parecen estrechos frente a la riqueza del material en estudio. A continuación se intenta ampliar el análisis de las configuraciones simbólicas, buscando sobre todo la comprobación de antecedentes en el *El silbo* y *El rayo*. Al propio tiempo se procura profundizar el nivel de significación de algunos símbolos que en los estudios realizados son vistos muy unilateralmente y sin la necesaria dimensión evolutiva que presentan.

En el soneto “Astros momificados y bravíos” (*Imagen de tu huella*), aparece la visión de la naturaleza como símbolo de desolación, pena y sentimiento de muerte. El paisaje toma la forma del sentir del poeta: “erizados pensamientos míos”. Es como la busca en el paisaje de un estado de ánimo angustioso. El símbolo *astros* parece bisémico, pues con sus especiales connotaciones representa angustia.

El símbolo del *toro*, que alude, además del yo del poeta, a la unión de amor y muerte, de furia y pasión, aparece por primera vez en el soneto “Silencio de metal triste y sonoro” de *Imagen de tu huella*, de donde pasa directamente a *El rayo*. La unión de ternura y furia salvaje se plasma en la imagen de las astas-espadas, instrumentos de amor y muerte, como lo son en otros poemas el *arado* y el *cuchillo*:

agrupa espadas, acumula amores
en el final de huesos destructores.
Bajo su piel, las furias refugiadas,
son en el nacimiento de los cuernos
pensamientos de muerte edificados.

Hay que decir, además, que el *toro* es símbolo de fecundidad, que apunta al sexo como fuerza vital en que se funden amor, vida y muerte. Por tanto, es también símbolo de sacrificio, que amplía posteriormente su significación hasta representar al poeta y a su pueblo.

En el soneto 5 de *El silbo* aparece el *limón* como símbolo del impacto de la pasión amorosa: “me tiraste un limón y tan amargo”. A lo largo del poema se mantiene el plano simbólico: limón, amargura, *golpe amarillo* (que es desplazamiento calificativo), *limonado hecho*. A la vez, se desarrolla el plano de la sugerencia: la influencia deslumbrante y al propio tiempo dolorosa del amor, su repercusión en el ser del poeta:

de un letargo
pasó a una desvelada calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Los dos planos se mezclan en las imágenes *punta de seno duro y largo* (limón-seno), *picuda y deslumbrante pena* (limón-seno-pena). También el pe-



cho del hablante adopta las características del instrumento que lo hiere: *poroso y áureo pecho*, cualidades que pasan del objeto *limón* al sujeto. Hay una imagen en el soneto que es importante, pues une el elemento simbólico *sangre*, que es uno de los vocablos de mayor expresividad en Hernández, a lo real y cotidiano, que es otra de sus constantes:

se me durmió la sangre en la camisa

Aquí sangre es pasión, fuerza instintiva.

El *silbo* como canción de soledad, de amor dolorido, es símbolo que proviene de San Juan de la Cruz, y así aparece en el soneto 14 de **El silbo vulnerado**. Tiene gran importancia, pues no sólo entraba a formar parte del título de la segunda versión de su libro de sonetos, sino que hay todo un grupo de poemas que el poeta llama *silbos*, anteriores a su libro **Perito en lunas**.

La influencia del clima espiritual de San Juan es muy notable en la época inscrita entre **Perito en lunas** y los sonetos de **El silbo**. Es evidente en el uso de ciertos signos poéticos que apuntan a símbolos como *llama*, *silbo*, *azahares*, *huerto*, *vulnerar*. Estos signos tienden a una revelación del misterio cuerpo-alma, de la pureza y del pecado por medio de la naturaleza, y nutren el clima poético de esa concepción religiosa —en parte cristiana y en parte naturalista— del poeta. Cabe recordar aquí también la influencia evidente del pensamiento católico de su amigo Ramón Sijé, antes de la crisis religiosa del poeta, que separa a los dos amigos. Es importante observar que ese clima espiritual señalado, sigue presente en muchos poemas del período inmediato, el que corresponde a los sonetos.

También el empleo de elementos agrestes aparece ya en poemas religiosos anteriores a *El silbo*. En esos poemas, Hernández plantea una visión religiosa católica desde un concepto naturalista que inscribe lo celeste en la tierra. El poeta mira a Dios y al cielo en la meseta castellana, en medio de las espigas y las viñas. Por ejemplo, el soneto “En toda su hermosura” y el poema “La morada amarilla”.

Sube la tierra al cielo paso a paso,
baja el cielo a la tierra de repente.
(Un azul de llover cielo cendido
bueno para marido),
cereal y vinícola en el raso,
Dios, al fin accidente,
hace en la viña y en las mieses nido.

Entre los *silbos* se destaca el “Silbo de afirmación de la aldea”. Aquí el poeta contrasta la vida del campo, de aldea, con la vida en la ciudad. Denuncia el artificio, la falsedad de la urbe frente a la vida elemental en contacto con la naturaleza. Y se siente la rebeldía del poeta en su dura condición social, propia de toda esta época. Debe señalarse aquí con énfasis su lucha casi impotente por levantarse desde su humilde condición de poeta pastor oriolano, agonía prolongada que lo llevará —o contribuirá a llevarlo— a ese amargo sentimiento existencial que convierte la pena en exasperación, y el símbolo del *silbo vulnerado* (que ya es denuncia de una herida) en el símbolo del *rayo incesante*.

En cuanto al origen del símbolo *silbo vulnerado*, es posible que se encuentre en el poema “Del ay al ay por el ay”. Se trata de un poema de juventud donde aparece por vez primera la denuncia de un destino trágico totalizador, que comprende pasado y futuro, lo corporal y lo espiritual. Ese sentimiento arrastra en su penar a la naturaleza, la cual, humanizándose, participa en la pasión del poeta:

Hijo soy del ay, mi hijo,
hijo de su padre amargo.
En un ay fui concebido
y en un ay fui engendrado.

.....

Vivo en un ay, y en un ay
moriré cuando haga caso

de la tierra que me lleva
del ay al ay trasladado.
Ay, dirá, solo, mi huerto;
ay, llorarán mis hermanos,
ay, gritarán mis amigos,
y ay, también, cortado, el árbol
que ha de remitir mi caja,
ya tal vez bajo los filos
del hacha fiera en la mano.

Esta última imagen, simbólica de muerte presentida, es la primera versión de un concepto poético obsesivo que será retomado en el soneto 15 de *El silbo* y, posteriormente, en el soneto 18 de *El rayo*.

En el soneto 14 de *El silbo*, “la pena hace silbar, lo he comprobado”, hay un doble simbolismo entre el *silbo*, que es manifestación de la *pena*, y la presencia de algo misterioso que escucha y no responde, representado aquí por la *sierra*:

Silbo en mi soledad, pájaro triste,
con una devoción inagotable,
y me atiende la sierra, siempre muda.

Símbolos de exasperación. Símbolos sueltos

En el soneto 21 (*El silbo*): “Una interior cadena de suspiros”, el poeta expresa la angustia del amor en soledad, y se puede comprobar cómo el sentimiento se intensifica hasta la exasperación. Esa exasperación busca una comparación en el animal trabado que rompe al fin sus ataduras y se desboca “por el campo del llanto”. En el poema se sugiere la imagen del caballo brioso (“dos riendas fuertes como tiros”), que sería, desde este enfoque, simbólica, pues es expresión de la frustración amorosa. Como representación del poeta se emparenta con el símbolo del *toro*. Se trata, pues, de un diluido símbolo bisémico.

Más tarde, en el libro *El hombre acecha*, lo veremos utilizar imágenes de animales feroces como el tigre y el lobo, para expresar simbólicamente la exasperación producida por la furia y el odio de la guerra:

He regresado al tigre.
Aparta o te destrozó.

En esa línea pueden considerarse antecedentes los *leopardos* del soneto 13 de *El silbo*. También aparecen en el *Cancionero y romancero de ausencias*:

Y un día triste entre todos,
triste por toda la tierra,
triste desde mí hasta el lobo,
dormimos y despertamos
con un tigre entre los ojos.

Es evidente que todos estos símbolos de ferocidad y exasperación apuntan también, en un nivel de significación más profundo, a un sentimiento de frustración y de ruptura social.

En el soneto 24 de *El rayo*: “Fatiga tanto andar sobre la arena”, hay también un claro precedente de esa actitud que dará después poemas de furias y penas como “Mi sangre es un camino” y “Sino sangriento”. La corriente de angustia vital aparece plasmada en imágenes que crean espacio a una verdadera selva interior, cuya ferocidad es atenuada por una antitética ternura:

que un dulce tiburón, que una manada
de inofensivos cuernos recentales
habitándome días, meses y años,
ilustran mi ganganta y mi mirada
de sollozos de todos los metales
y de fieras de todos los tamaños.

También *tiburón*, *cuernos recentales*, *fieras*, son expresiones simbólicas que aluden a las categorías de la rebeldía interior del poeta, representando su personalidad.

Esta exasperación, presente en casi toda su poesía, y producto de la tensión de un choque de contrarios en su espíritu, así como de un profundo sentimiento de frustración humana, arranca poéticamente de estos libros. Los símbolos *cuchillo-ave carnicera*, *rayo incesante* y otros menores como *arado*, *picos*, *zarpas*, *uñas*, deben interpretarse no solo como expresión de *pena* y soledad amorosa (lo cual es cierto en un primer nivel de significación), sino también como respuesta existencial frente al conflicto vida-muerte, y como expresión intuitiva de la crisis social de su época. El sentimiento amoroso existe, pero bajo él subyace un dolor existencial genérico, que es lo que explica la rápida evolución de esta poesía hacia la

expresión de sentimientos comunitarios. Símbolos del amor desgarrado, sí, pero también del corazón que golpea entre la vida y la muerte, que recuerda dolorosamente al poeta la muerte en plena vida, empujando “la sangre en su camino”. Y allí se inscribe también la significación de este símbolo —sangre— y su riqueza expresiva.

El vivir muriendo

Con frecuencia los poetas, al referirse a la poesía, o al interpretar a otros autores, expresan intuiciones que, vistas en ellos, tienen validez también para caracterizar su propia visión del mundo, como intuiciones nacidas de su experiencia vital.

En una alocución leída por Miguel Hernández en la inauguración de la Plaza Ramón Sijé, en Orihuela, y refiriéndose a ese precoz y malogrado escritor, expresa ese sentimiento de angustia producido por un choque de contrarios —que es una constante suya— atribuyéndosela a su amigo y compañero.

“Con una luz sobrenatural en el corazón y en el entendimiento, lo veía todo, lo sentía todo, lo sufría todo, lo angustiaba y lo hacía vivir muriendo todo: desde el sentimiento del amor hasta el pensamiento de la muerte. Fue un héroe, resistió mientras pudo, a pie firme, las violentas tempestades que se organizaron y chocaron de continuo entre su corazón y su cerebro. Pocos hombres han vivido una vida interior tan intensa y sangrientamente volcánica como Ramón Sijé”. *Recogido por Claude Couffon en Orihuela y Miguel Hernández. Lozada, Buenos Aires. 1967. P. 48.*

Es evidente la relación de estos conceptos, de ese fervor vital con que Hernández caracteriza el sentir creador en Ramón Sijé y su propio sentir. Tal parece que el poeta hablara de sí mismo en estos emocionados párrafos. Especialmente significativas son las expresiones: “lo veía todo, lo sentía todo, lo sufría, lo angustiaba y lo hacía vivir muriendo todo”. La expresión *vivir muriendo* expresa esa intuición existencial del vivir como constante presencia de la muerte, sentimiento trágico que puede verse por el cauce emocional del amor. Pues el amor, por su constante vaivén entre gozo y dolor, entre riqueza y menesterosidad, es propicio a ese *sentido trágico* desde lo elemental, desde la presencia taladrante de la muerte. Y así aparece en Hernández desde sus primeros libros y se plasma en los símbolos de ferocidad, de destrucción, de muerte.

Otra frase: “las violentas tempestades que se organizaron . . . entre su corazón y su cerebro”, parece aludir a una explicación de esa exasperación. Choque de contrarios razón-sentimiento, que en Hernández más parece la dualidad sentimiento vital pánico-sentimiento cristiano, que da esa mezcla de idealismo y realismo a su poesía. En ella la lucha planteada entre las fuerzas vitales y las fuerzas de destrucción parecen corresponder también a otra dualidad: la conjunción expresiva de lo barroco y lo popular. Sin olvidar, entre los elementos constitutivos de ese desgarramiento, un sentido de la limitación humana, cuya raíz está en sus privaciones y frustraciones de diversa índole.

El sino trágico

Hay en toda su poesía, en el meollo de su creación, un sentimiento de exaltación vital, una salvaje ternura hacia la vida y hacia todo lo creado, que se encauza en un deseo de identificación por medio del amor. Este es un sentimiento total en su poesía, sexual y espiritual al propio tiempo. Cuando el amor no logra cumplirse, cuando no logra romper la soledad básica del sentir del poeta, surge la *pena*, que se transforma en angustia y exasperación. Por un lado la fuerza vital empuja hacia arriba, hacia una comunicación plena con el mundo, y por otro un oscuro sentimiento socava esa alegría y la empuja hacia abajo, en un caer de todo hacia la tierra, que es presentimiento trágico de muerte, de la fatalidad de su *sino sangriento*.

El poeta intuye la fuerza de fusión con lo elemental de ese fatalismo que, presenta ya en su primera infancia, en su origen (recibido quizá biológica y cósmicamente a través de la sangre de sus antepasados y agudizado en el choque con el hostil medio social de su tiempo), le acompaña y le acompañará siempre hasta la muerte. Pero no a una muerte plácida, gestada desde dentro —la muerte como maduración de vida en el pensamiento rilkeano— sino a la muerte trágica, de frustración vital. Así lo expresa en el poema “Sino sangriento”:

Vine con un dolor de cuchillada,
me esperaba un cuchillo a mi venida,
me dieron a mamar leche de tuera,
zumo de espada loca y homicida,
y al sol abrí por vez primera
y lo que vi primero era una herida
y una desgracia era.

Hasta la leche materna es para el poeta *leche de tuera, zumo de espada loca y homicida*, es decir, tragedia. Dentro de esa imperativa y oscura revelación de su destino, de la fuerza que lo lleva inevitablemente hacia una ineludible



Miguel Hernández en el frente, durante la guerra civil española.

tragedia (doble intuición de su tragedia y la de España), se comprende la tremenda significación simbólica de signos como *cuchillo, espada, astas, rayos, navajas*. En realidad son símbolos de tragedia y muerte previvida.

Que el poeta intuyó su destino y el de su pueblo parece una evidencia inexplicable. El mismo tomó conciencia de esa intuición en la época de su poesía social, que corresponde al periodo de la Guerra Civil. Así lo hace ver en la nota preliminar a su *Teatro en la guerra*:

“Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran, dispuesto a defenderlo firmemente de los provoca-

dores de la invasión. Desde entonces acá, vengo luchando de muchas maneras, y solo me canso y no estoy contento cuando no hago nada”.

El presentimiento oscuro invade el vivir del poeta, cargando sus sensaciones y su imaginación toda de un clima trágico que, en pugna con la fuerza vital, produce esa exasperación que se vierte en imágenes de ferocidad y muerte. Así se explica también la mezcla de ternura y violencia que hay en su ánimo.

La *sangre* es el símbolo más importante en que se expresa esa compleja visión trágica de la existencia. La *sangre* es un *camino*, un impulso tremendo que lleva hacia el amor y el sexo, hacia la furia de la pasión, que es vista como *destrucción y muerte*.

me tira con bramidos y cordeles
del corazón, del pie, de los orígenes

.....

mírala con sus chivos y sus toros suicidas
corneando cabestros y montañas,
mordiéndose de rabia las orejas,
buscándose la muerte de la frente a la cola.

Obsérvese cómo la sangre se corporiza y vivifica en signos vivos de furia y destrucción: *chivos, toros suicidas*.

La sangre es el impulso de crear, de prolongar la vida:

necesito extender este imperioso reino,
prolongar a mis padres hasta la eternidad.

Y este impulso se plasma en imágenes de rabia y ferocidad tremenda, que son símbolos de muerte:

agrupando hasta hacerse corazón
herramientas de muerte, rayos, hachas

.....

la puerta de mi sangre está en la esquina
del hacha y de la piedra.

Y en imágenes de salvaje ternura, donde se mezclan amor y furia exasperada (recuérdese el *toro* y su *muerte enamorada*):

Hazte cargo, haste cargo
de una ganadería de alacranes
tan rencorosamente enamorados.

La sangre es vista también como fiera que persigue, y en visión de lo que amenaza y determina al ser inexorablemente, expresa el fatalismo del hombre empujado a la vida, al sexo y a la muerte:

Me persigue la sangre, ávida fiera,
desde que fui fundado,
y aun antes de que fuera
proferido, empujado
por mi madre a esta tierra codiciosa,
que de los pies me tira y del costado
y cada vez más fuerte hacia la fosa.

Y expresa también el presentimiento del destino personal trágico del poeta: su color de *amapola* está en su alma y en su suerte:

de color de amapola el alma tengo,
de amapola sin suerte es mi destino,
y llego de amapola en amapola
a dar en la cornada de mi sino.

De *amapola en amapola*, esto es, *de sangre en sangre* el poeta es empujado a su destino trágico, a lo fatal: la *cornada de su sino*. El toro, que aquí aparece sugerido, es el ejecutor del sacrificio cósmico, en tanto que en otros poemas es la víctima, representación del poeta.

También la *sangre* se humaniza, cobra vida y cuerpo en un solo ser que representa la furia de la guerra, la destrucción, en el *Cancionero*, en la siguiente visión:

La sangre enarbola el cuerpo,
precipita la cabeza
y busca un cuerpo, una herida
por donde lanzarse afuera.
La sangre recorre el mundo
enjaulada, insatisfecha.

Antecedentes

El símbolo de la *sangre* aparece ya en las obras iniciales del poeta. Lo encontramos en el poema de juventud “El silbo de la llaga perfecta”. Ahí aparecen, significativamente unidos, los grandes temas de su poesía posterior: amor, sangre, muerte. El poeta pide al amor que lo conduzca a través de la *puerta de la sangre* a la muerte.

Abre, Amor mío, abre
la puerta de mi sangre.
Abre, para que sean
fuentes puras mis venas,
mis manos cardos mondos,
pozos quietos mis ojos.

Se trata de una visión religiosa de la purificación del pecado por la muerte, a través de la sangre derramada, símbolo de fecundidad.

En el soneto “Pirotécnicos pórticos de azahares”, de *Imagen de tu huella*, la sangre es vista en forma visionaria, como impulso vital del universo hacia el amor total. El poeta expresa la influencia del *ansia* unitiva que la primavera despierta en los seres y las cosas:

La sangre está llegando a su apogeo
en torno a las criaturas como palma
de ansia y de garganta inacabable.

También aparece sugerida —derramada— en el soneto “Silencio de metal triste y sonoro”, del mismo libro:

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

En *El silbo vulnerado* aparece con frecuencia, con distintas connotaciones significativas: como símbolo de la pasión amorosa (“árida está mi sangre sin tu apego”), como símbolo de destrucción y fatalismo en el soneto 17, como fuerza cósmica en que se unen sugerencias de amor y muerte, en el soneto 23: (“mi sangre, que me imprime contra todo”).

En el poema inicial de *El rayo*: “Un carnívoro cuchillo“, aparece su-

gerida, simbolizando también *sino trágico* y *muerte*. También la encontramos en el soneto 13 del mismo libro. El corazón vuela sobre la sangre, pero cae, hundiéndose en ella, acción de caer que es *muerte*. En el soneto 16 aparece con su doble valor de pasión amorosa y exasperación vital, que es *sino trágico*:

Desde que me conozco me querello
tanto de tanto andar de fiera en fiera
sangre, y ya no es mi sangre una nevera
porque la nieve no se ocupa de ello.

El más claro antecedente de la visión del sino trágico simbolizado por la sangre aparece en el soneto 17 de *El rayo*. Hay dos símbolos: *toro* y *sangre*. Ambos se oponen e intercambian sus características hasta fundirse en expresión de muerte. El *toro* prueba su *chorro repentino*, esto es, su sangre final, la de la herida que le produce la muerte. Y la muerte tiene sabor a vino “que el equilibrio impide de la vida”. Es decir, la *sangre*, vino mortal que hace caer. Así

Respira corazones por la herida
desde un gigante corazón vecino,
y su vasto poder de piedra y pino
cesa debilitado en la caída.

Luego, el hablante lírico compara su sangre con el toro y los encuentra semejantes. Su sangre es como el toro (pues diariamente bebe también el vino mortal, el *cotidiano cáliz de la muerte*) y por eso es *sangre astada*. Ahora bien, este cáliz —*turbio acero*— corresponde en el poeta al instrumento de muerte en el toro: la espada, y por eso tiene un gusto a metal, un gusto “a espada diluida en un vino espeso y fuerte”, que es el sabor acerado de la sangre mortal. Hay, pues, una interrelación de elementos simbólicos que se apoyan y se corresponden paralelamente. En el soneto 23 aparece también la misma relación de símbolos. La sangre aparece sugerida, con las mismas significaciones de pasión y muerte:

Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Sangre es también lo esencial de un ser, aquello que fundamenta su existencia. Así, para referirse a lo más vital del ser humano, se refiere a su sangre. Los hortelanos llevan *su sangre* “injurada por el peso de inviernos,

primaveras y veranos” (soneto 26). Con esa connotación aparece también en la *Elegía*:

Alegrarás la sangre de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

En el mismo poema hay también sugerencia de *sangre* como *muerte*, en la relación simbólica de color (sangre-amapolas) que habíamos señalado en otro poema:

a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.

Es importante destacar que este símbolo es otra manifestación del origen religioso naturalista de esta visión del mundo. La sangre ocupa, como símbolo, un lugar importante en todas las concepciones míticas del mundo primitivo. Y en Hernández aparece de ese modo, dotada de un sentido dinámico y cósmico, que sacraliza los temas de amor y muerte. Y de esto hay indicios también en su teatro, como se comprueba en el siguiente fragmento de *El labrador de más aire*. Curiosamente, aparecen aquí también el motivo de la *amapola* (que representa *sangre*) y uno nuevo: la luna, con sugerencias de muerte:

Sangre presente y ventea
mi amorosa sangre sola,
y la luna que alborea
lleva cercos de amapola.
Lleva espuma, lleva humo
de sangre ardiente en su albor,
y mi sangre lleva zumo
de amor, de muerte, de amor.

El sentido trágico de la *sangre* aparece aquí enmarcado por ese fatalismo cósmico que la convierte en sustancia de vida y muerte al propio tiempo, pues es la vía que conduce al *amor*.

Otros elementos simbólicos

En el último libro del poeta, *Cancionero y romancero de ausencias*, aparece el color negro como expresión simbólica de *muerte* y del *odio* de

la guerra. Ahora bien, la relación entre la pena, el dolor y lo negro es una constante más que encontramos en *El silbo*, y tal vez esté en la línea de aprovechamiento de lo popular que aparece con intermitencia en su poesía.

La pena tiene la cualidad de *tiznar*, de manchar las cosas de *negro*: (“porque la pena tizna cuando estalla”, “más negros que tiznados mis amores”, “con dos cejas tiznadas y cortadas”), o aparece en forma de garza *negra* (“garza es mi pena, esbelta y negra garza”) o de pájaros *negros* (“alrededor de ti, muerto de pena/ como pájaros negros los extendo”).

La imagen visionaria de la *muerte* que aparece en la “Elegía primera a García Lorca”:

atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas
y en traje de cañón las parameras

tiene un claro antecedente en el soneto 28 de *El rayo*. Allí aparece en la imagen de un toro descomunal poseído de furor amoroso (la muerte enamorada), imagen que también



puede considerarse antecedente de la visión del *toro de España*, del poema “Llamo al toro de España” de *Viento del pueblo*:

Alza, toro de España: levántate, despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.

Esta visión cósmica del toro de España aparece prefigurada simbólicamente por la imagen de la *muerte-toro*, imagen visionaria porque contiene un plano de sugerencia muy amplio, en el que se puede ver incluso una intuición de guerra y campo de batalla. Así se enriquece, con nuevas connotaciones significativas, el complejo símbolo del *toro*:

La muerte, toda llena de agujeros
y cuernos de su mismo desenlace,
bajo una piel de toro pisa y pace
un luminoso prado de toreros.

Respecto a la imagen simbólica *cuchillo*, es necesario observar que se encuentra ya en germen en poemas de adolescencia. Así se comprueba al estudiar los poemas recogidos por Claude Couffon en su libro, ya citado. Véase, por ejemplo, la imagen del *acero* calificada por adjetivos *corvo* y *homicida*:

y como un *acero* de descomunal
dimensión la corta *corvo* y *homicida*

Esta expresión vuelve a aparecer, convertida en *dulce* y *homicida*, y aplicada al *cuchillo*, en el poema 1 de *El rayo*:

un carnívoro *cuchillo*
de ala *dulce* y *homicida*

También aparece la imagen del puñal en un soneto amoroso de la misma época, aplicada al beso, en una inicial expresión de la unión de amor y muerte:

Es tu boca, mujer, todo eso,
mas si cae dulcemente en un beso
a la mía, se torna en *puñal*.

No acierta Cano Ballesta al sugerir que esta imagen del *cuchillo* o *navaja* provenga de García Lorca, pues, como se ha visto, aparece en las raíces mismas de su obra. Por otra parte, está la relación entre el *cuchillo*, símbo-

lo de muerte, y la visión de la muerte como sacrificio. El que muere, hombre o toro, es víctima sacrificial, cuya *sangre* brota al golpe del cuchillo. Esta concepción, común a García Lorca y a Hernández, podría explicarse por el posible origen religioso-naturalista de ambas ideas del mundo.

Aparecen también, en los poemas juveniles, clarísimos y sorprendentes anticipos del símbolo *toro*, con su connotación significativa de exasperación de amor y destrucción, así como el primer indicio del *rayo* y las *navajas*, aplicadas a la cornamenta de los ciervos enamorados.

Se trata de un romance en que canta la transformación de la naturaleza provocada por la primavera, y pertenece a la etapa inicial. Todo lo que ha sido señalado en cuanto a la significación de esos símbolos de madurez, aparece en el poema. La única diferencia es que aquí la sugerencia de amor y muerte es objetiva, y más tarde el poeta la expresará situándose como sujeto de esa vivencia. El encuentro de estas originarias raíces es importante para constatar el hecho de que estos elementos esenciales de su pensamiento poético, provienen directamente de su vivencia de la naturaleza y de su tierra natal. Así penetran en su imaginación tan profundamente que el poeta seguirá expresándose con esas primarias y elementales sensaciones.

Véase la primera aparición del *toro* simbólico, rabioso de amor:

En los templados establos
donde el amor huele a paja,
a honrado estiércol y a leche,
hay un estruendo de vacas
que se enamoran a solas
y a solas rumian y braman.
Los toros de las dehesas
las oyen dentro del agua
y hunden con ira en la arena
sus enamoradas astas.

Después, apenas con la sugerencia del símbolo, la imagen de los ciervos con su arbolada cornamenta de rayos y navajas:

Remudan los claros ciervos
su cornamenta arbolada
igual que un *ramo de rayos*
y una *visión de navajas*.

El poeta ha intuido un mundo expresivo en estos versos, pero no lo hará suyo hasta más tarde, cuando esa visión sea aprovechada para expresar su exasperación amorosa, como *rayo que no cesa* y *carnívoro cuchillo*. He aquí la génesis de dos símbolos importantes de su poesía madura.

En otro fragmento del mismo poema, encontramos la expresión de la misma exasperación rabiosa de amor, en la imagen simbólica de los *chivos* que mueven sus lenguas y patas como *espadas rabiosas* y *deseosas*:

Los celosos chivos pierden
entre sus dientes sus barbas:
se rinden a cabezazos,
se embisten y se maltratan,
y en medio de los ganados
mueven, lo mismo que espadas
rabiosas y deseosas,
lenguas amantes y patas.

A lo largo del romance está presente esa impaciencia y rabia celosa de amor, características de la experiencia amorosa personal de *El silbo* y *El rayo*. Hasta puede verse, como expresión de esto, la precoz utilización del procedimiento de humanización y vivificación de objetos: las guitarras *se ponen* cintas de amor, las clavijas *sienten* celos, las cuerdas *son* lazos de rabia. Se humaniza y hace corpóreo lo abstracto: el amor *ronda* majadas, establos, puertas, camas. Y se transforman las cosas y los seres:

cambia de color el lobo
y de raíces la grama.

En otros poemas de la misma época podrían señalarse otros elementos de anticipación. Por ejemplo, en "Ancianidad", aparece una fuente de la visión del hombre con elementos agrestes, pero aquí en la figura del anciano que se describe:

Un sol es mi mirada para siempre apagado,
es un pozo mi boca que ya sólo hiel bebe,
y es mi frente que orlan blancos copos de nieve
un barbecho que en surcos mil el tiempo ha labrado.

Existe otro poema de adolescencia donde aparece, quizá por primera vez, el motivo del toro. Pertenece esa composición a un grupo de poemas de metro cortísimo y breves imágenes cortadas, relampagueantes, que pa-

recen la fuente originaria de la estructura de las Odas elementales de Pablo Neruda. Es el siguiente:

TORO

Insula de
bravura,
dorada
por exceso
de oscuridad.
En la plaza,
disparándose
siempre
por el arco
del cuerno.
Golpeando
el platillo
de la arena.
Enlazando
caballos
con vínculos
de hueso.
Elevando
toreros
a la gloria.
Realizando
con ellos
el mito
de Júpiter
y Europa.

En este breve poema, el *toro* figura ya como arquetipo de una contraposición de fuerzas o poderes: el diurno y celeste (lo dorado), el nocturno y terrestre (lo oscuro). Dinámicamente presentado en su actividad tremenda, en media plaza, el toro embiste caballos y toreros, y realiza con éstos “el mito de Júpiter y Europa”, esto es, que los levanta a una dimensión mítica de amor telúrico por la muerte.

También el símbolo del *toro* aparece en una obra dramática contemporánea de El silbo: el auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1934). En esta obra, el toro, como víctima propiciatoria del sacrificio, es representación del Hombre, indeciso entre la vida

El poeta ha intuido un mundo expresivo en estos versos, pero no lo hará suyo hasta más tarde, cuando esa visión sea aprovechada para expresar su exasperación amorosa, como *rayo que no cesa y carnívoro cuchillo*. He aquí la génesis de dos símbolos importantes de su poesía madura.

En otro fragmento del mismo poema, encontramos la expresión de la misma exasperación rabiosa de amor, en la imagen simbólica de los *chivos* que mueven sus lenguas y patas como *espadas rabiosas y deseosas*:

Los celosos chivos pierden
entre sus dientes sus barbas:
se rinden a cabezazos,
se embisten y se maltratan,
y en medio de los ganados
mueven, lo mismo que espadas
rabiosas y deseosas,
lenguas amantes y patas.

A lo largo del romance está presente esa impaciencia y rabia celosa de amor, características de la experiencia amorosa personal de El *silbo* y El *rayo*. Hasta puede verse, como expresión de esto, la precoz utilización del procedimiento de humanización y vivificación de objetos: las guitarras *se ponen* cintas de amor, las clavijas *sienten* celos, las cuerdas *son* lazos de rabia. Se humaniza y hace corpóreo lo abstracto: el amor *ronda* majadas, establos, puertas, camas. Y se transforman las cosas y los seres:

cambia de color el lobo
y de raíces la grama.

En otros poemas de la misma época podrían señalarse otros elementos de anticipación. Por ejemplo, en “Ancianidad”, aparece una fuente de la visión del hombre con elementos agrestes, pero aquí en la figura del anciano que se describe:

Un sol es mi mirada para siempre apagado,
es un pozo mi boca que ya sólo hiel bebe,
y es mi frente que orlan blancos copos de nieve
un barbecho que en surcos mil el tiempo ha labrado.

Existe otro poema de adolescencia donde aparece, quizá por primera vez, el motivo del toro. Pertenece esa composición a un grupo de poemas de metro cortísimo y breves imágenes cortadas, relampagueantes, que pa-

recen la fuente originaria de la estructura de las Odas elementales de Pablo Neruda. Es el siguiente:

TORO

Insula de
bravura,
dorada
por exceso
de oscuridad.
En la plaza,
disparándose
siempre
por el arco
del cuerno.
Golpeando
el platillo
de la arena.
Enlazando
caballos
con vínculos
de hueso.
Elevando
toreros
a la gloria.
Realizando
con ellos
el mito
de Júpiter
y Europa.

En este breve poema, el *toro* figura ya como arquetipo de una contraposición de fuerzas o poderes: el diurno y celeste (lo dorado), el nocturno y terrestre (lo oscuro). Dinámicamente presentado en su actividad tremenda, en media plaza, el toro embiste caballos y toreros, y realiza con éstos “el mito de Júpiter y Europa”, esto es, que los levanta a una dimensión mítica de amor telúrico por la muerte.

También el símbolo del *toro* aparece en una obra dramática contemporánea de El silbo: el auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1934). En esta obra, el toro, como víctima propiciatoria del sacrificio, es representación del Hombre, indeciso entre la vida

y la muerte. El hombre acaba, como toro de Dios, pidiéndole que clave en él su *espada fina*. Y mientras esto no ocurra, el Hombre, en el ruedo taurino, está *viviendo su muerte*:

A punto está la corrida:
y en el momento de verte,
toro negro, toro fuerte,
estoy queriendo la vida
y deseando la muerte.
¿Seré yo como el peón,
que invita al toro a embestir,
y en cuanto lo ve venir
teme y huye la ocasión
valerosa de morir?
¡Clávame la espada fina
ya, Señor, si es de esta suerte
la hora lejana y vecina!
¡Con qué lentitud taurina
estoy viviendo mi muerte!

Así parece que se revela, en sus orígenes, este motivo como un símbolo profundo, que alude al misterio vida-muerte al propio tiempo desde dos planos distintos: el religioso y el pagano. Es por esto arquetipo ideal donde se plasma el choque de contrarios (en varios niveles de sentido) de la visión del poeta. Por un lado, como víctima sacrificial, es figura cristológica. Por el otro, representación sacrificial del hombre, es la víctima de la fatalidad cósmica, del misterio de la vida para la muerte.

Se ha visto de qué manera las configuraciones simbólicas más importantes de la cosmovisión de Miguel Hernández, apuntan ya en sus primeras obras. También la evolución de esos símbolos, que amplían su espacio de significación gracias a la visión cósmica y a la relación con otros símbolos. Una imagen determinada, como *toro o cuchillo*, no adquiere su total dimensión significativa si no es puesta en relación con otras, como la de *sangre*. Solo así revelará todo su poder de sugerencia.

Por otra parte, la interrelación de los símbolos y de las visiones, apunta a una concepción estructurada de la vida que presenta muchos contactos en sus raíces con el pensamiento religioso primitivo. Así, por ejemplo, *sangre, toro y cuchillo*, se unen en una visión total del amor y de la vida como sacrificio y fecundidad. La *muerte* es vista como acto sacrificial que es, por tanto, fecundo y sacral. Más que símbolos separados se trata de

una compleja visión simbólica coherente, en la que los elementos se van cargando de sentido conforme evoluciona la totalidad. Que el poeta intuye de este modo su destino trágico y el de España parece ya indudable, como tampoco lo es la función trascendente que le es dada a ese sacrificio.

**Miguel
HERNÁNDEZ**

