

TRADICIÓN Y VANGUARDIA: LAS FUENTES MÚLTIPLES DE MIGUEL HERNÁNDEZ

MERCEDES LÓPEZ-BARALT

«La historia de este poeta se confunde a veces [...] con una parte esencial de la historia de nosotros mismos.»

JOSÉ CARLOS ROVIRA.¹

Las palabras que sirven de epígrafe a este ensayo apuntan al palpito visceral que tantas veces alienta la lectura de la poesía de Miguel Hernández. Sobran los motivos, más allá del primerísimo, sin duda, estético: el contexto de la guerra civil, su vía crucis carcelario, el marcado carácter autobiográfico de su obra —estremece pensar, como lo ha visto Tuñón de Lara, que el poeta protagoniza la tragedia que canta—², su pasión torrencial y la musicalización de varios de sus poemas emblemáticos por un cantautor del calibre de Serrat³. Pero la reacción emocionada ante sus versos —tan inevitable como necesaria, y que hago mía, pues el estudio literario exige tanta pasión como rigor—, suele distraernos del sorprendente dominio del oficio de un poeta autodidacta que murió a los treinta y dos años. Quisiera acercarme aquí al admirable fenómeno de su originalidad a partir de una aguda sentencia de Carlos Bousoño: «la capacidad que un poeta tenga para influir en la posteridad suele estar en proporción directa con la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva»⁴. Porque el entrevero entre tradición y vanguardia⁵ es precisamente uno de los rasgos diagnósticos de la obra hernandiana.

La figura de Miguel Hernández es múltiple y facetada, y cada lector la hace suya según sus inclinaciones personales. Porque en él confluyen varios poetas: el poeta pastor, el poeta incipiente —primeros poemas—, el poeta barroco —*Perito en lunas*—, el poeta amoroso —*El rayo que no cesa*—, el poeta social —*Viento del pueblo*—, el poeta antibélico —*El hombre acecha*—, el poeta prisionero, el poeta libertario, el poeta del dolor y de la muerte —*Cancionero y romancero de ausencias*—, y el poeta cantado —Alberto Cortez y Serrat—.

Pero vale advertir que las diversas etapas de su obra lírica funcionan como vasos comunicantes; no hay verdaderas rupturas, sino un permanente diálogo intertextual.⁶ La feliz coexistencia de diversos estilos líricos debidos a múltiples filiaciones produce lo que he llamado un originalísimo mestizaje retórico.⁷ Propongo más: el desencaje entre retóricas diversas, que tantas veces se da en un mismo poema de Miguel, resulta en una tensión fecunda para la sorpresa, elemento indispensable de la poesía, como en su día lo señalara Claudio Guillén.⁸ Y es precisamente esta dimensión de la obra hernandiana, tan oscilante dentro de su coherencia, como irreductible al tópico, lo que la engrandece. Es lo que me interesa explorar aquí.⁹

Examinar las fuentes múltiples de Miguel Hernández y asomarse al vértigo son una misma cosa.¹⁰ Desde su primer libro, *Perito en lunas* (1933), el entrevero entre tradición y vanguardia es notable.¹¹ La tradición emprende senderos múltiples para lograr el «denso arsenal metafórico»¹² que nutre el poemario: la Biblia —en «[Sexo en ins-

«Banquete a Don Nadie» en el Café Pombo, años treinta. Aparecen, entre otros, Ramón Gómez de la Serna y Ramón María del Valle-Inclán

tante, 2]» asoma la higuera del Evangelio de San Marcos—, Góngora —aunque no lo quiera Miguel, que afirma en carta a Lorca que el libro tiene «un aire falso de Góngora»¹³, sabemos que el centenario del autor del *Polifemo* fue referencia obligada para la Generación del 27, y que está presente en su primer libro desde las imágenes insólitas y el metro, la octava real—, la tradición oral de la adivinanza¹⁴ y la edición y traducción de *Poemas árabe-andaluces* que publica Emilio García Gómez en 1930.¹⁵ Dicha muestra de la lírica del califato de Córdoba del siglo diez consta de breves poemas en los que predomina el acertijo al revés, pues describen, con una proliferación de ingeniosas metáforas, el objeto nombrado en el título. Originalmente, los poemas del *Perito en lunas* no tenían título, por lo que Gerardo Diego opinó que muy pocos lectores de la primera edición podrían dar solución a estos acertijos, que recogen aspectos cotidianos de la vida rural y provinciana de la Orihuela natal del poeta.¹⁶ Lo que abona el carácter vanguardista del libro, que asoma desde un título provocador que vincula dos campos semánticos encontrados: una voz prosaica, ligada a la tecnología, y otra de linaje lírico, en tanto alude a la naturaleza y connota un motivo poético milenar. En sus poemas, abundantes en imágenes visionarias o imposibles,¹⁷ no podemos descontar la influencia de la Generación del 27 y la posible huella de las *greguerías* o metáforas humorísticas de Ramón Gómez de la Serna, publicadas tempranamente en Madrid en 1914, 1919 y 1929; también cabe sugerir la lectura de *Trilce*, el libro vanguardista de Vallejo, de 1922.¹⁸

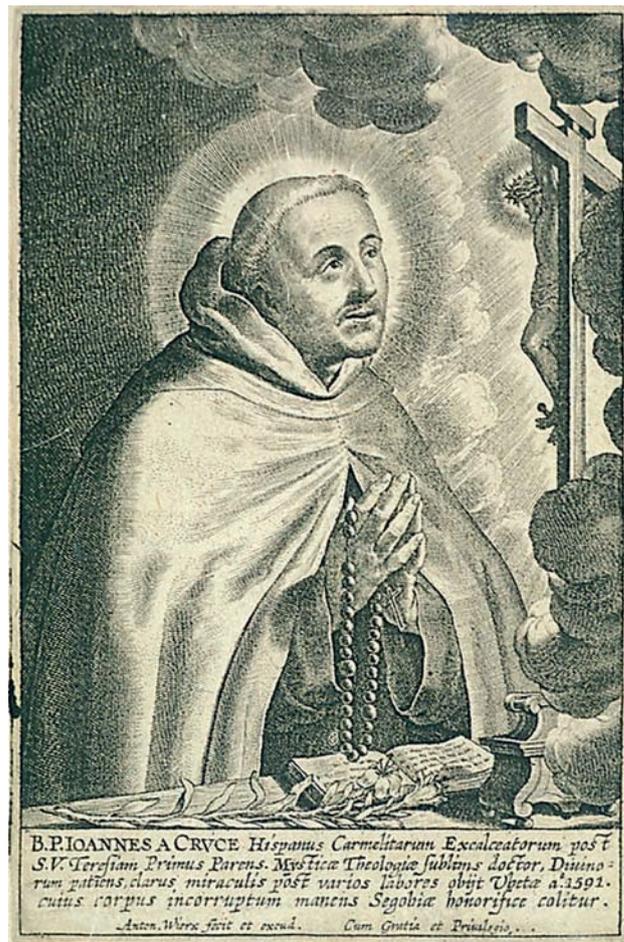
En «[Palmera]» se hace evidente la tensión entre tradición —Góngora— y vanguardia —en el sentido de futuro que tiene el término, pues el poema anticipa el tono conversacional que caracterizará la poesía española de

posguerra—. La voz lírica, evidentemente masculina, le habla en segunda persona a la palmera como si fuera una hembra, azuzándola con descaro: «Anda columna; ten un desenlace / de surtidor. Principia por la espuela. / Pon a la luna un tirabuzón. Hace / el camello más alto de canela. / Resuelta en claustro viento pace, / oasis de belidad a toda vela / con gargantillas de oro en la garganta: / fundada en ti se iza la sierpe, y canta» —MH, 255—. El continuo imperativo, campechano y agresivo, no impide la proliferación de ingeniosísimas metáforas gongorinas que logran la transformación caleidoscópica de la palmera en columna —por su erguida verticalidad—, surtidor —por las pencas curvas que la coronan, cual chorros de agua—, espuela —por las escamas ásperas de su tronco—, tirabuzón —por sus racimos de dátiles—, camello —por las «jorobas» del tronco y su color canela, según Sánchez-Vidal—¹⁹, claustro —las palmeras se cimbrea al viento en el jardín interior de los conventos antiguos—, oasis —son típicas de los desiertos—, mujer, nave, danzante hurí oriental —adornada con gargantillas de oro—, serpiente —por sus movimientos sinuosos.

En sus próximos poemarios —*El silbo vulnerado* e *Imagen de tu huella*—, que ya anuncian *El rayo que no cesa*, Miguel graba su homenaje a San Juan de la Cruz desde los mismos títulos. El primero toma las voces *silbo* y *vulnerado* de los versos: «Esposo: Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma. // Esposa: Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios, nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos,»²⁰; el segundo parafrasea la frase «a zaga de tu huella»²¹. Coherentemente, para iniciarse como poeta amoroso, Miguel no supo elegir mejor su fuente: el *Cántico espiritual*, el más intenso de los poemas de amor del Siglo de Oro.

Con un soneto del ciclo de *El silbo vulnerado* —«Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo»—, Miguel Hernández incide en la pormenorización petrarquista de la belleza femenina, que pudo conocer a partir de Garcilaso. La evocación metonímica de la amada, que se inicia con su *capilar borrasca*, continuará en *El rayo que no cesa*, de 1936, con el seno, el pie, la tez, la mano, la mejilla y el cuello, delicadamente evocados a la manera garcilasista. Pero el poeta también nos sorprende con versos violentos, esta vez en torno a las cejas de la musa: «Guiando un tribunal de tiburones, / como con dos guadañas eclipsadas, / con dos cejas tiznadas y cortadas /de tiznar y cortar los corazones» —MH, 495—. Sucede lo mismo con la metonimia de la boca, que lo había asediado desde las *exasperadas fieras* que pueblan el libro, y que reaparece en la «Canción del esposo soldado», de *Viento del pueblo*: «te acercas a mí como una boca inmensa de hambrienta dentadura» —MH, 602—. Y es que el proceso metonímico hernandiano oscila entre la delicadeza y la agresividad, oposición que nos remite a los dos polos de Garcilaso y Góngora: «En tanto que de rosa y d'azucena / se muestra la color en vuestro gesto»²², dirá con suave ternura el primero, hablándole a la amada, mientras el segundo nos conmina con un imperativo rotundo que la atomiza, apostrofando sus zonas erógenas: «goza cuello, cabello, labio y frente»²³.

El rayo que no cesa evidencia ya la plenitud del joven poeta, que ha sabido asumir fuentes tanto clásicas —ya mencionamos a San Juan, Garcilaso y Góngora; cabe añadir las metáforas quevedescas de pasión amorosa desatada: tormentas, rayos y toros—, como contemporáneas y vanguardistas: las imágenes surrealistas de Neruda²⁴; la lucha entre *Eros* y *Thanatos* que sirve de eje a *La destrucción o el amor*, de Aleixandre; y, como lo sugiere



Agustín Sánchez-Vidal²⁵, los paisajes de la ruralía castellana, con sus cardos, barrancos, arenas, piedras y barbechos, protagonistas del arte plástico de la Escuela de Vallecas del escultor toledano Alberto Sánchez junto a herrerías, rayos y tormentas, y a la que Miguel tuvo acceso gracias a su amistad con la pintora Maruja Mallo.²⁶

Para algunos lectores, la presencia de la «Elegía por Ramón Sijé» en este poemario amoroso fue cuestión del azar: a Pepito Marín lo sorprendió la muerte poco antes de que el libro accediera a la imprenta. Sin embargo, Sánchez-Vidal nota que el poema conecta la pena de Miguel por el amor no consumado con la novia provinciana, Josefina Manresa, con la muerte —la vida no consumada de Sijé—. La Elegía exhibe —continúa Sánchez Vidal— una fuerte tensión entre dos poéticas, dos influencias, dos

ideologías: de una parte Madrid, con el neorromanticismo versolibrista y apasionado de Neruda y Aleixandre, de corte laico y materialista, y la revista *Caballo verde para la poesía*; por el otro, Orihuela, con la poesía espiritual de Sijé, conservadora y católica, constreñida por «el sagrario del soneto», y su revista *El Gallo Crisis*.²⁷ De nuevo se dan la mano tradición y vanguardia.

La *loca elegía* de Miguel —así la llamó Juan Ramón Jiménez en una reseña casi increíble por lo entusiasta—²⁸ se inserta en una larguísima tradición que tuvo, desde su inicio, dos rumbos. El *plancto* medieval, que solemos pensar —al recordar las famosas *Coplas* de Jorge Manrique por la muerte de su padre en el siglo quince— como lamento por la pérdida de un ser querido, con el consecuente consuelo de la vida eterna, no comenzó así en las letras hispánicas. Le antecede en un siglo el paródico llanto del Arcipreste de Hita por Trotaconventos, que, al maldecir a la muerte por anular los placeres de los sentidos, se convierte en una audaz celebración de la vida. Sin el consuelo en un trasmundo, que de entrada se pone en duda. Las *Coplas* de Manrique reverberan en el llanto de Pleberio ante el suicidio de Melibea; llanto que, subvirtiendo su propósito consolador, ocupa el último acto de *La Celestina*. Para un converso, el mundo ya no podía tener sentido en la España inquisitorial, y Rojas pone en boca de Pleberio un angustiado agnosticismo que culpabiliza a Dios de la muerte: «cata que Dios mata todo lo que crió»²⁹.

Ya en el siglo veinte, el género produce poemas inolvidables, como el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de Lorca, que termina, sin consuelo, con la muerte final del olvido, o la conmovedora elegía de César Vallejo por el músico peruano Alfonso Silva. La de Miguel Hernández, que antecede en un año a la de Vallejo, comparte con ésta

el carácter laico del consuelo ofrecido: el trasmundo, hecho posible por el amor, estará cifrado en el recuerdo.

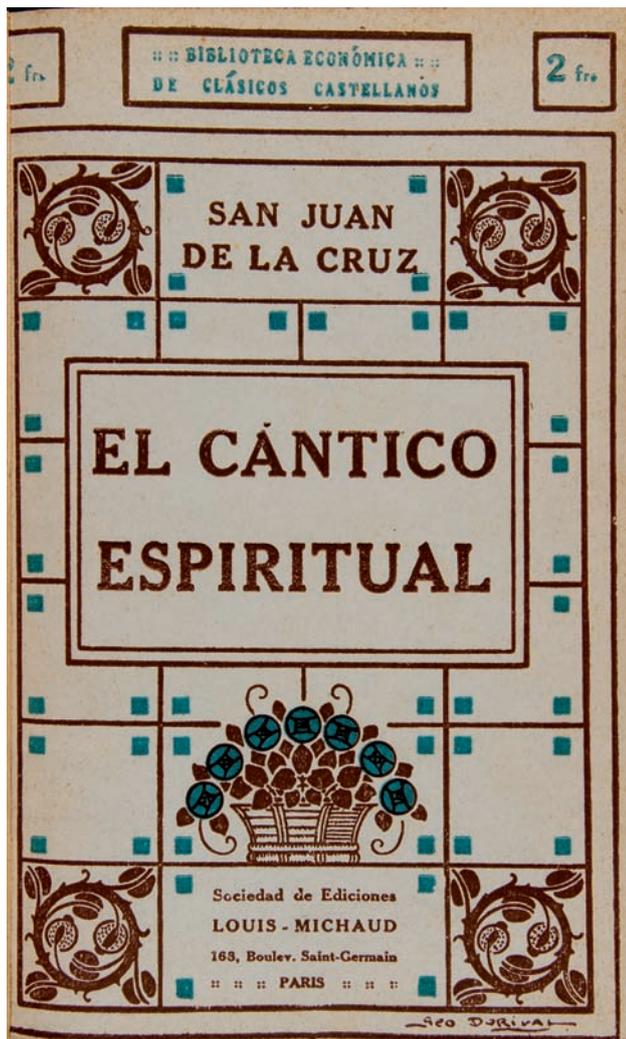
Un tono de nostálgica melancolía abre el poema³⁰, con la imagen del huerto, para ceder en la cuarta estrofa a la violencia: invectivas a la muerte que recuerdan la intensidad de las del Arcipreste de Hita. La sexta estrofa, que opone el huerto cultivado de la primera a un rastrojero de difuntos, propone la imagen medieval de la muerte como niveladora de las vanas jerarquías humanas, tan presente en la literatura emblemática del Siglo de Oro. Y recuerda un emblema español del siglo diecisiete que muestra un campo sembrado de cadáveres, con el lema *Nulli sua mansit imago* —«Ninguna de sus imágenes permanece»—. Pertenece a los *Emblemas morales* de Sebastián Covarrubias Orozco, y la alegórica imagen va acompañada del siguiente epigrama: «Veréis sembrados, si advertir quisieres, / por el cruel despojo de las Parcas, / cuerpos de condes, duques y marqueses, / de pontífices, reyes y monarcas: / pudren, con sus pellicos, los arneses, / con doradas espuelas, las avarcas, / quedando todo en la sepultura, / de un mismo parecer, y una figura»³¹. Claro que Miguel Hernández muy posiblemente desconocía libro tal, de difusión nula por su rareza y antigüedad, pero lo que sí tuvo que conocer, por su formación católica oriolana, es la metáfora del campo sembrado de muertos, tópico vinculado a las danzas macabras del siglo quince. Lo curioso aquí es que la imagen hernandiana de los *rastrajos de difuntos* anticipa cruelmente el futuro inmediato de su país: a partir de ese mismo año de 1936, España se convertirá en un campo de cadáveres. El mismo poeta lo reconocerá en un poema de *Viento del pueblo*, «Recoged esta voz», al decir: «España no es España, que es una inmensa fosa, / que es un gran cementerio rojo y bombardeado»



—MH, 577—. La tensión, como eje del poema, se percibe claramente aquí: de un lado los tópicos del catolicismo, del otro, el desconsuelo laico de un Miguel ya transformado por la experiencia de Madrid.

A partir de la estrofa doce, el poeta regresa al huerto ameno que recuerda el *Beatus ille* de la «Vida retirada» de Fray Luis, evocando la esperanza de la primavera que celebra el antiguo romance del prisionero, «Que por mayo era por mayo». Se trata de darle una solución poética al conflicto estructurador de la elegía, mediante la simbología estudiada por Sánchez Vidal: *corazón* —cuerpo, sangre, materia, pasión, amapolas rojas, Neruda— y *alma* —espíritu etéreo, blancas flores del almendro, Sijé—: el corazón de éste abonará los almendros,

que producirán su flor primaveral. Y quien resuelve el conflicto es el propio Miguel, que figura como hortelano en la primera estrofa. Desde entonces sabíamos que Sijé sería el estiércol, y la tercera nos anunciaba que el poeta abonaría la tierra con el corazón de su amigo. De esta manera, el poema enlaza las visiones de mundo ya distantes de ambos. Y al hacerlo, incide en el mestizaje retórico que me interesa subrayar en su poesía. Por cierto, que ambos polos de pensamiento encarnan en imágenes visionarias, vanguardistas. El corazón, húmedo y palpitante cuando vivía, ahora es terciopelo fino; rojo aún, pero raído, maltratado. Las almendras, duras, reciben un adjetivo que les otorga una cualidad imposible, la de *espumosas*. Espuma que sugiere, por un lado, la blancura



El cántico espiritual, de San Juan de la Cruz,
edición de Louis-Michaud de 1910

Con la guerra civil, que estalla en 1936, Miguel Hernández, como poeta miliciano del Quinto Regimiento de la República, ya asume un compromiso social explícito. Dedicado a Alexandre, *Viento del pueblo*, de 1937, propone una poesía de aliento épico, con acentos de apasionada propaganda. Son varias sus fuentes literarias: la tradición del romancero aporta el octosílabo, el metro popular por excelencia; la vanguardia, con Alberti —*Auto de fe* (*Mapas de humedad*), 1929— y Neruda —«Sobre una poesía sin pureza», *Caballo verde para la poesía*, 1935—, aporta la noción de poesía comprometida. De todas formas, la fuente última del compromiso de Miguel es biográfica, y la ha dejado explícita para la posteridad en dos conmovedores poemas de 1935, «Sonreídme» y «Alba de hachas». Pese a su escasa difusión durante el franquismo, el nuevo libro resultará el mejor antecedente de la poesía social de posguerra que culmina con el famoso manifiesto de Celaya, «La poesía es un arma cargada de futuro».

La sencillez de *Viento del pueblo*, consecuencia de su voluntad de difusión masiva, resulta muchas veces estremecedora. En «El niño yuntero», los versos, de tan escuetos, duelen. Y la belleza de «Aceituneros» reside precisamente en su desnudez retórica. Pero las imágenes insólitas lo recorren de punta a punta. Y es que Miguel aún sigue muy cerca de las vanguardias; basta citar un fragmento de su «Juramento de la alegría», antecedente de la «Defensa de la alegría» de Benedetti, en el que ésta se convierte en gigante que todo lo arrasa, desvencijando la muerte como mueble viejo: «Avanza la alegría derrumbando montañas [...] Tiene el mundo otra cara. Se acerca lo remoto / en una muchedumbre de bocas y de brazos. / Se ve la muerte como un mueble roto, / como una blanca silla / hecha pedazos» —MH, 597-598—. Los

de la flor del almendro, y por otra, la espuma de la blanca horchata.

La resolución del conflicto allana el camino para la aparición del consuelo, que cierra el poema con una delicadísima pincelada de optimismo. Claro que no se trata del consuelo cristiano, sino de uno laico, que toma la forma del reencuentro bucólico en un jardín levantino. Y que recuerda el consuelo de la primera Égloga de Garcilaso, cuando Nemoroso, que llora a la pastora muerta, Elisa, la invita a reunirse con él tras su propia muerte en «otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos / donde descanse y siempre pueda verte / ante los ojos míos / sin miedo y sobresalto de perderte...»³².

ecos de las imágenes cósmicas, desmesuradas, de Aleixandre son evidentes aquí. El poema termina con un homenaje a Lorca, al parafrasear el verso final del *Llanto* por Ignacio: «Y recuerdo una brisa triste por los olivos»³³. Miguel dirá: «Me alegré seriamente lo mismo que el olivo» —MH, 598.

El hombre acecha, su segundo libro escrito en medio de la contienda, en 1939, supone un admirable alegato antibelicista.³⁴ Y, al mismo tiempo, puede leerse como una reformulación verbal del célebre cuadro de Picasso sobre el bombardeo de la ciudad vasca de Guernica por el franquismo. Los cuerpos destrozados por la guerra, las heridas, los miembros mutilados, la pesadilla del cataclismo de un mundo al revés, piden una retórica vanguardista cercana al cubismo de Picasso, que, curiosamente, Miguel detestaba.³⁵ El título evoca a Plauto —*Homo homini lupus*—: estamos ante un libro de profundo pesimismo, en el que las esperanzas de libertad y solidaridad ceden ante la amarga realidad de la guerra, y ante la intuición cierta de que la España republicana será la gran perdedora en la contienda civil. Dedicado a Neruda, abre con unas palabras estremecedoras, rotundo poema en prosa que sienta el tono del libro: «Pablo: un rosál sombrío viene y se cierce sobre mí, sobre una cuna familiar que se desfonda poco a poco, hasta entreverse dentro de ella, además de un niño de sufrimiento, el fondo de la tierra» —MH, 647—. Miguel está viviendo no sólo la guerra, sino la próxima pérdida de su primer niño.

El hombre acecha evidencia el desencaje entre el realismo socialista que el poeta ha querido abrazar tras su viaje a Rusia —ya tenía el carnet de ingreso al partido comunista español—, y lo que tenemos en nuestras manos: un libro esencialmente vanguardista. El poemario intenta darle continuidad al optimismo de *Viento del*

pueblo. Y lo logra por momentos. Pero se trata de un optimismo voluntarioso, tanto más heroico en cuanto se produce en un contexto desgarrador de combates, cárceles y hospitales. En «El herido» —el poema más celebrado del libro, al convertirse en bandera de lucha antifranquista en la voz de Serrat—, el canto a la libertad se eleva como estandarte a partir del desmembramiento del cuerpo, en una recreación puntual, aunque involuntaria, del *Guernica*, a la vez que en un homenaje oblicuo a «A un olmo seco», de Antonio Machado. De parecido talante resulta «El tren de los heridos», tremenda alegoría de la humanidad agonizante como tren que cruza la noche. El poema tiene dos fuentes vanguardistas evidentes: el *Guernica* y el *Llanto* de Lorca por Ignacio. Pero a la vez anticipa uno de los poemas más hermosos de Dámaso Alonso: «Mujer con alcuza», de *Hijos de la ira* (1944), en el que la humanidad —encarnada en una pobre mujer— viaja sola en la noche en un tren sin conductor.³⁶ Pero más allá de su acento vanguardista, *El hombre acecha* también apunta hacia la dirección final de la poesía hernandiana, que regresa al hondo clasicismo de la poesía popular. Es el caso de la «Canción última», que cierra el poemario con una frase conmovedora: «Dejadme la esperanza». En ella late la humildad más terrible: la de la aceptación final de la realidad. Es otro Miguel, y quizá el mismo. Se acerca el fin. Y también la culminación de su obra, con el *Cancionero y romance de ausencias*.

El poeta se esencializa —la vida le ha concedido sólo once años para lograr una obra plena, de madurez rotunda— y llega el momento de despojarse de retóricas. La falta de títulos y la eliminación de marcas sintácticas logran la sensación de un emocionado fluir de la conciencia. Se trata de un diario íntimo, motivado por la



Pablo Picasso. *Guernica*, 1937

muerte del primer hijo, en 1938, año que fecha el comienzo del poemario, que terminará en 1941. A esta ausencia sobrevendrán otras, las de su mujer y su segundo hijo, Manuel Miguel, motivadas por su encarcelamiento. Con singular tino, De Luis y Urrutia notan que, al buscarse a sí mismo en lo más hondo, el poeta, de auténtico origen popular, vuelve a las formas tradicionales de su niñez, la canción y el romance.³⁷ Aunque el mestizaje de filiaciones de la poesía hernandiana incluye también otras fuentes en el poemario final, esta vez cultas y vanguardistas. Tenemos noticia explícita de dos de ellas: Sánchez-Vidal nos recuerda que al llegar a la cárcel de Ocaña, Miguel pide releer el *Romancero gitano* y *La destrucción o el amor*.³⁸

En un libro desnudo como un suspiro es difícil precisar la impronta vanguardista. Más allá de las imágenes insólitas, tantas de ellas surrealistas, que nunca abandonan a Miguel, cabe explorar el tema de la sexualidad, sorprendente en un libro melancólico y trágico como lo es el *Cancionero*, en tanto ésta subvierte el petrarquismo de las metonimias de la amada. Interessantemente, las imágenes asociadas al pelo y al vientre parten del sexo para apuntar a algo que trasciende la evidente pasión que las en-

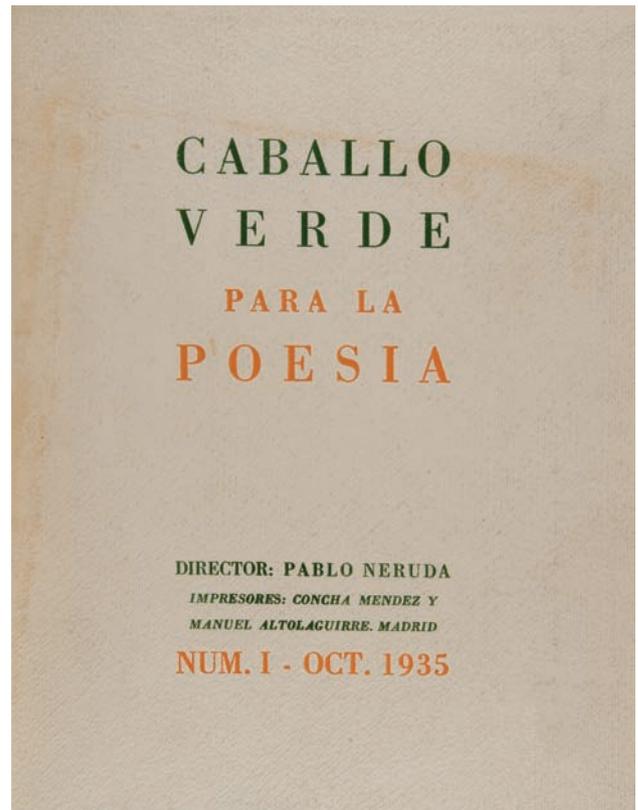
gendra: el amparo. También, al nacimiento de una nueva vida. Pero no sólo la del hijo, sino la del propio poeta. En el caso del vientre, se trata de un santuario que puede proteger al poeta de los embates de una vida en la que impera el caos, y que ya no comprende: «Menos tu vientre / todo es oscuro. / Menos tu vientre / claro y profundo» —MH, 718—. El oxímoron sugiere que el vientre es lo único que ilumina la vida, pues de él depende la anhelada trascendencia. De ahí que en las «Nanas de la cebolla» el poeta quiera volver al momento en que habitaba el vientre de su mujer para engendrar al hijo: «¡Si yo pudiera / remontarme al origen / de tu carrera!» —MH, 733—. En «Orillas de tu vientre», Miguel afirma, dramáticamente, su voluntad de desnacer, regresando al vientre de la esposa. Esperanza que acerca su poesía al pensamiento mítico, al incidir oblicuamente en el rito de *regressus ad uterum*, que anuncia una nueva vida³⁹: «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...» —MH, 709.

El pelo fue, como hemos visto, el primer detalle del físico de la musa que mereció un poema de Miguel. La obsesión por la cabellera de su mujer comienza platónica,

para convertirse pronto en reclamo de amparo —«Es preciso matar para seguir viviendo./ Un día iré a la sombra de tu pelo lejano, / y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo / cosida por tu mano», dirá el poeta en la «Canción del esposo soldado» —MH, 602—. Pero también es erótica. Porque la abundancia capilar es sinónimo de juventud, de vigor sexual y capacidad reproductiva. Por ello, el poeta no sólo desea el cabello, sino también el vello púbico de la amada, lo que vincula necesariamente los motivos eróticos de vientre y cabello en los versos estremecedores de «El último rincón», que reiteran el ansia de desnacer. En ellos, el poeta alude al orgasmo de los esposos con los verbos *relampaguear* y *agonizar*, a la vez que traza la geografía capilar de la amada, aludiendo tanto al norte —*tu secular pelo negro*— como al sur de su cuerpo —*el rincón del pelo denso*—: «Tu pelo donde lo negro / ha sufrido las edades / de la negrura más firme, / y la más emocionante: / tu secular pelo negro / recorro hasta remontarme / a la negrura primera / de tus ojos y tus padres: / al rincón del pelo denso / donde relampagueaste. / Ay, el rincón de tu vientre: / el callejón de tu carne: / el callejón sin salida / donde agonice una tarde» —MH, 744.

En esta ruptura de los rigores del pudor en la poesía hispánica tradicional, asoma un gesto vanguardista, pionero. El atrevimiento lírico del poeta, de expresión rotunda y a la vez exquisita, no puede menos que recordarnos la delicadeza de Lorca en versos altamente eróticos como «Nadie comprendía el perfume / de la oscura magnolia de tu vientre», en «Gacela del amor imprevisto», de la obra *Diván del Tamarit*⁴⁰ y «Clavos de luna nos funden / mi cintura y tus caderas», en *Bodas de sangre*⁴¹.

La intensa sexualidad del poeta apunta en el *Cancionero* a la trascendencia, otro nombre para la libertad. De ahí uno de sus poemas más hermosos: «Antes del



odio», el testamento libertario de un hombre cercado por muros carcelarios, que afirma desafiante: «Libre soy. Siénteme libre. / Sólo por amor» —MH, 720—. Conmovidos, nos olvidamos de la cantidad de oficio que late en estos versos. El octosílabo del romance tradicional se da la mano con el tono conversacional, entonces vanguardista. Las fuentes de la inapresibilidad del espíritu, que denotan las imágenes ascensionales de su poesía estudiadas por Concha Zardoya⁴² están en autores canónicos como San Juan de la Cruz —«volé tan alto, tan alto, / que le di a la caza alcance...»—⁴³ y Garcilaso —la Canción Tercera, el Soneto IV: «muerte, prisión no pueden, ni embarazos, / quitarme de ir a veros como quiera, / desnudo espíritu o hombre en carne y hueso»—⁴⁴. Pero la vanguardia asoma en las imágenes insólitas del poema, que abre con una metonimia surrealista, nerudiana: «Beso soy, sombra con sombra» —MH, 718—. Si Miguel había reducido a Josefina a boca, a vientre o a pelo, ahora su propia esencia está

en el gesto icónico del amor. Sexo y vuelo, tierra y cielo, amor y muerte, tradición y vanguardia cimentan la riqueza de esta poesía inagotable.

Al consignar la portentosa formación literaria de Miguel Hernández, no hemos hecho otra cosa que explicar, desde la propuesta de Bousoño, una de las razones de su acceso al canon literario de lo que Mainer llamara la

Edad de Plata.⁴⁵ Elocuente epíteto para la poesía española de la primera mitad del siglo veinte, en tanto señala su diálogo de tú a tú con el laureado Siglo de Oro. Más allá del misterio de la belleza, la otra razón — más íntima y tan nuestra— ya la precisó Rovira, al apuntar al diálogo del lector apasionado que bebe de un río caudaloso en cuyas aguas cree reconocerse. ●

NOTAS

1. José Carlos Rovira, «Miguel Hernández: memoria y escritura», *Insula*, Madrid, vol. 5, XLVIII, abril de 1992, pág. 13.
2. Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1970.
3. Joan Manuel Serrat, *Miguel Hernández* [Serdisco 1972], Zafiro, Compact Disc Digital Audio, 1987.
4. Carlos Bousoño, «Notas sobre un poema de Miguel Hernández, "Antes del odio"», *Cuadernos de Agora*, núms. 49-50, diciembre de 1960, pág. 34.
5. Llamo *tradición* a la literatura, tanto culta como oral, considerada canónica durante los años en que escribía Miguel; por *vanguardia* aludo a los movimientos de ruptura y experimentación con el lenguaje que marcan las letras y el arte de los años veinte y treinta del siglo pasado. Si bien la tradición se nutre de las letras consagradas, la vanguardia —siempre pionera— apunta al futuro. Claro está que el tiempo va desplazando el significado de las palabras: la vanguardia de ayer ya es canónica, y el canon de hoy pudo ser vanguardista en su momento.
6. Lo ha visto Luce López-Baralt en «Unidad y coherencia en la poesía de Miguel Hernández» (*Sin Nombre*, 1978).
7. Mercedes López-Baralt, «Con quien tanto quería: Miguel Hernández verso a verso», en *Llévame alguna vez por entre flores*, San Juan/Santo Domingo, Isla Negra, 2006, pág. 130.
8. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, págs. 97-98.
9. Demás está decir que más allá de las fuentes literarias y artísticas, hay otras raíces ineludibles en su poesía. Son las vitales: el paisaje oriolano, la experiencia de Madrid, la Segunda República, la guerra, la cárcel, la vida, la muerte, el amor y la ausencia.
10. Al abordar el tema, no puedo menos que reconocer el libro pionero y canónico sobre el tema: *La poesía de Miguel Hernández*, de Juan Cano Ballesta, que se detiene precisamente en «los grandes poetas clásicos o modernos», cuya huella palpita en la obra hernandiana —Madrid, Gredos, 1978, pág. 9—. Y evocar unas palabras recientes de Serrat: «Miguel Hernández es un poeta transparente. Puedes saber a quién está leyendo en cada momento de su creación». Citado por Jesús Ruiz Mantilla el 20 de febrero del 2010, en ocasión de la noticia de la aparición de su segundo disco sobre el poeta —www.jmserrat.com.
11. Las fuentes de sus primeros poemas también son diversas, más allá de los versos de su amigo de la adolescencia oriolano, Pepito Marín —Ramón Sijé— y de la prosa de Gabriel Miró. Juan Ramón Jiménez reverbera en «Eternidad», mientras Darío se hace omnipresente en «Lección de armonía». Pero más allá de la tradición canónica, en los poemas juveniles de Miguel aflora una inusitada novedad. La preocupación social y el tono conversacional de la poesía hispánica de la segunda mitad del siglo veinte ya figuran con fuerza en un poema de 1930, «¡En mi barraquica!»
12. La afortunada frase que alude a la estrategia del poeta autodidacta para superar su rusticidad aldeana es de Agustín Sánchez Vidal, en su Introducción a la admirable edición crítica de la *Obra completa* de Miguel Hernández preparada por él y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany —vol. I, *Poesía*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 32—. A lo largo de este ensayo citaremos al poeta por dicho volumen de esta edición, poniendo entre guiones sus iniciales —MH— y el número de la página correspondiente.
13. *Ibid.*, vol. III, *Prosas/Correspondencia*, pág. 2307.
14. *Ibid.*, vol. I, pág. 36.
15. En *Austral*, Madrid. Luce López-Baralt ha notado esta posible influencia —*Op.cit.*, pág. 77.
16. Miguel Hernández, *op. cit.*, vol. I, pág. 33.
17. Ver Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1998.
18. Pocos años después, en «Me sobra el corazón», Miguel escribirá versos que podría haber firmado el Cholo peruano: «Hoy estoy sin saber yo no sé cómo, / hoy estoy para penas solamente, / hoy no tengo amistad, / hoy sólo tengo ansias / de arrancarme de cuajo el corazón / y ponerlo debajo de un zapato» —MH, 531.
19. Miguel Hernández, *op.cit.*, notas, vol. I, pág. 788.
20. San Juan de la Cruz, *Obra completa*, edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza Editorial, vol. I, 1991, pág. 61.
21. *Ibid.*, pág. 62.
22. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1979, pág. 59.
23. Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 447.

24. Recordemos que Miguel, deslumbrado por la aparición en 1935 de *Residencia en la tierra II*, publica en *El Sol*, el 2 de enero de 1936, una apasionada reseña que consigna hiperbólicamente su reacción al poemario: «Ganas me dan de echarme puñados de arena en los ojos, de cogermelos dedos en las puertas, de trepar hasta el pino más dificultoso y alto...» —Citado por José Luis Ferris en *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 1992, pág. 283.
25. En «De Cruz y raya al Rayo Vallecano», *Insula*, 1992.
26. Amistad erótica que examina Ferris en su citada obra de 1992 y en *Maruja Mallo, la gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004.
27. Miguel Hernández, *op. cit.*, vol. I.
28. *El Sol*, 23 de febrero de 1926.
29. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pág. 235.
30. Para un comentario pormenorizado del poema, ver Mercedes López-Baralt, *op. cit.*
31. Madrid, Luis Sánchez, 1610.
32. Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, págs. 133-134.
33. Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960. pág. 473.
34. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Introducción a su edición de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, Cátedra, 1991.
35. En un artículo de 1937 —*Nuestra Bandera*, Alicante— Miguel se adhiere al realismo socialista y condena las vanguardias, y en un papel hasta hace poco inédito, repudia a Picasso, *vid.* Cano Ballesta, prólogo a su edición de *Viento del pueblo*, Madrid, Cátedra, págs. 36-37.
36. No se trata aquí de filiación, puesto que *El hombre acecha* no se publicó hasta 1960.
37. *Op. cit.*, pág. 78.
38. Miguel Hernández, *op. cit.*, vol. I, págs. 108-109.
39. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972.
40. Federico García Lorca, *op. cit.*, pág. 485.
41. *Ibid.*, pág. 1170.
42. «Psiquismo ascensional en Miguel Hernández», *Insula*, vol. 5, XLVIII, abril de 1992.
43. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 76.
44. Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pág. 40.
45. José Carlos Mainer, *La edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1981.