Hendrickson, Margarita Diaz

LA COSMOVISION DE MIGUEL HERNANDEZ EN SU POESIA. (SPANISH TEXT)

Tulane University

PH.D. 1983

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1983 by Hendrickson, Margarita Diaz All Rights Reserved This is an authorized facsimile, made from the microfilm master copy of the original dissertation or master thesis published by UMI.

The bibliographic information for this thesis is contained in UMI's Dissertation Abstracts database, the only central source for accessing almost every doctoral dissertation accepted in North America since 1861.

UMI Dissertation Services

A Bell & Howell Company

300 North Zeeb Road P.O. Box 1346 Ann Arbor, Michigan 48106-1346 1-800-521-0600 734-761-4700

http://www.umi.com

Printed in 1998 by digital xerographic process on acid-free paper

DPBT

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
- 2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
- 3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand comer of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
- 4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
- Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.



300 N. Zeeb Road Ann Arbor, MI 48106

LA COSMOVISION DE MIGUEL HERNANDEZ EN SU POESIA

A DISSERTATION

SUBMITTED ON THE TWENTY-NINTH DAY OF NOVEMBER, 1983 TO THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE OF THE GRADUATE SCHOOL OF

TULANE UNIVERSITY

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

resaute Dia Hendrickson

APPROVED: Norman Miller

Chairman

© Copyright by Margarita Díaz Hendrickson 1983

All Rights Reserved

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank the members of my committee Dr. Steven Boldy, Dr. Thomas Montgomery, Dr. William Smither, and the Chairman, Dr. Norman Miller for their suggestions and their cooperation in helping me meet my deadlines. I owe special gratitude to my husband, Thomas, for his encouragement and support of my work. My thanks also to my typist, Carolyn Morrissey, for her patience and aid in correcting some of the technical errors.

PREFACIO

El poeta se "ordena" un cosmos y rinde un concepto del universo basado en su experiencia personal. La visión que plantea en su obra refleja su genio creador particular y su poesía habrá de consistir de su interpretación personal del mundo. Para mejor comprender la obra poética de Miguel Hernández examinaremos su cosmovisión en varias etapas de su poesía. Notamos que antes de concentrarse sobre su "yo" interior, el poeta explora la realidad exterior. Podemos seguir una trayectoria en la poesía hernandiana donde se efectúa primero la exploración de la realidad objetiva que gradualmente se va haciendo subjetiva. Finalmente notamos una especie de trascendencia y síntesis de lo interno y lo externo.

Examinaremos primero el fondo histórico y el ambiente artístico en que Miguel Hernández se desenvuelve como poeta. Veremos las principales influencias técnicas e ideológicas que figuran en la formación del poeta y la manera en que las circunstancias ambientales y biográficas sirven para forjar su cosmovisión. Veremos la manera en que ésta se va desarrollando a medida que seguimos la trayectoria de su evolución en los temas sobresalientes y universales de la naturaleza, la muerte y el amor.

TABLA DE CONTENIDOS

ACKNOWLED)GM	ENT	CS	•	٠	٠	•	٠		•	•			•	•		•	•	•	٠		. ii
PREFACIO					٠	٠														•	,	iii
Capítulo																						
I.	IN	TRO	DDU	CC	IC	N														•		. 1
II.	PO	ES.	I A I A	DE	EV	CON	IPE CC	ROM	11S	O	: SIC	CON	MC.	EN.	120	os ·						. 27
III.	LA E	N. P.N.I	TER	RA	LE	EZ A	:		IIS	SIC.	NO.	E)	(TE	ER I	OF	?						. 71
.VI	LA Y	MI TRA	JER	TE	: DE	A ENC	GE	RIC		TI.	JR/		/IV	/ A								.130
٧.	EL CO	AN SMC	10R	: SI	01	i SIN	TI.	ESI •	S.	DE •		JN/	١.									.168
CONCLUSIO	N											٠										.190
BIBLIOGRA	FI	A							,													.206

CAPITULO I

INTRODUCCION

La obra poética de Miguel Hernández representa un cambio de estética en el panorama de la poesía española del siglo veinte. Hernández escribe durante un período de agitados hechos históricos, cuando el clima social y artístico se transforma profundamente. Después de una etapa de experimentación con estilos en boga, el poeta encuentra su "propia voz" y torna al ser humano como motivo clave en su verso, reanudando así hasta cierto punto la tendencia iniciada a principios de siglo por Miguel de Unamuno y Antonio Machado, de tratar la intimidad en la poesía. En este capítulo examinaremos los aspectos sobresalientes del fondo histórico y artístico en que Miguel Hernández se desenvuelve. Señalaremos las influencias técnicas e ideológicas que figuran en la formación del poeta y el papel que juegan en forjar su visión del mundo.

Durante los años de crisis económica, y en el revuelto ambiente de la República, el escritor se ve obligado a enfrentarse con su realidad inmediata, y surge el interés por la poesía comprometida. La tendencia esteticista iniciada años atrás se ve atenuada, terminándose la vigencia

de "la autonomía absoluta del arte"--actitud que rige la poesía de Juan Ramón Jiménez, cuya influencia se extiende a los poetas de la generación de 1927. Los de la generación siguiente--la del '36--se apartan de los ideales de "poesía pura" y de primacía artística, para encararse más con la realidad histórica y social. Ellos viran hacia los ideales "humanos" y de conciencia histórica representados en la poesía de Machado y Unamuno.

En su desarrollo como poeta, Miguel Hernández presencia las transformaciones artísticas experimentadas por sus precursores, particularmente durante los años trienta. El joven poeta se nutre de la rica y variada herencia que representan los escritores de la generación de 1927. Estos le dan importancia al cultivo de la imagen y la metáfora y participan en los movimientos de anti-razón y anti-sentimiento, subrayando el intelectualismo y el hermetismo que hace su poesía "deshumanizada." Formalmente, Hernández inicia su actividad poética con el estilo neo-gongorista que algunos de los poetas de la generación de 1927 celebraron con el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés. Uno de los fines de este grupo era de fundir aspectos vanguardistas con la herencia de la literatura nacional.

En su totalidad, sin embargo, la producción lírica de Hernández llega a representar un contraste con la de la generación de 1927. Ante esta poesía, que al menos en sus primeras manifestaciones tiende a evitar la poetización de la intimidad, la espontaneidad y la efusión poética, Hernández representa casi una revolución. En comparación con la generación anterior, el orcelitano "humaniza" más el verso creando una poesía que trata abiertamente los problemas humanos, políticos y sociales.

La obra poética de Vicente Aleixandre y la de Pablo Neruda en particular, tiene un gran impacto en la formación del joven poeta. Neruda adopta una actitud revolucionaria contra el orden estético establecido al considerar cualquier elemento, por bajo que sea, como motivo poético y al permitir que el sentimiento en la poesía sea valorado por encima de la conciencia de estilo. 3 De Aleixandre Hernández aprende a dar expresión libre a sus pasiones elementales y a crear de éstas un amplio dominio de las fuerzas cósmicas y telúricas. La admiración de Hernández por la poesía de Aleixandre y la de Neruda le incitan a dejarse llevar por el impulso creador, lo que le lleva a modificar las formas tradicionales con que empieza su actividad lírica. También, la poesía de estos vates inspira en Hernández nuevas posibilidades temáticas, versos libres más extensos y una nueva libertad en simbolismo y vocabulario.

Junto con el cambio de estética durante la época agitada en que Hernández se desenvuelve, se efectúa también un cambio en la actitud y la función del poeta. Este ya no escribe apartado, considerándose un ser privilegiado, sino que participa en los hechos que su circunstancia in-

mediata le exige, adquiriendo conciencia y responsabilidad como hombre y poeta. Así ocurre en el caso de Miguel Hernández, quien en una parte importante de su obra, llega a cultivar una poesía social, intensamente ligada al momento histórico. Hernández se sirve de su interés por el pueblo y por la causa de la República, para producir la poesía que había de prefigurar la evolución de la poesía española en las dos décadas que siguen la Guerra Civil. 4

Los poetas de la generación de 1936, de la cual Hernández forma parte cronológica y, en algunos aspectos, ideológicamente, fueron los que tuvieron más contacto con los hechos durante los trastornados años de la República y la Guerra Civil. Como observa Ildefonso Manuel Gil, uno de sus miembros: "La generación de 1936 . . . es la que más de cerca ha sentido el problema español en su propio destino, no sólo como materia de preocupación intelectual y sentimental sino cárcel, persecución y . . . muerte."5 Así demuestra la actitud de estos escritores a inicios de la década de los treinta, cuando la poesía empieza a desligarse de la tradición simbolista y a tratar la realidad histórica. Gil añade que "la participación en los hechos a principios de los treinta por parte de los miembros de mi generación, nos sacó del magisterio inmediato de 1927, para llevarnos hacia Unamuno, hacia Antonio Machado, hacia Ortega, y nos apartó de la brillante y gozosa tentación del juego político y literario, para acercarnos a la integridad del hombre de carne y hueso."6

Los agitados acontecimientos del período transforman la conciencia de los escritores, impulsándolos a abandonar la literatura irrealista, evasiva y formalista de la generación anterior. El hecho de mayor impacto, por supuesto, fue el estallido de la Guerra Civil en 1936. Este acaecimiento precipita una gran conmoción en la conciencia de los españoles y llega a ejercer una influencia considerable sobre la vida personal y artística de Miguel Hernández. Cambia su estilo poético, acelerándose la tendencia ya iniciada de apartarse del neo-barroquismo, para producir una poesía más clara y personal. Hernández participa activamente en la guerra como soldado en el ejército republicano-experiencia que le propulsa a identificarse con la colectividad. El poeta incorpora la realidad de la contienda a su obra, transmutando los momentos dolorosos en creación poética. La participación de Hernández en la Guerra Civil llega a formar la base de su poesía revolucionaria y social, ejemplificada en Viento del pueblo y El hombre acecha, libros que crea durante el conflicto. Estas colecciones representan una poesía de testimonio de la Guerra Civil española, que Juan Valverde considera "una de las obras poéticas más compactas, completas y coherentes de este período."7

Durante esta etapa del desarrollo artístico de Miguel Hernández, vemos que los acaecimientos inmediatos llegan a ser un factor importante en conducirle a forjar un ideal poético basado en principios humanitarios. En la dedicatoria a <u>Viento del pueblo</u> (dirigida a Aleixandre), Hernández

expone la concepción desde la que se crea la poesía de este libro y de otros que le siguen. El convencimiento fundamental es que el poeta es intérprete de los sentimientos colectivos y que su misión consiste en elevar el espíritu de las gentes mediante la expresión de la belleza: "Los poetas somos vientos del pueblo," proclama, "nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas." 8 También declara sus ideales sobre la poesía de esa época en una especia de ars poética en la forma del poema "Llamo a los poetas" incorporado a la colección El hombre acecha. Aquí se dirige directamente a los poetas de su generación y anteriores a ella, incitándolos a tratar los temas del trabajo, del amor universal y de la bondad originaria. En esta composición Hernández expone sus convicciones de escritor ante el mundo, sus ideas sobre la función de la poesía, y su credo poético del hombre. En su ideal poético. Miguel Hernández refleja una actitud ante la poesía que se aproxima a la expresada años atrás por Antonio Machado, quien desarrolla una teoría poética promulgando "una revalorización del realismo" y también de la razón y del lenguaje, de la colectividad y de la historia. 10 Machado indica su desacuerdo con la poesía "deshumanizada" de la generación de 1927, reprobando lo que él llama la "destemporalización de la lírica" y oponiéndose a una poesía más conceptual que emotiva. Advierte proféticamente: "El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno . . . a la objetividad por un lado, y a la fraternidad, por el otro." 11

También hay cierta afinidad entre las ideas de Hernández y las de otro maestro de la generación de 1898 en cuanto a la cuestión del poeta y su relación con el pueblo. En su ensayo, "Los naturales y los espirituales," Miguel de Unamuno observa que no "hay nada más cerca de lo natural que lo espiritual, ni nada más cerca del pueblo que el poeta." La dedicatoria a Viento del pueblo, ya citada en parte, asimismo parece ser reminiscente de la teoría unamuniana de la "intrahistoria." Refiriéndose al lugar del poeta Hernández declara:

Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras recogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido . . . El pueblo espera a los poetas con las orejas y el alma tendidas al pie de cada siglo.

Unamuno había reflexionado sobre la importancia del lenguaje como representativo de la experiencia total del pueblo y sobre la calidad metafórica del lenguaje. Observa en <u>En torno al casticismo</u> que

la lengua es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y los son de la inmensa mayoría de los vocablos) ha ido dejando sus huellas en el espíritu colectivo del pueblo como en los terrenos biológicos, el proceso de la fauna viva.

El poeta, partiendo de su propia experiencia, se ordena un cosmos y ofrece una concepción del universo marcacada con el sello característico de su genio creador. Su poesía consiste, esencialmente, de la interpretación de la vida y del mundo. Juan Cano Ballesta, tras sus lecturas de la filosofía y crítica literaria alemanas, observa que antes de reconcentrarse sobre sí mismo, el hombre contempla su mundo exterior. Señala, asimismo, que en la trayectoria de la evolución de la poesía hernandiana, el poeta descubre lo propio después de una peregrinación por lo exterior y lo desconocido. 15 El proceso de conocimiento de enfrentarse con el cosmos y con sí mismo y la manera de traducir esta visión poéticamente, encaja con la dialéctica hegeliana de auto-conciencia. El individuo, durante el recorrido de su indagación, pasa por las etapas de objetividad, subjetividad y auto-conocimiento o síntesis. 16 Tal proceso puede restrearse en la trayectoria poética de Miguel Hernández. Durante la primera etapa de su poesía, Hernández se vuelve al mundo exterior de donde proviene una gran parte de sus motivos. Primero rinde cuenta de su vida de pastor y después se enfrenta a su ambiente mediante las asociaciones metafóricas en el estilo gongorista (Perito en lunas). Más tarde, en El silbo vulnerado y en El rayo que no cesa, todavía de influencia clásica, ya se percibe una tendencia hacia la interiorización que técnicamente significa un proceso de depuración de los elementos externos y un acercamiento a la subjetividad o el encuentro de su propia voz, ya de pleno manifiesto en el Cancionero y romancero de ausencias.

La obra poética temprana de Miguel Hernández refle-

ja un estilo sencillo, con ecos de la poesía clásica. Las composiciones contienen en germen varios elementos que caracterizarán su obra más tarde, y reflejan sus lecturas de los poetas místicos y barrocos de los siglos XVI y XVII. 17 Gran parte de estos poemas están escritos en arte menor, a veces libremente combinados y otras veces siguiendo las formas estróficas tradicionales de la poesía popular. La naturaleza juega un papel importante en la obra de Hernández, y aparece ya manifiesta desde estos versos primerizos. El joven poeta se orienta aquí hacia el mundo exterior, demostrando una exaltación vital, tal vista en el mundo natural. El ambiente campestre con el que el pastor adolescente vivió en contacto directo en su nativa Orihuela, se difunde ampliamente en esta poesía. Concha Zardoya nota que la vida agreste se refleja particularmente en el lenguaje en palabras como "zagal," "zampoña," "chivo," "cordero," etc. Esta misma observa que en la etapa incial, todavía ruda, Hernández exhibe maestría y originalidad en su tratamiento de la lengua poética. Demuestra inventiva para tratar la lengua de un modo personal al referirse, por ejemplo, a "un astro que tremulece," "temblorea una esquila," "la noche baltasara," etc. El logrado manejo del lenguaje, junto con la afición a los poetas clásicos, le permitirán a Hernández tomar el paso hacia el neo-gongorismo, cuyos indicios ya son evidentes en sus versos tempranos. Se refiere, por ejemplo, a los dátiles como "proyectiles de oriámbar" y a la campana como "galeota amarrada a una cadena." Incluye algunos elementos clásicos a esta poesía, como alusiones mitológicas de vez en cuando, pero lo que predomina en estos versos es el ambiente campesino. También en esta poesía se da en forma burda otro de los rasgos que más tarde caracterizarán la obra de Miguel Hernández—su gusto por los actos sencillos, cotidianos—aquí descritos sin adorno estilístico.

El joven poeta se siente atraído por la renovación de la poesía gongorista, alentada por la conmemoración del tercer centenario de Góngora en 1927. Ya Hernández había demostrado su afición por la poesía clásica española, pero es durante su primer viaje a Madrid en 1931 cuando llega a tener un pleno contacto con la revitalización gongorista promulgada por miembros de la generación poética de 1927 cuya obra Hernández había leído y admirado. 18 El interés del orcelitano por esta poesía bastante estilizada inspira Perito en lunas, su primer libro poético publicado. La colección consiste de cuarenta y dos octavas reales. Resulta un libro difícil, bastante hermético. Todavía parte de su primera etapa, Perito demuestra el acercamiento al mundo exterior por parte del poeta. Hernández se enfrenta a la realidad circundante, tratando de definirla por medio del vehículo del lenguaje neo-gongorista. Explora poéticamente el misterio de la naturaleza queriendo penetrar sus recatos o aspectos parcialmente ocultos. El poeta demuestra una postura hacia el mundo como si lo estuviese enfren-

tando por primera vez y que fuese un descubrimiento para él. Francisco Umbral describe esta reacción como una de deslumbramiento del poeta, tanto por la complejidad que representa el mundo natural, como por el lenguaje con el que busca interpretarlo: "El pastor adánico y edénico ha descubierto, como Adán en el Génesis, la voluptuosidad de nombrar por primera vez."19 En esta cosmovisión en proceso de formarse, Hernández exalta el ímpetu que ve en la naturaleza, sirviéndose del lenguaje barroco que se presta para expresar el carácter contradictorio y dinámico de la realidad que percibe. La sintaxis y las imágenes transmiten la energía que surge de un mundo que está en constante devenir. Hernández trata de captar la fuerza del mundo natural en sus procesos de cambio y de renovación física, y comunica poéticamente el dinamismo de una realidad cambiante.20

El elemento básico de <u>Perito</u> es la metáfora. Esta funciona aproximando entre sí objetos sumamente alejados en principio, y permite elevar la realidad a un alto nivel poético. Los objetos más comunes alcanzan valor estético, constituyendo un nuevo mundo artístico por medio del continuo juego de metáforas. Tras el hábil manejo de este recurso, Hernández empieza a entrar en un proceso de conocimiento con el que intenta captar una relación más profunda entre las cosas.

El poeta asimila diestramente la técnica neo-gongorista y se muestra original e independiente en la selección del material metafórico. Aprende mucho de Góngora, pero mientras que el maestro barroco sublima e hiperboliza lo que trata, convirtiéndolo en joyas, objetos preciosos y figuras mitológicas, Hernández busca sus motivos en el mundo real de la vida campestre. Crea una serie de imágenes ingeniosas tomadas de la vida diaria agrícola. Ateniéndose a objetos menudos las más de las veces, el poeta forja una metáfora descriptiva, concentrada e intensa. 21

El motivo dominante en Perito en lunas, es, por supuesto, la luna y varios elementos relacionados a ésta. La luna proporciona un tema central en el libro, enlazando los aspectos aparentemente dispares y caóticos de esta colección difícil. Como representante de la fecundidad y de la exaltación vital, se une a las ideas nucleares de la poesía de Hernández. Aquí se relaciona a uno de sus temas principales: la fuerza de la naturaleza y a los aspectos que fluyen de ella. 22 El aspecto cíclico de las fuerzas naturales juega un papel sobresaliente en la visión hernandiana, y la luna representa una fuerza elemental asociada con los ciclos vitales desde la fecundación hasta la germinación, al crecimiento, al amor, a la muerte y a la regeneración--aspectos centrales en la obra del orcelitano. Además de manifestarse metafóricamente en el plano simbólico, el motivo de la luna se evidencia en el plano visual. La forma circular del astro, se asocia frecuentemente en Perito con el aspecto circular o cíclico del mundo natural. El motivo como tal se repite en objetos e imágenes circulares como "el pozo," "la noria," "la uva," "el barril," etc.²³ Predomina lo redondo como símbolo de perfección o de ciclo continuo.

En <u>Perito</u> abundan las imágenes sensoriales, particularmente las visuales, pero a menudo el poeta va más allá de palabras descriptivas para expresar cualidades intrínsecas de la realidad circundante. Además del motivo de la luna como núcleo y centro de inspiración, existen otros subtemas en el libro. Aparecen los motivos de la muerte, del toro, y del sexo, que posteriormente tendrán un lugar importante en el cosmos poético de Miguel Hernández.

La técnica neo-gongorista se presta en Perito en lunas para comunicar una visión del mundo deslumbrante y aparentemente caótica. Hernández se sirve de varios recursos como la yuxtaposición, el hipérbaton, el conceptismo, etc., para transmitir el efecto de las fuerzas naturales operando en una intensa interacción. Las imágenes y la estructura en gran parte de los poemas del libro sirven para crear una gran tensión. Esta se mantiene asimismo con la versificación más bien restrictiva de las octavas reales, que contienen el impacto desbordante visual y sintáctico. El uso también de una serie de imágenes contradictorias, refuerza la calidad paradójica de la expresión poética--se combinan luz/oscuridad, placidez/asombro, furor/ éxtasis--. Hay un gran número de imágenes de carácter hiriente que sugieren la manera en que la fuerza de la naturaleza hiere constantemente la sensibilidad del poeta. La

multiplicidad del mundo natural y el poder surgiente de los fenómenos naturales se transmiten por medio de un lenguaje que comunica un alto grado de tensión. Abundan las imágenes agudas y metálicas que refuerzan un ambiente de fuerte empuje y de dolor: "Bisectora de cero sobre cero" (X), "domo trigo . . . a navajazos" (XXII), "Tu blancor de seis filos" (XXV), "Fría prolongación, colmillos incluso, / de sus venas si inestables ya, de acero" (XXXVII), "su bayoneta, aunque incurriendo en lanza, / en vano con sus filos se concita" (XLII).

Perito en lunas se detiene principalmente sobre los aspectos inconstantes de la naturaleza como la renovación y los cambios físicos. El poeta ofrece también una afirmación acerca del mundo y de su manera do entender su relación con él. La voz poética no funciona aquí como "creadora" del cosmos, como se verá en la poesía más tarde, sino que opera más bien como "organizadora" de las fuerzas ya presentes. Presta cierto carácter de orden a lo no totalmente comprensible.²⁴

Perito representa el ingreso de Miguel Hernández en una tradición cuya característica dominante es la desrealización y la autonomía de la forma artística. Algunos críticos de su obra condenan el estilo de la etapa neo-gongorina como "mimético," "artificial" y "desnaturalizado." Otros, sin embargo, juzgan este período como uno de aprendizaje y de ejercicio técnico que le sirve al joven Hernández para someter su lenguaje poético a una disciplina. Juan Cano

Ballesta percibe esta poesía como una en la que el poeta logra superar su relativamente parca educación formal, "Su mimetismo" dice de Hernández, "es una necesidad interna y una exigencia de su autodidactismo. Sólo así logra enriquecer su mundo, aprender la técnica poética y llegar a un dominio perfecto del verso y de la estrofa." Cano Ballesta juzga a Hernández más libre en su gongorismo que Alberti en Cal y canto, por ejemplo, ya que sus temas no provienen de un mundo puramente fabuloso, sino que se basan en gran parte de su experiencia en un ambiente rural.

Sánchez-Vidal considera <u>Perito en lunas</u> como fundamental en la obra hernandiana, en el sentido de que aquí aprende a servirse del poder de la metáfora, de la estrofa ceñida y del lenguaje constreñido que caracterizarán su obra posterior.²⁷ Aparecen en este libro gran parte de las imágenes poéticas que Hernández gradualmente va escogiendo y descartando, en un proceso de depuración contínua en el que termina quedándose con las más esenciales.

Con los <u>Silbos</u> y con las redacciones de <u>El rayo que</u>

<u>no cesa</u>, la poesía de Miguel Hernández inicia un proceso
de interiorización y comienza a despojarse de la complejidad barroca. Todavía de estilo clásico, Hernández recoge
seis poemas bajo el título de <u>Silbos</u>. Tal vocablo es para
el poeta, sinónimo de "pena de amor," ²⁸ aunque no todas
las composiciones tratan la temática amorosa. En algunas,
como "El silbo de la llaga perfecta," de resonancias casi
místicas, se vislumbra ya el comienzo del proceso introspec-

tivo. La imagen va perdiendo su carácter descriptivo de realidades externas y comienza a reflejar estados interiores:

Abre para que sean fuentes puras mis venas, mis manos cardos mondos, pozos quietos mis ojos (Oc pág. 174)

También en "El silbo del dale" se evidencia la nota introspectiva. Aquí el poeta implora ayuda divina, en busca de perfeccionamiento espiritual. El silbo más famoso de la colección es "El silbo de afirmación en la aldea," de gran fuerza expresiva. Aquí el poeta plantea la tradicional antítesis entre la ciudad y el campo y la resuelve a favor de este último. Como otros del grupo, en "El silbo de afirmación en la aldea" Hernández se aleja de la estructura condensada y de las imágenes reconcentradas de su poesía temprana. En general se nota en la colección un apartamiento del estilo gongorino hacia una expresión más sencilla.

Hernández escribe una serie de sonetos agrupados primero en el libro, <u>Imagen de tu huella</u>, que forman después la versión de <u>El silbo vulnerado</u> y que pasan definitivamente a constituir <u>El rayo que no cesa</u>. El poeta organiza la colección cuidadosamente y la somete a un proceso de elaboración en busca de perfección temática y formal.

El silbo vulnerado marca un paso decisivo hacia la interiorización del verso hernandiano. Disminuye el uso de la metáfora y la imagen se simplifica notablemente. Esta última pierde el carácter descriptivo de lo externo

y funciona principalmente para comunicar estados anímicos. En el intento de expresar su drama interno, el poeta se sirve a menudo de imágenes de la vida rural. La pena, por ejemplo, se describe como un arado que se le va clavando en las entrañas. 29 El libro contiene ecos de la poesía clásica, evidente desde el título con el adjetivo "vulnerado" visto en San Juan de la Cruz. 30 hasta los veinticinco poemas del libro que están escritos en la forma clásica del soneto. El silbo vulnerado abarca todos los juegos imaginistas que llegan a su máximo desarrollo en El rayo que no cesa. Además de interiorizar gradualmente su expresión, en esta colección el poeta demuestra el sentido de interrelación de los elementos. Lo humano, lo mineral, lo vegetal y lo astral se asemejan e intervalen. La voz lírica vivifica lo inerte, vegetaliza lo astral y humaniza lo inanimado. 31 El poeta establece en este libro una asociación con lo cósmico, en que el hombre origina en sí fuerzas de la naturaleza:

> Este rayo ni cesa ni se agota: de mí mismo tomó su procedencia y ejercita en mí mismo sus furores. (Oc pág. 214)

Lo humano se identifica con lo cósmico y participa de su esencia: "Descansar de esta labor de huracán" (Oc pág. 213), "tu clemencia solar" (Oc pág. 219). Señala el poeta la intuición de una esencia común que equipara a todo lo creado. La pena, por ejemplo se "animaliza"--es "perro" y "esbelta y triste garza." Se halla en triple alianza con lo animal, lo vegetal y las acciones humanas en el verso, "cardos y

penas siembran sus leopardos."³² Las imágenes tomadas del mundo campestre sirven en esta poesía para describir no el mundo natural exterior, sino para comunicar aspectos de la intimidad emotiva del autor.

El rayo que no cesa constituye la versión y elaboración definitiva de los sonetos agrupados primero en Imagen de tu huella y después en El silbo vulnerado, con algunas omisiones y agregaciones. Esta última colección es más extensa que las otras, consistiendo de treinta poemas—veintisiete sonetos y tres poemas más largos.

En <u>El rayo que no cesa</u> se intensifica el proceso ya iniciado hacía el auto-conocimiento, al profundizar progresivamente en intensidad afectiva. También continúa la depuración gradual de la complejidad del lenguaje, al apartarse aún más del estilo neo-gongorino. Aun persiste, sin embargo, la influencia de la poesía clásica-barroca y renacentista-con acentos de Quevedo, de la lírica de Góngora y del verso de Garcilaso. 33 El poeta, no obstante, va independizándose de sus maestros, especialmente en el tratamiento personal del amor y del dolor.

Durante esta etapa de su producción, el amor llega a ser un fuerte motivo de inspiración poética para Hernández. La exaltación y la pena precipitadas por el sentimiento amoroso constituyen un factor clave que conduce al poeta hacia la interiorización en su lírica. En El rayo que no cesa y en sus versiones anteriores, se nota el paso desde el enfrentamiento del mundo exterior hacia la explo-

ración de la vida íntima, interior. El amor constituye el punto de partida que conduce a Hernández a dramatizar sus pasiones poéticamente y a expresar la exaltación y la impetuosidad rebelde. Aunque el tema del amor domina en esta poesía, ésta no es propiamente poesía amorosa en su sentido tradicional, ya que el enfoque se concentra aquí sobre el poeta y sus sentimientos y no en la amada. 34

El amor doloroso visto en El silbo vulnerado, y la imagen poética adquieren gran profundidad en El rayo que no cesa. La pena, por ejemplo, antes descrita como "cardo." "zarza." o "arado" -- se convierte en "huracán de lava," "rayo" o "carnívoro cuchillo" -- comunicando el sentimiento del dolor como pasión explosiva. Se percibe un crescendo de emoción proyectada en imágenes que se hacen progresivamente más directas y vigorosas. El poeta pule y perfecciona el material imaginativo y efectúa una intensificación de la metáfora, suprimiendo lo supérfluo. Hernández demuestra una gran capacidad creadora en su hábil manejo de la imagen poética. Suscita metáforas expresivas y variadas de la visión de los objetos más comunes. En el poema, "Me llamo barro," por ejemplo, acumula y encadena imágenes en combinaciones originales y se sirve asimismo de la técnica, común en Aleixandre de la superimposición de imágenes.35

Varios elementos que aparecen en <u>El rayo</u> cobrarán más fuerte expresión en la obra posterior a este libro. Ya se ha visto la importancia del ambiente rural para la

expresión poética del orcelitano. Unido a éste, aparece el sentido primigenio de la tierra, que llegará a formar un elemento constante en cuanto el poeta desarrolla más ampliamente su cosmovisión, como se verá más tarde. Tal motivo aparece desde <u>El rayo</u>, enlazado con los temas del conflicto del amor, del dolor y de la muerte.

Algunos de los motivos que aparecen en <u>El rayo</u> van enriqueciéndose a lo largo de la obra hernandiana hasta convertirse en símbolos. Tal recurso resulta ser clave para permitir dar expresión al mundo interior. El símbolo se presta para expresar extremos anímicos, ya que logra unir aspectos antagónicos, y tiene la capacidad de expresar varias facetas de la realidad simultáneamente. Hernández empieza en esta época de su producción a representar su drama interior poéticamente, sirviéndose del símbolo para comunicar sentimientos y conceptos inefables y contradictorios. Entre los motivos que cobran valor simbólico en la obra del levantino se encuentra la imagen del cuchillo. Presente desde el primer poema de <u>El rayo</u>, el cuchillo se reitera a lo largo del libro:

Un carnívoro cuchillo de ala dulce y homicida sostiene un vuelo y un brillo alrededor de mi vida. (Oc pág. 216)

El símbolo aquí incorpora valores contradictorios del amor/dolor y expresa realidades complejas: es caricia y herida, es dulce y homicida, incorporando también la amenaza fatídica que presiente el poeta. 36 La pasión amorosa se pro-

yecta en este símbolo como concentración intensa de tormento y felicidad--amor que acaricia y hiere--principio
de vida y de destrucción. Miguel Hernández va cargando
el símbolo del cuchillo con sentimientos íntimos y con
ideas esenciales de su mundo poético como el amor, la amenaza a la vida y la muerte. Otras imágenes de fuerte y
complejo valor simbólico en la poesía de esta época son
el toro, la sangre y la tierra. Estas se examinarán en
detalle más adelante.

El rayo que no cesa incorpora con gran maestría una serie de recursos técnicos puestos al servicio de la expresión del dolor y de la pasión. El fuerte elemento emotivo, ceñido a la forma clásica del soneto, provee una gran tensión creadora que sostiene todo el libro. La pasión casi desbordante se contiene ordenadamente dentro de la restringida forma tradicional.

Durante los años treinta, época de conmoción artística en Madrid con las varias corrientes poéticas y los movimientos vanguardistas, la labor poética de Miguel Hernández cambia marcadamente. Su poesía se amplía y se enriquece temática y estilísticamente, en gran parte debido a la influencia de la obra de Pablo Neruda y la de Vicente Aleixandre. El movimiento surrealista también contribuye en efectuar una renovación de la imagen poética en la obra del joven Hernández. Para la poesía surrealista, la imagen tiene una importancia decisiva, en el sentido de que sirve de medio con el que se intenta revelar la unidad profunda

del universo. 37 Esta poesía trata de relacionar objetos dispares, haciendo imperceptible el vínculo entre ellos. El fundamento racional de la imagen debe desaparecer por completo, según los teóricos de la escuela surrealista. Sin llegar propiamente a esos extremos, Hernández se sirve de recursos de fuerte inspiración surrealista. Comienza a usar imágenes osadas y visionarias con rasgos de irrealidad, y en general extiende su material metafórico. En "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda," aparece el elemento onírico y el cultivo de las imágenes que brotan del subconsciente. Se manifiesta también el desplazamiento de su ambiente normal en numerosos elementos:

En este aquí más íntimo que un alma más cárdeno que un beso del invierno, con vocación de púrpura y sagrario . . . (Oc pág. 252)

La influencia de Neruda, a quien dedica el poema, es evidente. El contacto de Hernández con el poeta chileno contribuye enormemente a enriquecer su material imaginativo y su concepto de la poesía. Neruda, en el Prólogo Manifiesto:

"Sobre una poesía sin pureza" en la revista, Caballo Verde para la Poesía, declara ideas nuevas y un claro entronque con el surrealismo:

Este modo de crear poesía no sólo con material noble, sino también con elementos bajos, fue una de las libertades de la poesía moderna a partir de Baudelaire y adoptada por los surrealistas. 39 Los poemas hernandianos de este período son una proyección directa de la estética proclamada por Neruda. El entusiasmo provocado en particular por Residencia en la tierra inspira a Hernández a crear poemas como sus Odas a Neruda y a Aleixandre, "Vecino de la muerte," "Mi sangre es un camino" y otros. En "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda," cualquier elemento queda elevado al nivel de imagen poética: la taberna, el sagrario, pezuñas, chivos, etc., adoptando Hernández la concepción nerudiana de la "poesía impura." Los poemas de esta etapa so sirven de material metafórico "impuro" con un énfasis sobre el motivo sexual y en los instintos primarios. El material imaginativo se nutre también de las esferas del subconsciente. Más tarde en este estudio se examinará cómo el motivo sexual juega un papel esencial en la poética hernandiana. Como parte de la formulación del tema amoroso intimamente ligado a la procreación, forma una de las preocupaciones centrales en la cosmovisión lírica del orcelitano.

El fenómeno visionario abunda en la obra poética de Pablo Neruda y de Vicente Aleixandre y es durante el período de contacto con estos poetas que la visión, o imagen en la cual cualidades o funciones irreales son atribuídas a un objeto o a una persona, aparece por primera vez en

la poesía de Hernández. Se nota precisamente en dos poemas dedicados a sus amigos y protectores. El primero entitulado, "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda":

> Con la boca cubierta de raíces que se adhieren al beso como ciempieses fieros, pasas ante paredes que chorrean capas de cardenales arzobispos (Oc pág. 252)

El objeto real de la boca se cubre de cualidades irreales. Por medio del recurso de la visión, el poeta transmite la sensación profunda de una boca apasionadamente ansiosa, apegada al beso. 40 Se proyecta algo semejante a lo que ocurre en el estado onírico, en que se figura una persona que no puede moverse representada inconscientemente como un ser al que crecen raíces. Al final del mismo poema aparece una imagen parecida:

Te encomiendas al alba y a las esquinas . . . te arrancas las raíces que te nacen en todo lo que tocas y contemplas (Oc pág. 255)

También en la "Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre" se destacan algunos versos de carácter visionario:

Tu padre el mar te condenó a la tierra dándote un asesino manotazo que hizo llorar a los corales sangre (Oc pág. 249)

El "asesino manotazo" adquiere una cualidad de irrealidad

El "asesino manotazo" adquiere una cualidad de irrealidad al producir un efecto tan extraordinario.

Hernández experimenta con versos más extensos y en nuevas combinaciones. La influencia de Neruda se evidencia en un vocabulario impetuoso, primitivo y caótico, como también en la sintaxis, en la estructura libre y extensa, en el uso de gerundios, enumeraciones, etc. En el poema, "Mi

sangre es un camino, por ejemplo, se nota la fuerza y el desembarazo del lenguaje:

Me empuja a martillazos y a mordiscos, me tira con bramidos y cordeles del corazón, del pie, de los orígenes me clava en la garganta garfios dulces, erizo entre mis dedos y mis ojos enloquece mis uñas y mis párpados, (Oc pág. 237)

Este poema, en su amplio uso de metáforas y símiles, se asemeja a gran parte de la poesía temprana de Hernández. Sin embargo, en esta fase de su producción, los recursos de comparación no siempre sirven para describir objetos, sino que la mayoría intenta describir aspectos de índole psíquica o anímica, como el instinto sexual, deseos de procreación, el temor al rechazo o a la extinción e intuiciones fatídicas.

El uso del verso libre en la poesía de Aleixandre y de Neruda impulsa a Hernández a romper con los moldes clásicos que le restringen en dar rienda suelta a su pasión. El poeta se deja llevar por el impulso creador e incorpora el concepto de la "poesía impura" en sus temas, en su lenguaje y en sus formas. En los nuevos maestros encuentra una actitud, afín a la suya, de asombro ante la grandiosidad cósmica. De ellos aprende a darle una expresión más holgada e impetuosa a su lírica, liberándose de los esquemas poéticos dentro de los cuales de habían manifestado su panteísmo bucólico y sus figuraciones cósmicas. Hernández adquiere inspiración y técnica de la poesía de Neruda, para seguir su impulso de lograr una poesía intui-

tiva, con la primacía de la emoción sobre la forma artística. Encuentra un paralelo en el poeta chileno en el esfuerzo por expresar las fuerzas primigenias de la tierra y las "voces" de las cosas y de los hombres, unidos en el agitado ambiente de la realidad cotidiana. También, de la poesía de Vicente Aleixandre, el orioliano aprende a dar expresión libre a sus pasiones elementales y a crear de éstas un amplio dominio de las fuerzas cósmicas y telúricas. Ya se ha visto, particularmente en El rayo que no cesa, el sentido de las fuerzas primordiales que fluyen tras los elementos animales, vegetales y minerales del cosmos. Tales intuiciones cobrarán mayor expresión y alcance en libros posteriores, a medida que el poeta adquiere mayor conciencia de su propia voz poética y su material imaginativo evoluciona para transmitir una cosmovisión personal y sumamente lograda.

Vemos aquí los varios cambios artísticos que se efectúan durante la época en que el joven poeta inicia su actividad creadora. Los de más impacto sobre su lírica llegan a ser la influencia de la poesía del Siglo de Oro, la conciencia social agudizada por la guerra particularmente y las innovaciones técnicas e ideológicas que le inspiran Neruda y Aleixandre.

CAPITULO II

POESIA DE COMPROMISO: COMIENZOS DE UNA NUEVA COSMOVISION

Durante los agitados años que preceden la guerra civil y con el estallido de ésta, un gran número de los escritores de la Península se ven llevados al combate y al compromiso social. La rebelión fascista llegó a ser un hecho decisivo en aumentar las tendencias sociales a escritores como Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, etc. Varios de los artistas republicanos envueltos en el conflicto se vieron obligados a considerar la relación entre el artista y su público, y se enfrentaron al asunto de comunicación entre ellos y los problemas del artista comprometido.

Miguel Hernández llegó a envolverse personal y poéticamente en la contienda nacional. Se alista y lucha en el ejército republicano y pone su obra al servicio de los ideales populares. Su poesía, que ya había incorporado aspectos del movimiento surrealista y de las ideas nerudianas sobre la "poesía impura," pasa a hacerse comprometida. El poeta expone su propósito acerca de esta poesía en la famosa dedicatoria a <u>Viento del pueblo</u>. Aquí esboza sus ideas acerca de la responsabilidad del poeta en cuanto

a su relación con la sociedad. El libro marca el compromiso de Hernández con los ideales políticos, filosóficos y morales implícitos en la causa republicana, encauzando así su obra hacia la literatura de orientación revolucionaria. Su poesía de guerra incita a la lucha por la causa de la República y los valores que ésta expone tales como la solidaridad y la exaltación del trabajo. Hernández recitaba muchas de las composiciones de esta época en las trincheras y en los campamentos. Esta poesía de valor entusiasta aparecía en revistas como El Mono Azul de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, Hora de España, una empresa de cultura, y en casi todos los periódicos y revistas de los frentes y de la retaguardia. Juan Cano Ballesta considera la poesía de Hernández como una de las primeras en tender un puente entre lo que él llama "la poesía y la vida," y en convertir el poema lírico en arma de lucha política y social. "Miguel Hernández," observa el crítico, "es junto con Rafael Alberti el gran corifeo de la poesía social y sin duda el primero en su apasionamiento, concretez sincera y fuerza explosiva."

La producción poética de Miguel Hernández durante la guerra civil consiste de veintiséis poemas de <u>Viento</u> del <u>pueblo</u>, dieciocho de <u>El hombre acecha</u> y otros seis escritos poco antes de estallar el conflicto. Hacia el final de éste, compone también algunas composiciones que se incluyen en su logrado <u>Cancionero</u> y <u>romancero</u> de <u>ausencias</u>.

En algunos poemas anteriores a <u>Viento del pueblo</u>

aparecen ya caraterísticas de su poesía de compromiso tal como la conciencia social y el tono combativo. Las composiciones "Sonreídme" y "Alba de hachas" por ejemplo, muestran un claro propósito comprometido al demostrar una furia revolucionaria y una actitud de rebelión política, anticlerical y anticapitalista.

En cuanto al estilo, la poesía de guerra de Hernández cambia marcadamente al alejarse de la influencia de la poesía clásica y al depurarse del artificio retórico que caracteriza su poesía temprana en particular. El poeta comienza a apartarse también del influjo de la poesía de la Generación de 1927. Viento del pueblo difiere estructuralmente de la producción anterior por la ausencia de la forma culta que había dominado su primer período. Aparecen sólo dos sonetos en alejandrinos en vez de endecasílabos. El libro está concebido como una unidad total y contínua y demuestra una estructura compacta y fluída a la vez. Comienza con una elegía que expresa el dolor por la muerte de Federico García Lorca y cierra con una exaltación de la defensa de Madrid. El resto de los poemas alternan tonos elegíacos, exaltados e imprecatorios.

Se percibe un cambio notable en el vocabulario y expresión de la poesía de <u>Viento del pueblo</u>. En su propósito
de comunicarse con un público amplio, el lenguaje se hace
claro y directo, librándose de retórica excesiva y de neologismos. Aparece una lengua casi conversacional en la
que abundan vocablos comunes. También contiene elementos

nuevos como vulgarismos y palabras escatológicas. Debido al hecho de que el poeta escribe una gran parte de esta poesía para ser recitada a sus compañeros de batalla, las composiciones tienen un caracter oral que agiliza el discurso y lo libra de un aspecto puramente literario y retórico. Hernández incorpora formas tradicionales y modernas a la colección. Presenta una mezcla de tonos y una fusión de varios grados de participación del poeta en el material lírico. También entreteje distintos planos de lenguaje. La expresión lírica del Romancero, por ejemplo, se combina con la trama léxica y sintáctica de sus "Canciones de gesta." La enumeración de nombres y lugares, común en la poesía tradicional, se evidencia en composiciones como "Vientos del pueblo me llevan":

Asturianos de braveza, vascos de piedra blindada, valencianos de alegría y castellanos del alma, . . . (Oc pág. 271)

Vemos también el lenguaje estilizado de la poesía clásica (Lope y Quevedo) combinado con la alegoría "naturalizada" de los sentimientos, en "Elegía primera" por ejemplo:

Llorar dentro de un pozo, en la misma raíz desconsolada del agua, del sollozo, de corazón quisiera: (Oc pág. 265)

En la misma colección figura el lenguaje plebeyo de furia y sarcasmo en poemas como "Los cobardes": "En el corazón son liebres, / gallinas en las entrañas, . . . (Oc pág. 274) y el lenguaje sinestético y visionario de la poesía surrealista.²

El sello rural y agreste que caracteriza la poesía de Hernández está presente en el léxico de estas composiciones, aunque a menudo cobra un nuevo sentido. Pierde a veces su valor fecundante para expresar la destrucción. La semilla se vuelve "calavera" y el agua se convierte en sal. El sol aparece no como fuerza vital sino degeneradora y engendradora de muerte: "El sol pudre la sangre, . . ." (Oc pág. 265). La imagen del rayo, antes equiparada con el amor, se asocia aquí a la cólera y al llanto colectivo.

La tendencia hacia la interiorización poética iniciada en libros anteriores se desvía por el momento en la producción escrita durante los años de crisis nacional. En la mayor parte de la poesía de guerra, Miguel Hernández adopta una actitud extrovertida en su actividad creadora. Su atención se vierte hacia lo exterior en el propósito de crear poesía combativa y en su identificación con la colectividad. La energía poética se dirige hacia la conciencia social con el deseo de reformar y transformar. No se trata, sin embargo, de la creación de una poesía puramente objetiva, ya que inevitablemente está cargada de emoción y de vigor imaginativo bastante subjetivo. Pero hay poca indagación interior y una reducción de referencias personales a favor de un humanitarismo espiritual o colectivo. Se nota un tratamiento menos individual de los temas constantes de amor, sexo y muerte y un énfasis sobre el amor fraternal. Sí hay una gran fuerza emotiva, particularmente en la identificación del poeta con el dolor y el sufrimiento imperantes. En "Recoged esta voz," por ejemplo, presenta una declaración personal, subjetiva, de la identificación del poeta con los heridos y afligidos:

Abierto estoy, mirad, como una herida. Hundido estoy, mirad, estoy hundido en medio de mi pueblo y de sus males. (Oc pág. 282)

También en "El niño yuntero," el poeta adopta una actitud personal en cuanto al padeciente niño jornalero:

Me duele este niño hambriento como una grandiosa espina, y su vivir ceniciento (Oc pág. 273)

Hernández expone su actitud de denuncia de la injusticia social y presenta una postura de defensa de las clases explotadas en varios poemas de <u>Viento del pueblo</u> que ilustran la dialéctica de la lucha del pobre contra las fuerzas explotadoras. "El niño yuntero" presenta una expresión poética sombría y despojada de adorno. La composición es un "romance" escrito en metro y rima tradicionales de manera que contribuyen a crear una atmósfera de pesadumbre. El niño se asocia con al ambiente agreste en que trabaja y se presenta como comienzo que contiene el germen de su propia destrucción y regeneración. La pesada labor lo empuja prematuramente a la muerte:

Empieza a vivir, y empieza a morir de punta a punta levantando la corteza de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente la vida como una guerra, y a dar fatigosamente en los huesos de la tierra (<u>Oc</u> pág. 272) El chico se incorpora íntimamente a la tierra y a las cosechas, comparándose con un "grano de avena" y con una "raíz."

> Cada nuevo día es más raíz, menos criatura, que escucha bajo sus pies la voz de la sepultura.

Y como críz se hunde en la tierra lentamente para que la tierra inunde de paz y panes su frente. (Oc pág. 273)

El poeta reacciona subjetivamente expresando aflicción por el padecimiento del niño: "sufro viendo el barbecho / tan grande bajo su planta." También hace énfasis en el poema en el "yugo," deplorando la esclavitud de hambre y miseria a que están sometidos los explotados.

El poema "Jornaleros" representa una denuncia social de la invasión extranjera del país en la que se hace una imprecación a los líderes invasores:

Los verdugos, ejemplo de tiranos, Hitler y Mussolini, labran yugos. Sumid en un retrete de gusanos los verdugos. (Oc pág. 287)

Incita a los trabajadores a luchar contra la amenaza invasora que les quitará los productos de sus labores: "Codician los que nunca han cultivado esta España."

En "Las manos" y "El sudor" se exalta el valor del trabajo. Este se eleva al describirse en términos casi cósmicos: "Como si con los astros el polvo peleara, / como si los planetas lucharan con gusanos, . . ." (Oc pág. 295). Las manos adquieren cualidades irreales de valor visionario en versos como "venas retumbantes constelan por

los espacios . . ." El poema "El sudor" es en su totalidad un conjunto visionario donde se realizan los aspectos gloriosos del trabajo atribuyéndosele caracteres de magnificencia al sudor en descripciones poco menos que cósmicas:

> Llega desde la edad del mundo más remota a ofrecer a la tierra su copa sacudida, a sustentar la sed y la sal gota a gota, a iluminar la vida. (Oc pág. 296)

Hernández canta a cosas "impuras," no consideradas como material poético por los poetas "burgueses." El sudor, por ejemplo, elemento vulgar y común, adquiere en estos versos un nivel grandioso y ennoblecido. El árbol y luz, "aúrea enredadera," "lento diluvio," "Vestidura de oro; adorno de las manos"--"En el mar halla el agua su paraíso ansiado / y el sudor horizonte . . ."

En <u>Viento del pueblo</u> Hernández emplea imágenes caóticas para captar el poder arrollador de la guerra. Establece un tipo de visión en que se sirve de verbos dinámicos que no se relacionan con los sujetos correspondientes, para comunicar un clima de desplazamiento y matanza. La violencia de las fuerzas destructuras y el ambiente de un mundo en el proceso de desintegración se muestra por medio de imágenes surrealistas, con los recursos de la repetición y la sinestesia, y con el uso de formas verbales y adjetivos agresivos. El poeta plantea visiones de un mundo amenazado por la catástrofe, pero intenta contrarestar la destrucción imperante con la esperanza de superarla con

héroes gigantes. La metáfora adquiere un acento de irrealidad y se matiza con elementos visionarios que engradecen
al héroe, al soldado o al trabajador y a los objetos que
éstos tocan. Se ejecuta una tranfiguración de estas figuras en seres astrales o celestes, de dimensiones casi cósmicas: ". . . los cuerpos que mueven sus miembros trabajados / como constelaciones" ("El sudor"). "Y paren las
mujeres lanzando caracajadas, / desplegando en su carne
firmamentos" ("Juramento de la alegría"). Asimismo el
poeta emplea la visión prolongada prestándole al héroe dimensiones sobrehumanas. En "Pasionaria," la heroína adquiere cualidades grandiosas:

Fuego la enciende, fuego la alimenta: fuego que crece, quema y apasiona desde el almendro en flor de su osamenta.

(Oc pág. 305)

También en "Rosario, dinamitera," la imagen se carga de una fuerza visionaria hasta convertirse en lo que Juan Cano Ballesta denomina, "motivo mítico": 3

Bien conoció el enemigo la mano de esta doncella, que hoy no es mano porque de ella, que ni un solo dedo agita, se prendó la dinamita ¡y la convirtió en estrella! (Oc pág. 286)

El caracter antitético también le infunde vigor a esta composición. En la joven se oponen su belleza delicada, "alta como un campanario," y la furia de la guerra que ella representa:

... había en su corazón una desesperación de cristales, de metralla ansiosa de una batalla sedienta de una explosión.

Se yuxtaponen también la belleza y la violencia al describir su mano como "una rosa enfurecida."

El uso de la antítesis para describir las fuerzas opuestas en un ambiente de violencia aparece asimismo en composiciones como "Visión de Sevilla." Aquí se presenta un contraste entre la gracia y el encanto de la ciudad y el ímpetu destructor y brutal de la invasión. Un toro muge en las afueras, y dentro se presenta un "buey sombrío." Aparece otra serie de símbolos antitéticos,

. . . en la ciudad de mayo sólo hay grises inviernos en la ciudad del río sólo hay podrida sangre que resbala: sólo hay innobles cuernos.

La técnica surrealista sirve para comunicar el horror, el desplazamiento y la destrucción física y mental precipitados por el impacto de la guerra. Las imágenes del cuerpo se usan para expresar el golpe emocional del asalto. Se incluyen imágenes corporales que no son puramente visuales, creándose un efecto impresionante al presentarse las reacciones emocionales del cuerpo, en lugar de sus partes físicas. La destrucción de la ciudad, por ejemplo, se refleja por medio de imágenes de mutilación y por la sustitución de emociones donde deberían aparecer las partes del cuerpo:

Mirad, oid: mordiscos en las rejas, cepos contra las manos, horrores relucientes por las cejas luto en las azoteas, muerte en los sevillanos (Oc pág. 291)

Presenta el poeta una enumeración caótica que comunica la

atmósfera de confusión y de desplazamiento físico y moral.

En esta poesía de guerra, el dinamismo se expresa abundantemente, ayudada por una visión apocalíptica. El individuo y la multitud se conciben como un viento huracanado, como el título de la colección. La obra se asemeja a la energía de un vendaval y el dinamismo se manifiesta como un movimiento espacial y emocional, en acción o en potencia. Todo está en perpetuo movimiento vigoroso y comunica su dinamismo a cuanto toca. Así en "Recoged esta voz":

El polvo no les puede y hacen del polvo fuego, savia, explosión, verdura repentina: con su poder de abril apasionado precipitan el alma del espliego, el parto de la mina, el fértil movimiento del arado. (Oc pág. 284-85)

Aquí el polvo, elemento estático, se anima en sustancias dinámicamente enérgicas: fuego, savia, explosión, verdura repentina. El verbo "precipitar" y el adjetivo "repentina" imprimen brusquedad al movimiento del parto, al olor del espliego y al moverse del arado. En el poema, "El incendio," el espíritu dinámico se manifiesta con una abundancia de verbos:

Cabalgan sus hogueras, trota su lumbre arrolladoramente, arroja sus flotantes y cálidas banderas, sus victoriosas llamas sobre el triste occidente. $(\underline{\text{Oc}} \text{ pág. } 300)$

Varios de los verbos significan una acción violenta. El dinamismo también se muestra en nombres y en adjetivos correspondientes a objetos o conceptos activos, en asocia-

ciones en las que uno de los términos dinamiza el posible estatismo del otro, o en calificaciones dinámicas a sustantivos quietos.

La imagen en <u>Viento del pueblo</u> llega a superar todas las influencias y adquiere un acento marcadamente personal. El lenguaje metafórico se amplía para dar claridad
a la expresión, convirtiendo lo abstracto en algo más concreto. En "Elegía primera," dedicada a García Lorca, vemos la corporeización de elementos abstractos:

Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos, veo un bosque de ojos nunca enjutos, avenidas de lágrimas y mantos: y en torbellino de hojas y de vientos, lutos tras otros lutos y otros lutos, llantos tras otros llantos y otros llantos.

(Oc pág. 267)

La palabra de Miguel Hernández, frecuentemente terrestre y corpórea, se hace más dura y pesada, cargándose de metal y piedra. Del poeta crea el ambiente de un mundo primitivo y elemental, en el que las realidades se imponen por los sentidos y la característica pesantez y dureza. Se destaca con frecuencia lo palpable, lo duro y lo pesado. Los objetos aumentan su fuerza impresionante al predominar el sentido elemental del tacto. Las cosas se intensifican, ascendiendo en la escala táctil: "lágrimas de bronce," "ojos de granito," "pie de mármol," "voz de bronce" (Oc pág. 320). En "Pasionaria," se destaca principalmente la fuerza de lo sólido y palpable. La heroína es una "estepa habitada de aceros," y es "encina y piedra," nacida "para dar dirección a los vientos" o "para ser esposa de algún

roble." Aparecen aquí imágenes duras y metálicas de herramientas y armas que reflejan el mundo imponente de la guerra: "todos te ven, te cercan y te atienden / con ojos de granito amenazante . . ." y asimismo "Valentín, el volcan, que si llora algún día / será con unas lágrimas de hierro." Se materializa también la muerte, presentándose como guerrero destructor que viste "herrumbrosas lanzas y traje de cañon" (Oc pág. 265). "No sabe andar despacio y "acuchilla / cuando menos se espera su turbia cuchillada." Aparece después como escombro: "Se ve la muerte como un mueble roto, como una blanca silla hecha pedazos" (Oc pág. 299). La alegría también adquiere forma corpórea: "cuando, avasalladora llamarada, galopa la alegría en un caballo / igual que una bandera desbocada" (Oc pág. 297).

El efecto arrollador y devastador de la guerra efectúa una alteración en el cosmos poético de Hernández. La naturaleza trastorna sus leyes y a menudo paralela la violencia del ambiente circundante. Los objetos inanimados y la creación reaccionan ante el aspecto tumultuoso: "En su mano los fusiles / leones quieren volverse" (Or pág. 269). Las cosas se emocionan: "fusil furioso," "botas iracundas," "cañones temblorosos." La naturaleza reacciona con una violencia semejante a la que la circunda: los claveles "disparan" y las flores "hierven." El mundo natural adquiere una fuerza desafiante e imponente ante la destrucción que impera.

La interrelación de elementos es una constante en la poesía de Hernández, y la plurivalencia del mundo astral, animal, vegetal y mineral en su poesía de guerra se ejecuta con más violencia y energía destructura. El mundo en desintegración que representa el combate efectúa a veces una dislocación de elementos y altera los ciclos naturales. Todos los seres son afectados por la condición bélica. El ser humano se coloca en el mismo plano que los animales, las plantas y los objetos inanimados, siendo "solidario de la piedra y el volcán." El hombre se identifica con el cosmos, y éste, a su vez, sufre un proceso de humanización y reacciona ante la tragedia humana. El dolor y la congoja penetran tanto lo animado como lo inanimado. "Visión de Sevilla" presenta un "amordazado ruiseñor" y un "surtidor degollado." Lo humano se asocia con lo vegetal, así que el pueblo es "árbol," el niño yuntero es "raíz" y el alma del poeta es "encina." Concha Zardoya considera que el proceso vivificador y humanizante culmina en Viento del pueblo en una total comunión cósmica, acelerada por el ímpetu de la guerra. Observa que el hombre y los animales junto con el mundo vegetal, mineral y astral participan en un "estar y sentir" al compartir la misma circunstancia de la guerra. Se efectúa una plurivalencia en que todo se asocia, se identifica o se transfunde mutuamente. "Pasionaria" muestra lo humano intercambiándose con los elementos cósmicos:

Una mujer que es una estepa sola habitada de aceros y criaturas, sube de espuma y atraviesa de ola por este municipio de hermosuras. (Oc pág. 305)

En "Aceituneros" éstos están "a los planetas unidos," y el héroe visto en el poema dedicado, "Al soldado internacional caído en España," deviene un cosmos total:

Si hay hombres que contienen un alma sin fronteras, una esparcida frente de mundiales cabellos, cubierta de horizontes, barcos y cordilleras, con arena y con nieve, tú eres uno de aquellos. $(\underbrace{\text{Oc}}_{}\text{pág. 288})$

La conmoción de la guerra crea en la sensibilidad poética asociaciones y superposiciones sensoriales que establecen conexiones insospechadas entre los elementos del cosmos y entre la realidad objetiva y la interna. En la "Elegía primera" a Lorca vemos tal demostración:

Por hacer a tu muerte compañía, vienen poblando todos los rincones del cielo y de la tierra bandadas de armonía, relámpagos de azules vibraciones. (Oc pág. 267)

Los ritmos naturales se hallan trastornados rindiéndole a la procreación y al nacimiento un carácter vehemente. Tanto el instinto de procreación como el deseo sexual se funden con la expectativa de muerte violenta en "Canción del esposo soldado." La figura de la esposa se acerca aquí de la misma manera impersonal en que los aviones aparecen sobre el campo a traer la destrucción. La mujer se presenta como figura voraz que se asoma como una "inmensa boca hambrienta":

Cuando junto a los campos de combate te piensa mi frente que no enfría ni aplaca tu figura, te acercas hacia mi como una boca inmensa de hambrienta dentadura. Tus piernas implacables al parto van derechas, y tu implacable boca de labios indomables, y ante mi soledad de explosiones y brechas recorres un camino de besos implacables.

El uso repetido del adjetivo "implacable" sirve para deshumanizar aun más la aparición de la esposa, colocándola a ella y a su relación con el poeta dentro del marco de la guerra y la agresión. La energía impetuosa inherente en el ritmo del ciclo vida-muerte característico de la producción hernandiana, se intensifica en la poesía en que la guerra le sirve de fondo inmediato. La introducción de la idea de procreación, "Tus piernas implacables al parto van derechas" en medio de la destrucción y ruina de la guerra se efectúa con una expresión claramente beligerante. Aun la visión futura del amor después de la guerra se tiñe de la muerte y del ruido de la batalla:

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. (Oc pág. 302)

El acto amoroso puesto en este fondo de matanza distorciona el ciclo natural, y consecuentemente, la esposa/madre vista en este poema se presenta como una figura que inspira temor. El hambre de ella, junto con la de la voz poética, se muestra amenazante y alucinante, mientras que al mismo tiempo ella ofrece la promesa de regeneración. La presentación de la figura femenina no es personalizada sino que es vista como un conjunto de rasgos grotescos. La mujer aparece como víctima de un deseo "implacable" de dar a luz al hijo

que nacerá "con el puño cerrado." Durante este período está ausente la idea de la regeneración que engendra más violencia.

No sólo se presenta la figura humana en términos no humanos, sino que los objetos también aparecen amenazantes y feroces, particularmente aquellos relacionados con la muerte. El poeta une íntimamente el acto amoroso y la amenaza de aniquilación:

Sobre los ataúdes feroces en acecho, sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho hasta el polvo, esposa. $(\underline{Oc}\ pág.\ 302)$

La relación amor-muerte se verá más directa y fatídicamente en El hombre acecha. Aquí el acto amoroso está descrito como un asesinato. Los ataúdes en vez de los hombres acechan a los amantes y junto con los muertos sirven de lecho en esta escena amorosa de pesadilla. El esposo-soldado acaricia a la esposa "hasta en el polvo," así uniéndose ambos a los cuerpos regados en el paisaje. Se implica aquí la idea de que ellos se convertirán en polvo tal como el polvo en que yacen. Se implica aquí la polvo en que yacen.

Se notan en "Canción del esposo soldado" el uso de la forma popular y la tendencia hacia una expresión más personal que aumentarán en El hombre acecha y culminarán en Cancionero y romancero de ausencias. Hacia el final de Viento del pueblo alcanzan a divisarse rasgos de una actitud algo alejada del clima turbulento, con menos insistencia sobre lo social. Estos rasgos aumentarán gra-

dualmente en la poesía posterior, como también la tendencia hacia la simplificación y concisión del material técnico poético.

La colección <u>El hombre acecha</u> demuestra un cambio en la actitud del poeta. Se aplacan el entusiasmo y la exaltación heroica vistas en <u>Viento del pueblo</u>, y se nota una tendencia meditativa, un tanto distanciada hacía los acontecimientos. Después de dos años de guerra y de presenciar hambre, cárcel y privaciones, la percepción de Hernández se ensombrece y sus versos adquieren a veces un acento amargo ante la futilidad de la lucha y la incertidumbre del futuro. El ánimo de la voz poética declina marcadamente ante el aspecto de violencia y crueldad que azuza el instinto feroz en los seres humanos. La desilusión total, sin embargo, se halla superada por el impulso de solidaridad y por una fe en el hombre que no desaparece del todo.

El poeta encuentra su propio estilo en <u>El hombre ace-</u>
cha, donde queda poca de la influencia anterior. El material metafórico se simplifica y se acrecienta la sustantividad. Prevalece el verso corto y la expresión se hace
más ceñida, con un lenguaje más conciso y sencillo. La
colección comienza y termina con una canción, lo cual la
vincula con la poesía posterior en la que predominan las
formas populares. Se perciben dos tendencias en este libro. Por un lado, la tragedia y el dolor se generalizan
dándole al verso un valor universal, mientras que a la vez

se nota una tendencia hacia lo personal e íntimo.

En la "Canción primera," que abre el libro, Hernández presenta una de las ideas que predomina en El hombre acecha-la de la deshumanización. Esta ya había aparecido en Viento del pueblo, relacionada particularmente con el enemigo y el cobarde, pero aquí se aplica en un nivel universal, abarcando al ser humano en general. El hombre, empujado por la crueldad de la guerra, regresa a un estado de instintos primarios que se manifiestan en una furia inhumana y salvaje. El desenfreno se desata al contacto de la sangre y la matanza y el hombre vuelve a ser fiera.

La creación reacciona con un horror casi cósmico, "retrocediendo" ante el aspecto de la desenfrenada violencia humana:

> Se ha retirado el campo al ver abalanzarse crispadamente al hombre. (Oc pág. 315)

Hay un énfasis también sobre la sima que se ahonda entre el ser humano y la naturaleza: "¡Que abismo entre el olivo / y el hombre se descubre!" (Oc pág. 315). El hombre se muestra impasible ante la angustia y el dolor ajenos mientras que lo inanimado responde emotivamente, como se ve en "Las cárceles," donde objetos metálicos cobran sensibilidad:

No se ve, que se escucha la pena del metal, el sollozo del hierro que atropellan y escupen: el llanto de la espada puesta sobre los jueces de cemento fangoso.

En este poema lo inerte se anima pero también lo hace en

una actitud agresiva, en que activamente "acosa" al ser humano:

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. (Oc pág. 332)

Como es característico en la técnica expresiva de Hernández, los seres abstractos adoptan formas concretas, como en el poema, "Madrid," en que "... retrocede la luna menguante / de las derrotas." El mundo desgarrador de la guerra se refleja en el uso frecuente de imágenes sólidas, metálicas e hirientes. 9 En el mismo poema:

De entre las piedras, la encina y el haya, de entre un follaje de hueso ligero surte un acero que no se desmaya: surte un acero. (Oc pág. 340)

Aquí el acero se asocia con la fuerza de la ciudad. El hambre también se materializa cuando el poeta habla de la ciudad "atravesada del hambre" en que ésta se asemeja a una espada. La fuerza del país también se describe en términos de dureza y metal, a su vez aplicados al toro. Así en "Llamo al toro de España":

Gran toro que en el bronce y en la piedra has mamado, y en el granito fiero paciste la fiereza: revuélvete en el alma de todos los que han visto la luz primera en esta península ultrajada. (\underline{Oc} pág. 317)

El hambre se presenta como una de las fuerzas que despierta la violencia de los instintos primarios y que aviva el odio entre los seres. En este libro poético sirve también para avivar el sentido de conciencia política al presentarla como un aspecto en que se ve la injusticia social. En "El hambre," ésta adquiere forma concreta y destaca la injusticia:

El hambre paseaba sus vacas exprimidas, sus mujeres resecas, sus devoradas ubres, sus ávidas quijadas, sus miserables vidas frente a los comedores y los cuerpos sálubres. (Oc pág. 325)

El odio también se materializa:

En cada casa, un odio como una hoguera fosca, como un tremante toro con los cuernos tremantes, rompe por los tejados, os cerca y os embisca, y os destruye a cornadas, perros agonizantes. $(\underline{\text{Oc}}\ \text{pág. 326})$

Aparece aquí la idea de la fiera anidada en el interior de cada hombre y tanto los amos como los explotados se asemejan a bestias, animalizándose en cazadores como panteras, tiburones, etc. Para el pobre el hambre "alodaba sus rapaces rebaños / de cuervos, de tenazas, de lobos, de alacranes." Todos los seres humanos tienen la capacidad de manifestar sus bajos instintos, y el hambre es una de los incitamentos para que aparezcan:

Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos donde la vida habita siniestramente sola. Reaparece la fiera, recobra sus instintos, sus patas erizadas, sus rencores, su cola.

En la lucha de clases, mientras los explotadores se rebajan al nivel de "perros" y de "ladrones," la figura del niño se ennoblece hasta alcanzar vigor visionario:

> No habéis querido oír con orejas abiertas el llanto de millones de niños jornaleros. Ladrabais cuando el hambre llamaba a vuestras puertas a pedir con la boca de los mismos luceros.

Hernández presenta algunas poesías en El hombre acecha, en las que trata de mantener el entusiasmo por la guerra

y de suscitar apoyo por la causa, aunque este nivel no se mantiene con tanta constancia como en <u>Viento del pueblo</u>.

"El vuelo de los hombres" representa una exaltación de los aviadores en que la creación participa, apoyando su misión:

En un avance cósmico de llamas y zumbidos que aerodromos de pueblos emocionados lanzan, los soldados del aire, veloces, esculpidos, acerados avanzan. (Oc pág. 323)

El firmamento se humaniza cobrando valor y gozo ante el espectáculo que los aviadores ofrecen:

El azul se enardece y adquiere una alegría, un movimiento, una juventud libre y clara, lo mismo que si mayo, la claridad del día corriera, resonara.

Los estremecimientos del valor y la altura, los enardecimientos del azul y el vacío: el cielo retrocede sintiendo la hermosura como un escalofrío. $(\underline{\text{Oc}}\ \text{pág.}\ 324)$

Se sostiene a lo largo de la composición un intercambio entre las características de los aviadores y del espacio circundante, en el que éste se humaniza y aquéllos se asemejan a lo astral. Los aviadores vuelan igual que "una colmena de soles extendidos, / de astros motorizados, . . . " y su obra más tarde iluminará la creación. Se hace un énfasis sobre la libertad del vuelo y del aire, y la libertad por la que luchan.

La exaltación de la causa de la guerra se ve también en "El herido," donde el fervor por la lucha es promulgado por el poeta, quien está dispuesto a morir por la causa:

> necesito más vidas, La que contengo es poca para el gran cometido de fangre que quisiera perder por las heridas.

Se presenta una visión positiva y entusiasta, aún en un panorama de dolor, y se hace una asociación noble y fecunda entre los heridos y el mundo vegetal. La sangre y los heridos son "trigo," "flores," "mar."

Por los campos luchados se extienden los heridos. Y de aquella extensión de cuerpos luchadores salta un trigal de chorros calientes, extendidos en roncos surtidores. (Oc pág. 328)

Hay una actitud frente al mundo que le atribuye importancia primordial a la fertilidad. Muestra el carácter abonador, regenerador de la sangre derramada. Se destaca el florecer y el retoñar de los seres humanos y se establece una serie de polivalencias en la creación. Las extremidades de los heridos "retoñarán" con nuevos brotes de vida vegetal, y los hospitales se convierten en "huertos de heridas entreabiertas." Se emplean aquí imágenes complejas, con el empleo de la técnica surrealista y visionaria:

La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo. Y las heridas suenan, igual que caracolas cuando hay en las heridas celeridad de vuelo, esencia de las olas.

La sangre huele a mar, sabe a mar y a bodega. La bodega del mar, del vino bravo, estalla allí donde el herido palpitante se anega, y florece y se halla.

Las heridas y la sangre se asocian con el mar como potencia regeneradora de extensión infinita. Se percibe poca adjetivación en estos versos donde el impacto reside en los verbos. La sangre "llueve," "huele"; las heridas "suenan" y la bodega "estalla."

La actitud de exaltación ante el heroísmo y la lucha

se muestra difícil de sostener ante el prolongado espectáculo de matanza y de sangre que la guerra ofrece. En
otro cuadro que presenta a las víctimas del combate, se
imponen el dolor y el sufrimeinto, y las consecuencias de
la guerra se ven más futiles que productivas. "El tren
de los heridos" muestra la congoja y el padecimiento extendiéndose como un tren inacabable. Aquí se efectúa una
proyección anímica sobre lo inanimado, las partes del tren
que se permean de dolor abrumador.

Ronco tren desmayado, enrojecido: agoniza el carbón, suspira el humo, y maternal la máquina suspira, avanza como un largo desaliento.

Silencio.

(Oc pág. 336)

Hay un repetido énfasis sobre el aspecto silencioso del sufrimiento. El tren "no cesa de callar" y se reitera la palabra, "Silencio" a lo largo del poema, como redoble fúnebre que comunica una pena amortiguada que se difunde interminablemente, cual el tren, que "nunca acaba de cruzar la noche." El poeta crea un clima avasallador de palidez mortal y de amargura y sufrimiento que se expresan en el plano físico y en el moral. Se presenta aquí una asociación entre los heridos y la nobleza de la tierra y el cosmos, aunque está ausente la idea previa de heridas regeneradoras. "¡Ay! la voz, el corazón, la tierra, / el corazón de los que malhirieron." Las heridas alcanzan proporciones cósmicas y las extremidades se extienden cual los astros en un panorama de un vigor alucinante:

Van derramando piernas, brazos, ojos, van arrojando por el tren pedazos. Pasan dejando rastros de amargura, otra vía láctea de estelares miembros. (Oc pág. 335)

La asociación con lo cósmico sirve aquí para comunicar la amplitud sumamente extensa e incalculable de heridos y sufrimiento.

El poema, "18 de julio 1936 -- 18 de julio 1938" tiene forma de soneto y un vocabulario reservado y sencillo. Aquí aparece el símbolo de "sangre" desarrollado de una manera personal y no puesto al servicio de la poesía social. Predomina la idea, a diferencia de Viento del pueblo, del desperdicio de vidas y se intensifica el sentido del dolor. Insiste en el hecho de que la guerra destruye los instintos naturales y el poeta percibe cada pérdida como presagio de su propia muerte.

Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes. Son dos años de sangre: son dos inundaciones. Sangre de acción solar, devoradora vienes, hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.

Sangre es el mejor de los mejores bienes. Sangre que atesoraba para el amor sus dones. Vedla enturbiando mares, sobrecogiendo trenes, desalentando toros donde alentó leones.

El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas. Y ante el reloj y el alba me siento más que herido, y oigo un chocar de sangres de todos los tamaños.

Sangre donde se puede bañar la muerte apenas: fulgor emocionante que no ha palidecido, porque lo recogieron mis ojos de mil años. (Oc pág. 339)

En el primer cuarteto, la sangre representa las vidas perdidas, "dos años de guerra / y dos inundaciones." Amplía el significado de la sangre para asociarla con el caos primordial del gran diluvio. 10 En "Sangre de acción solar" se exponen el sol y la sangre como potencias destructoras sugiriendo el desangramiento y la matanza feroz. La sangre cobra una fuerza devastadora con el empleo de verbos dinámicos. Azota, enturbia, sobrecoge. En los poemas de El hombre acecha se alega una frecuencia cada vez mayor que la naturaleza ha sido trastornada y que el tiempo también está desquiciado. La sangre, o matanza "enturbia mares" y "desalienta toros." También cambia los horarios, alterando y acelerando nuestro tiempo asignado hacia la muerte.

La calidad surrealista de algunas imágenes comunica un ambiente de dislocación e irracionalidad que la continuación de la guerra precipita. La imagen de la sangre adquiere un significado amplio en el primer terceto en que representa la mortalidad en general, no sólo muertes particulares. La guerra recuerda la mortalidad más que los heridos. En el último terceto la sangre se asocia de nuevo con los soldados caídos, y termina con un tono ascendiente al hablar del "fulgor emocionante que no ha palidecido."

Gradualmente la visión subjetiva de desgracias, luto, ruina y odio engendrada por la guerra se disipará y el poeta puede apelar de nuevo a la esperanza--nota básica del Cancionero y romancero de ausencias--. La violencia y el horror reflejados en la poesía de guerra tiene el efecto de apartar al poeta del mundo circundante, en el que la

destrucción y muerte han llegado a ser un lugar común.

Tal tendencia se intensifica en "Canción última" en la que se manifiesta la concisión y la reducción del verso. El lenguaje es sencillo y comunica el contenido directa y rápidamente con un mayor grado de realismo. Los adjetivos funcionan para definir más que para describir. El tono en este poema es menos extrovertido y las fuerzas emotivas se internalizan dentro del poeta y de la expresión poética. Parece crearse un ímpetu hacia el centro:

Pintada, no vacía: pintada está mi casa del color de las grandes pasiones y desgracias.

Regresará del llanto adonde fue llevada con su desierta mesa, con su ruinosa cama.

Florecerán los besos sobre las almohadas. Y en torno de los cuerpos elevará la sábana su intensa enredadera nocturna, perfumada.

El odio se amortigua detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza. (Oc pág. 343)

La pasión aquí está relegada a una posición menos visible.
"Pintada" contrasta con "vacía," sugiriendo la interioridad de estas fuertes emociones. La sábana con intensidad de enredadera envuelve a los esposos y los aparta de la misma manera en que el odio todavía está presente pero ahora amortiguado detrás de la ventana. La garra de la

violencia todavía persiste, pero también está velada bajo un exterior suave. El último verso parece apelar a una forma menos visible de la emoción, a su presencia latente bajo la superficie visible.

Desde este momento, la poesía de Hernández gravitará hacia la tendencia de apartarse de la descripción de lo externo para captar las apasionadas vibraciones internas. 11 Se continúa el proceso gradual de interiorización y de desnudez expresiva. El dolor y la muerte imprimen un sello en la poesía de Hernández que por una parte conserva algunos rasgos de su técnica metafórica, ahora puesta al servicio de una poesía humana que brota más del sentimiento que del intelecto. Por otra parte esta poesía busca una sencillez y sustantividad expresiva a la vez deliberada e intuitiva en que la adjetivación está reducida al mínimo y en que el sustantivo y el verbo adquieren una expresión máxima. La imagen se vuelve más lírica e íntima y expresa realidades de valor humano y universal. La casa en "Canción última" representa posiblemente para el poeta la normalidad y la aspiración de un asilo que le proteja del mundo del campo de batalla. Persiste la actitud telúrica del poeta ante el mundo y se asocia lo humano con lo vegetal en la frase "florecerán los besos" y la descripción de la sábana como una "intensa enredadera."

El proceso de depersonalización toma una nueva dirección a medida que el poeta se despoja gradualmente de su papel de portavoz de la colectividad y la poesía se hace más íntima e internalizada. El mundo físico, visto en varias etapas de desintegración en los poemas de guerra, ya no mantiene el lugar de importancia que antes tenía en la expresión poética de Hernández. Ahora el poeta no puede relacionarse con él ni tampoco encuentra refugio en la naturaleza por medio de la identificación personal con los fenómenos naturales que antes le habían servido de guía e inspiración. Tal relación personal ha desaparecido y ahora comienza a interrelacionarse con un mundo interno que él mismo tiene que crear.

El <u>Cancionero y romancero de ausencias</u> (1938-1941) fue escrito durante los últimos meses de la guerra y durante los años de cárcel. Algunos poemas tratan la temática de la guerra y la mayoría enfoca la ausencia y la angustia de la separación de Hernández de su familia y sobre el dolor que le ocasiona su encarcelamiento.

En esta última fase de su producción, el poeta vierte de nuevo su atención hacía la interioridad. Vuelve a la tendencia notada en El rayo que no cesa de una indagación de su vida íntima y va más allá para forjar un mundo poético propio basado en el recuerdo. La poesía de estos últimos años sigue demostrando la tendencia, ya evidente en El hombre acecha, de alejarse de una violencia exterior con la que el poeta ya no puede identificarse positivamente. En el intento de buscar un lugar de equilibrio, Hernández comienza a formar un universo poético no contaminado por el tumultuoso ambiente exterior, donde él cons-

tituirá su centro dinámico, como en la poesía temprana. En algunos sentidos la poesía de Hernández hace un círculo y vuelve a su punto de partida en el sentido de que vuelve a crear un verso altamente estructurado, aunque ahora despojado de todo elemento extráneo. Los últimos poemas representan la creación de un nuevo cosmos en el que el poeta funciona no sólo como organizador sino como su "creador." 12

La depuración de elementos que se había iniciado a partir de <u>Perito en lunas</u> se intensifica y llega a su punto máximo en el <u>Cancionero</u>. Hernández consigue la concentración y la concisión de su material poético. Como observa Guerrero Zamora, el poeta somete estos versos a un proceso de cuidadosa corrección, notándose señales de pulimento y la evidencia de varias versiones de una misma composición en una tarea decantatoria. ¹³ Aunque esta poesía guarda todavía rasgos advertidos en libros anteriores, aparece aquí depurado de toda retórica y está puesta al servicio de la expresión de un hondo sentimiento.

Predomina en el libro el metro de arte menor con el resto de las composiciones escritas en verso libre en combinaciones no comunes en la extensión de los versos. Los poemas, breves y condensados, enfocan generalmente una imagen central. El lenguaje poético se presenta sencillo y claro con imágenes precisas. Los poemas están escritos en formas métricas y estrofas populares. El proceso de simplificación y de popularización influye en la estructura formal y conceptual de los romances y las canciones.

La forma del <u>Cancionero</u> tiene varios niveles. El libro entronca por su forma y su lirismo, y por medio de su vinculación con las coplas populares, con la poesía de Lope, Gil Vicente, Unamuno y Machado. Se vincula también con el "neopopularismo" de Rafael Alberti y Federico García Lorca. La Francisco Díez de Revenga concluye que Hernández alcanzó una fusión lograda entre la forma y el contenido en esta colección:

Consideramos . . . a Miguel Hernández como un último eslabón en esta larga cadena de la poesía de tipo tradicional . . . No se trata . . . de una mera interpretación de lo popular, sino que con su voz acorde con la tradición, Miguel Hernández le aporta una serie de expresiones originales que la renuevan y avivan, como en su tiempo hizo Lope o Gil Vicente.

Carlos Bousoño considera que la originalidad de Hernández frente a sus predecesores más recientes (Lorca y Alberti) reside en el hecho de que la materia de sus composiciones se extrae más directamente de la vida, y en que adopta una actitud más subjetiva en sus canciones. 16

La imagen hernandiana se va cargando de hondo sentido en el Cancionero, y la metáfora logra un grado elevado de perfección artística y de expresividad concentrada. La metáfora se simplifica en sus elementos pero retiene un gran vigor para encarnar admirablemente ideas, sentimientos y estados anímicos. El poeta halla imágenes apropiadas para dar figura palpable a sus estados interiores y comunicar lo más íntimo y abstracto. En esta colección el lenguaje metafórico cobra vigor de fuerza primigenia.

Característicamente, aquí también busca sus motivos metafóricos en el mundo material y expresa ideas y sentimientos
profundos en palabras concretas. Tal procedimiento, ya
visto en libros anteriores, consigue en <u>Cancionero</u> una mayor intensidad de la imagen al despojarse ésta de todo elemento ornamental y al quedar en su máxima desnudez, reducida al simple sustantivo. Vemos en el poema entitulado
"Guerra" en el que el odio es una "llama," las voces son
"bayonetas," el dolor un "cuchillo," etc.:

Alarga la llama el odio
y el clamor cierra las puertas.
Voces como lanzas vibran,
voces como bayonetas.
Bocas como puños vienen,
puños como cascos llegan. (Oc pág. 397)

Resalta el sentido del tacto, manifestándose en objetos de pesantez y dureza. Aquí se nota una progresión en el sentido que los objetos se intensifican ascendiendo todos, uno o varios grados en esta escala táctil orientada hacia la solidez: las bocas son "puños," los puños son "cascos," etc.

Pasiones como clarines, coplas, trompas que aconsejan devorarse ser a ser, destruirse piedra a piedra.

Los conceptos más abstractos cobran vida y realidad corpórea, palpable y visible. El odio es rojo, el amor es pálido, los hombres son piedras duras, las soledades son personas, como se evidencia en composiciones como "Después del amor": Dentro del proceso de concentración, que va reduciendo los elementos de la metáfora a su mínima expresión, se incluye el fenómeno de la metáfora-verbal o metáfora-frase, como la denomina Juan Cano Ballesta. ¹⁷ En ésta, el verbo es portador de la sustitución metafórica, como se puede ver en la composición numerada "85," en la que toda una expresión metafórica describe la lluvia como el llorar de un ojo enorme:

Llueve como si llorara raudales un ojo inmenso, un ojo gris, desangrado, pisoteado en el cielo. (Oc pág. 390)

También hallamos la denominada imagen-adjetivo, en que toda la sustitución metafórica se halla en un epíteto.

Vemos un ejemplo de esto en el poema, "Antes del odio."

Todo lo que significa golondrinas, ascensión, claridad, anchura, aire, decidido espacio, sol, horizonte aleteante, sepultado en un rincón. (Oc pág. 404)

El horizonte aquí está descrito como un ave con grandes alas extendidas: "horizonte aleteante, / sepultado en un rincón."

En <u>Cancionero</u> <u>y romancero de ausencias</u> persisten elementos de la técnica surrealista y variantes de la visión. En las imágenes surrealistas Hernández busca sus

elementos en los objetos más distanciados, y obtiene gran originalidad y fuerza, dejando entrever, no obstante, el fundamento racional de la sustitución metafórica. En medio del ambiente hostil de la guerra, por ejemplo, el poeta presenta el anochecer en un cuadro de casas iluminadas como ojos y bocas agresivas y acechantes:

Todas las casas son ojos que resplandecen y acechan,

Todas las casas son bocas que escupen muerden y besan.

Todas las casas son brazos que se empujan y se estrechan. ($\underline{\text{Oc}}$ pág. 365)

El poeta presenta en estos versos un paisaje casi onírico en el que se desplazan aspectos físicos humanos y se intercambian con lo inanimado cobrando una cualidad ambigua de amor/odio. La metáfora de "las casas" incorpora las actitudes equívocas humanas en un ambiente de violencia y hostilidad.

En el poema, "Boca que arrastra mi boca," Hernández emplea materiales imaginativos diversos para captar la compleja unicidad de un sentimiento hondo y misterioso. Las imágenes suscitan sentimientos de misterio, sublimidad, ternura, grandiosidad y trascendencia cósmica:

Boca que arrastra mi boca. boca que me has arrastrado: boca que vienes de lejos a iluminarme de rayos. Alba que das a mis noches un resplandor rojo y blanco. Boca poblada de bocas: pájaro lleno de pájaros. Canción que vuelve las alas hacia arriba y hacia abajo. Muerte reducida a bosos, a sed de morir despacio, das a la grama sangrante dos tremendos aletazos. El labio de arriba el cielo y la tierra el otro labio. (Oc pág. 428)

El objeto real de la boca queda modificado por cualidades irreales: "iluminarme de rayos." Esta visión inicial suscita la metáfora "alba" que viene revestida de colores simbólicos de hondo significado. La boca se trueca en "pájaro"--armonía, melodía--, imagen suscitadora del plano "canción," que, no obstante, sigue contagiado por la evocación "pájaro": "que vuelve las alas / hacia arriba y hacia abajo." El motivo del pájaro se continúa en una imagen-frase descriptiva del beso, de lenguaje directo y fuerte con el trágico epiteto "sangrante" tan típico de la poesía hernandiana: "das a la grama sangrante / dos tremendos aletazos." Se le atribuye a la imagen dimensiones cósmicas en los dos últimos versos. El beso, como la unión nupcial es como un acto ritual de todo el universo: "El labio de arriba el cielo / y la tierra el otro labio." El poeta logra una gran intensidad a base de estos elementos visionarios. 18

En el proceso de la interiorización de la imagen en la poesía de Hernández, éste se sirve de un símbolo a base de material imaginativo en torno al motivo del "ave":

Es la casa un palomar y la cama un jazminero. Las puertas de par en par y en el fondo el mundo entero. (Oc pág. 421) Alondra en mi casa, riete mucho. Es tu risa en tus ojos la luz del mundo. (Oc pág. 418)

En esta misma composición, "Nanas de la cebolla," la imagen viva e intensa del ave sirve para expresar los estados sentimentales del poeta. Hernández, encarcelado, la usa para representar la libertad:

> Tu risa me hace libre, me pone alas. Soledades me quita, cárcel me arranca.

La evocación de "alas" suscita tanto la idea de la libertad como de la prisión.

En el <u>Cancionero</u> y en <u>Ultimos poemas</u> se advierte una atenuación de colorido con el predominio del negro en correspondencia con el tono triste que impera. Aparece con valores muy variados. Expresa a veces la profundidad inaprehensible de la muerte: "El mundo se abría sobre tus pestañas / de negras distancias." También tiñe el odio de la guerra, ya que "arroja contra los ojos / súbitas espumas negras." Como observa Concha Zardoya, el color negro siempre se asocia a la imada, a causa de sus destino trágico. 19

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. (Oc pág. 400)

Aparecen también tonos sombríos "sábana de sombra" (Oc pág.

385), y la antítesis: "Brillantemente sombrío" (Oc pág.

380). Lo abstracto cobra dimensiones cromáticas:

Tiempo que se queda atrás decididamente negro, indeleblemente rojo dorado sobre tu cuerpo. (Oc pág. 392)

Por una vez la muerte adquiere tonos de paisaje levantino en un cementerio de belleza mediterránea:

De aquí el cementerio, todo es azul, dorado, límpido. Cuatro pasos y los muertos. Cuatro pasos y los vivos.

Límpido, azul y dorado, se hace allí remoto el hijo. (Oc pág. 386)

A veces el poeta evoca al hijo desaparecido por medio de imágenes de fecundidad y abundancia como frutas y colores vivos:

Uvas, granadas, dátiles, doradas, rojas, rojos, hierbabuena del alma, azafrán de los poros.

Uvas como tu frente,
uvas como tus ojos.
Granadas con la herida
de tu florido asombro.
Dátiles con la esbelta
ternura sin retorno.
Azafrán, hierbabuena
llueves a grandes chorros
sobre la mesa pobre,
gastada, del otoño,
muerto que te derramas,
muerto que yo conozco,
muerto frutal, caído
con octubre en los hombros. (Oc pág. 394)

El hijo muerto es como el fruto y la planta fértil y benévola que se malogra, echando a perder la promesa de riqueza. El vitalismo troncado se describe en colores vivos: dorado, rojo. Duran poco, sin embargo, las imágenes de luz, claridad y color, para ser suplantadas por el tono sombrío de la muerte y de la ausencia.

En el <u>Cancionero</u> el tema de la guerra ocasiona un gran desánimo en la expresión poética. Se destaca el desperdicio y la inproductividad que la guerra crea. En "Bocas de ira" el poeta alude a un mundo airado y estéril donde imperan el odio y la destrucción:

Bocas de ira. Ojos de acecho. Perros aullando. Perros y perros. Todo baldío, Todo reseco.

Cuerpos y campos.
Cuerpos y cuerpos.
¡Qué mal camino,
que ceniciento!
Corazón tuyo,
fértil y tierno! (Oc pág. 377)

Los campos yermos son una extensión de la falta de amor en el alma humana y con el desperdicio de vida que yace en ellos. Hay un énfasis sobre lo "baldío," o "reseco" y "ceniciento." Los últimos dos versos con la mención del corazón "fértil y tierno" contrasta con el panorama desolador que le precede y ofrece la única esperanza para el poeta, con su promesa de amor. También se hace una insistencia sobre la esterilidad y tristeza que quedan después del azote de la guerra en poemas como "La vejez de los pueblos."

La vejez de los pueblos. El corazón sin dueño. El amor sin objeto. La hierba, el polvo, el cuervo. ¿Y la juventud?

En el ataúd.

El árbol solo y seco.
La mujer como un leño
de viudez sobre el lecho.
El odio sin remedio.
¿Y la juventud?

En el ataúd.

(<u>Oc</u> pág. 399)

Quedan solo la desolación, el odio y un paisaje vácuo, donde la viuda se asemeja a un "leño" asociándose al árbol "solo y seco" sin la promesa de engendrar nueva vida.

El impacto arrollador de la guerra tiene un efecto perturbador en el mundo natural:

Las flores se desvanecen devoradas por la hierba. Ansias de matar invaden el fonde de la azucena. Acoplarse con metales todos los cuerpos anhelan: desposarse, poseerse de una terrible manera. (Oc pág. 398)

La maleza invade a las flores, y a la azucena se le proyectan inpulsos violentos. El elemento vegetal y mineral se halla en un estado caótico, donde todo se trastueca. Las imágenes aparecen en un estado de desorden:

Relinchos. Retumbos. Truenos. Salivazos. Besos. Ruedas. Espuelas. Espadas locas abren una herida inmensa. (Oc pág. 398)

En el <u>Cancionero y romancero de ausencias</u> el poeta ha reducido su esfera de visión, y a la vez ampliado su alcance. Estos breves poemas no describen los fenómenos naturales del mundo exterior. En lugar de aproximarse a la realidad circundante como en su poesía temprana, aquí Hernández intenta descubrir la esencia de los objetos que están alejados de él en el tiempo y en el espacio. Parece

buscar y trata de crear un mundo que esté fuera del alcance de la fuerte agitación y hostilidad que ha presenciado
en el exterior. El poeta se dirige a la reconstrucción
poética de un mundo interior que se basa en la ausencia
y en el recuerdo como sus ingredientes principales. La
ausencia le facilita desentenderse de los aspectos físicos
de lo que está recreando y también le ayuda a lograr cierto
grado de permanencia al cuajar las memorias y los recuerdos
poéticamente.

El primer poema de la colección presenta una breve declaración poética del nacimiento que surge de la contemplación y también muestra la interioridad y la novedad de la visión del poeta:

De la contemplación nace la rosa; de la contemplación el naranjo y el laurel: tú y yo del beso aquel. (Oc pág. 361)

Se percibe una cualidad ténue con caracter de canción en estos versos, y una voz poética vista de una nueva manera. La composición introduce un mundo que se crea nuevamente, aunque no de la "nada" sino que brota del recuerdo, trayendo a la existencia solo la perfección recordada del mundo natural. El poeta enfoca un incidente real o imaginado que adquiere una nueva realidad en su imaginación. La última palabra del poema, "aquel," establece un plano que indaga en el pasado sin abandonar el presente. Se ha señalado anteriormente la importancia y significado que el tema de nacimiento guarda para la poesía de Miguel Her-

nández, pero aquí el aspecto físico de tal proceso está ausente. El crecimiento, o sencillamente una existencia continuada puede asegurarse por tal ausencia. Solo una recreación contemplativa, por supuesto, puede ser tan exclusiva. El poeta cuidadosamente evita cualquier acción o movimiento que pudiese estorbar el delicado equilibrio. El verbo en tiempo presente se emplea sólo una vez, y no se pluraliza para concordar con los sujetos plurales. Además de crear un efecto unitivo, el uso de un solo verbo sirve para mantener el efecto de suspensión de una acción puramente mental. 21

Varios de estos poemas van dirigidos a la amada ausente, pero esta poesía es a la vez física y metafísica en su acercamiento a la amada. El "tú" que aparece a lo largo del libro, a quien el poeta dirige su voz, generalmente consiste de algo más que el mero objeto ausente de su añoranza. Ella se representa como una figura simbólica constituyendo una forma tangible que incorpora este universo poético tan intensamente concentrado. Para destacar el carácter de abarcarlo todo pero que todavía es reductible en tal símbolo, Hernández la presenta como capaz de "cerrar" y "abrir" el mundo exterior:

La cantidad de mundos que con los ojos abres, que cierras con los brazos.

La cantidad de mundos que con los ojos cierras, que con los brazos abres. La cantidad de mundos que con el cuerpo abres inunda las ciudades.

La cantidad de cosas que con el cuerpo quemas hacen de mi la hoguera. (Oc pág. 361)

Este poema puede verse en dos niveles: el puramente físico con las connotaciones eróticas y uno que trasciende lo físico para presentar la afirmación poética de una nueva y profunda visión. La referencia a "mundos" y "ciudades" amplía el alcance del poema para extenderse más allá de la relación entre el poeta y su deseo por la amada. Las dos últimas estrofas, con su mención de inundaciones y fuegos, parecen sugerir un proceso de purificación que va más allá de la pasión física. Es de ntoar la repetición obsesiva con variaciones significativas. En la estrofa final, la forma verbal "quemas," reemplaza el "abres" de la primera y tercera estrofa, y el "cierras" de la segunda. Como sería de esperar, la forma "cierra" de nuevo en la cuarta estrofa para concordar con el patrón precedente. la nueva forma verbal "quemas" incorpora la idea adicional de "eliminar"; de quemar las "cosas" contenidas en los muchos mundos, entonces funciona para mantenerlos fuera de este nuevo cosmos. El fuego en que se convierte la voz poética puede ser el del deseo pasional, aunque también es muy probable que sea el elemento purificador por medio del cual el poeta eliminará todo lo que no pertenezca a este nuevo mundo de esencias y ausencias.

Tras este breve análisis de algunos poemas escritos

durante la guerra civil y durante los años inmediatamente después, se puede apreciar algo de la cosmovisión cambiante de Miguel Hernández durante este período de crisis nacional y personal. Se observa primero una "exteriorización" en la temática poética en función de exaltar la causa de la lucha republicana, como también para expresar una actitud de denuncia social. El entusiasmo enérgico y alentador que se observa hacía la lucha a principios de Viento del pueblo se aplaca gradualmente al extenderse el conflicto y el consecuente sufrimiento personal y colectivo. Comienza a notarse cierto apartamiento del poeta de la caótica realidad que le circunda en El hombre acecha. Esta actitud alcanza su grado máximo en el Cancionero y en los Ultimos poemas. La obra final de Miguel Hernández representa una vuelta hacia la indagación de la vida íntima junto con la creación de su propio universo poética basado en la imaginación y en el recuerdo, donde el mundo exterior juega un papel mínimo. Los recursos técnicos alcanzan su máxima reducción e intensificación en los últimos versos del poeta.

En este capítulo vemos el impacto que la guerra produce sobre la obra de Miguel Hernández. Notamos que el poeta se aleja marcadamente de las influencias de su poesía inicial para encontrar un acento destacadamente personal en su lírica. Técnicamente, ésta se va depurando de la ornamentación y complejidad característica del neo-barroquismo para hacerse más directa y concentrada. Presen-

ciamos una alteración en la percepción del mundo por parte de la voz lírica. El aspecto destructor de la guerra se ve reflejado principalmente en la naturaleza que aparece trastornada. Notamos también la externalización expresiva en cuanto el poeta se esmera por identificarse con la colectividad, particularmente en <u>Viento del pueblo</u>. Sin embargo, Hernández se va apartando gradualmente de la realidad circundante para comunicar su intimidad en <u>Cancionero y romancero de ausencias</u> y en <u>Ultimos poemas</u>.

CAPITULO III

LA NATURALEZA: VISION EXTERIOR E INTERIOR

Pacto final el de la poesía que no olvida ciertamente que el hombre es naturaleza y que el viento unas veces se llama labios, otras arena, mientras el mundo lleva en su seno a todo lo existente.

Gerardo Diego

Ya se ha señalado la importancia del mundo natural en la vida y en la obra de Miguel Hernández. Aquí se examina con más detalle, por medio de la trayectoria de varias etapas de su producción, el acercamiento del poeta hacia la naturaleza y la manera en que tal acercamiento opera para forjar su cosmovisión. La percepción lírica se modifica a medida que Hernández va desarrollando su visión de la naturaleza y la comprensión que él va adquiriendo acerca de su lugar en ella y en el cosmos en general.

La experiencia de haber vivido su infancia y su juventud en íntimo contacto con los campos de su tierra natal se transmite marcadamente en toda la obra de Miguel Hernández y en su poesía en particular, donde la naturaleza llega a constituir uno de los más hondos y significativos ingredientes. Aparece principalmente en su sustancia elemental: agua, cielo, tierra, árboles--y se asocia es-

trechamente a los ritmos vitales. La temática principal de la lírica hernandiana radica en gran parte en el fuerte impulso de la naturaleza y de los aspectos que provienen de esa fuerza: la fecundación, el crecimiento, el amor, la regeneración y la muerte. Se trasluce en esta poesía un ímpetu casi primitivo suscitado por una relación telúrica instintiva entre el poeta y su ambiente natural. Tal ímpetu puede dirigirse hacia afuera o hacia dentro. Puede también filtrarse tras una red de recuerdos cuando Hernández efectúa una "recreación" de la realidad vivida, como se observa en parte de su producción postrera. 2

El acercamiento inicial de Miguel Hernández hacia la naturaleza incorpora una observación predominantemente descriptiva de sus fenómenos. El poeta después intenta aprehender e interpretar la maravilla que percibe en el mundo natural por medio del lenguaje neo-gongorista. Gradualmente la interpretación lírica del paisaje se simplifica y se "interioriza" a medida que la voz poética se va sirviendo de imágenes del mundo natural exterior para comunicar su intimidad anímica. Veremos cómo en las últimas poesías de Hernández las imágenes tomadas de la naturaleza funcionan para comunicar conceptos abstractos, a veces de carácter metafísico, hasta que finalmente el mundo natural quedará trascendido casi por completo.

En la poesía temprana de Miguel Hernández se evidencia la gran impresión que le ocasiona el paisaje brillante y opulento de su nativa Orihuela: los campos, la sierra,

la huerta y el pastoreo. La visión de su tierra se matiza a veces con temas bucólicos y con ecos de la poesía clásica griega, pero lo que predomina en estos versos es el ambiente campesino con un enfoque sobre las fuerzas elementales de la naturaleza. El joven Hernández se regocija en la belleza que le rodea y se esmera por comunicarla poéticamente. Como nota María de Gracia Ifach, el poeta "observa cómo se abren las flores del almendro, cómo murmulla el agua, de qué modo nacen los cabritillos. Y empieza a extasiarse con las estrellas y las nubes, la lluvia v el sol." Hernández deriva gran goce de los aspectos más básicos y sencillos de su ambiente. Le llama la atención en especial la abundancia del reino vegetal e inicialmente su acercamiento a éste es descriptivo más que simbólico o temático en su lírica. Motivos como flores y aves (de valor simbólico más tarde) sirven inicialmente de modelos para descripciones pictóricas. El joven intenta transmitir poéticamente la hermosura que presencia, algo trabajosamente al principio, pero pronto adquiere gran maestría para transmitir en el verso su visión embelesada:

Las flores despiertan de su frío sueño abriendo a los besos del sol sus corolas; sobre los sembrados de verdor risueño florecen sangrientas miles de amapolas.

El ruiseñor teje la canción primera; el límpido arroyo musical suspira . . . El vaho perfumado de la primavera en ráfagas cálidas por doquier se aspira. . . . ("¡Marzo viene . .!") Se destacan en estos versos las impresiones de colorido, belleza y armonía con que el joven poeta percibe el paisaje rural de Orihuela. Hernández explora su contorno con entusiasmo y transmite a sus versos la exuberancia que experimenta particularmente ante el espectáculo de fecundidad en la vegetación. Son muy frecuentes las imágenes de flores y frutos en plena abundancia: almendros, claveles, limoneros, higueros, etc. Es evidente en esta poesía temprana la estrecha asociación que se forja entre el poeta y su ambiente. También vemos cuán tempranamente en su lírica Hernández empieza a servirse de juegos imaginistas. En la composición titulada, "Limón," de Poemas de Adolescencia, se divisa claramente el vínculo que siente el poeta con los elementos naturales. También se ven aquí los juegos de imágenes y conceptos ya bastante sofisticados:

Oh limón amarillo, patria de mi calentura. Si te suelto en el aire, oh limón, amarillo, me darás un relámpago en resumen.

Si te subo
a la punta
de mi indice,
oh limón
amarillo,
me darás
un chinito
coletudo,
y hasta toda
la China,
aunque desde
los ángeles
contemplada.

Si te hundo mis dientes, oh agrio mi amigo, me darás un minuto de mar.

(Oc pág. 35)

Desde la primera estrofa el poeta establece una relación intima con el objeto del limón que contiene en sí otros mundos y otras sustancias vitales. La relación se fija más directamente, primero nombrando el objeto "real" y después al presentarlo en términos metafóricos en el verso segundo. Predomina un tono juguetón en este poema al que Cano Ballesta considera en su totalidad: "un dibujo impresionista en que . . . logra el poeta captar la realidad en pleno movimiento como una bailarina a lo Degas." ⁵ En efecto la composición transmite cierto sentido de luz. calidez y una cualidad fugaz propia de la pintura impresionista. El tono juguetón se ve en el acto del lanzamiento del fruto al aire. La fuerza con la que se lanza o suelta el limón-patria suscita una contraria, casi instantaneamente, que lo lleva hacia el suelo como un "relámpago." El fruto aquí constituye todo un mundo para el poeta. Las imágenes no funcionan para efectuar una transformación del objeto como resultará en otras poesías de Hernández. La imagen del limón ofrece una especie de microcosmos sin perder su "forma" original. Muestra, sin embargo, otro aspecto de sí: "me darás / un relámpago / en resumen." La rapidez de la acción y la brevedad de suduración se subraya en la concisión de los versos y por el efecto de

brusquedad que produce el prosaicamente agudo: "en resumen." El "limón amarillo," visto al principio asociado al poeta como su "patria de calentura," vuelve a reunirse con él en la tercera estrofa, donde se establece nuevamente la intimidad en cuanto el objeto en su forma original se vuelve una "extensión" de su propio cuerpo, subido "a la punta / de mi índice." El poeta se aparta otra vez del limón, aunque ahora encaminado para jugar el juego infantil de imaginar un país lejano (la China). Finalmente, la absorción del objeto o la penetración de este partículo de realidad por parte del poeta, culmina cuando éste hunde los dientes en su familiar amargura y recibe "un minuto / de mar." Por medio de los juegos de imágenes y por el aspecto sensorial (los sentidos del gusto y del tacto principalmente), el joven logra evocar y momentáneamente "vivir" cosas lejanas. Ve en el limón/microcosmos el otro lado del globo y "saborea" en aquél el océano distante.

Lo sensorial se destaca a menudo, especialmente en estas poesías relativamente primerizas, para comunicar la relación tan íntima que se va estableciendo entre el poeta y su contorno natural. En "Olores" bien se evidencia la asociación y la importancia de los sentidos para llevarla a cabo:

Para oler unos claveles, este muchacho de hinojos.

Tiros de grana. El olor pone sus extremos rojos.

Para oler unos azahares, este muchacho con zancos.

Espuma en cruz. El olor pone sus extremos blancos.

Para oler unas raíces, tendido el muchacho este.

Uñas de tierra. El olor lo pone todo celeste. (<u>Oc</u> pág. 40)

Se despliega aquí una progresión descendiente-ascendientedescendiente manifiesta en la postura del joven en la relación con el suelo mientras trata de oler las flores.

Se agacha primero "de hinojos," después se eleva en zancos
y finalmente vuelve a descender tendiéndose en el suelo.

Inicialmente, el joven se interesa en "aprehender" con el
olfato las flores o productos de las respectivas plantas:
los claveles y los azahares. Ultimamente, sin embargo,
se esmera por tratar de "asir" el origen de aquellas--las
raíces. Se destaca entonces el sentido del tacto en cuanto
se tiende en la tierra y hunde las manos en ésta; "Uñas
de tierra," demostrando gran deseo de contacto directo y
casi de querer desentrañar la fuerza generativa que ha
producido claveles, azahares y raíces.

Se percibe en esta poesía como en casi toda la obra de Miguel Hernández el sentido casi instintivo con que percibe las fuerzas elementales de la naturaleza. Jacinto-Luis Guereña comenta acerca de tal acercamiento poético por parte del levantino:

Pour Miguel Hernández, poète instinctif, primitif et aussi autodidacte, la poésie est, avant tout, une question de force. Une poussée cordiale et élémentaire. Très liée aux symboles géographiques de son pays levantin et à la simplicité de la vie familiale. Mais un force, la poésie-élan.

A medida que adquiere la maestría de la poesía de estilo clásico barroco. Hernández se sirve del lenguaje neogongorista para tratar de definir y de interpretar el mundo que le circunda. Demuestra un sentido de maravilla ante la exuberancia y el misterio de la naturaleza que comunica con la riqueza del lenguaje poético. Hernández se esmera por captar poéticamente las fuerzas que percibe en el mundo natural, particularmente en sus aspectos de renovación y cambio. El poeta procura comunicar en forma "visual" o "palpable" los aspectos ocultos o parcialmente ocultos de la naturaleza. No le es suficiente "intuir" la presencia de una fuente subterránez, por ejemplo, o de un flujo de energía bajo el nivel de lo plástico y visible que se halla fuera de la imaginación poética, sino que siente la necesidad de plasmarlos en una forma aprehensible. 8 En tal acercamiento al mundo, nada en la naturaleza puede permanecer sublime, o fuera de la esfera de visión del poeta. Es como si intentara apartar una "capa" externa que impidiera la percepción de un flujo vital subyacente. Tal despojo de los estratos exteriores, sin embargo, no constituye en Hernández una "poesía desnuda" en la que se describen sólo las esencias y en la que las imágenes se mantienen sencillas, carentes de adorno. Predomina en esta poesía de Hernández un carácter visual donde la metáfora sirve de vehículo para la exploración poética del ambiente y donde abundan imágenes de una brillantez des-lumbrante. Con en intento de dar a conocer algo que antes era desconocido o sugerido previamente a la indagación del poeta, éste emplea a menudo imágenes en las que una de las partes componentes se basa en la perspectiva de un observador sensible. Los aspectos no visibles de la energía potencial se habrán de relacionar a lo que puede "verse" y nombrarse. Así en la octava XVIII de <u>Perito en lunas</u>:

Dentro de esa interior torre redonda, subterráneo quinqué, cañon de canto, el punto, ¿no? del río, sin acento, reloj parado, pide cuerda, viento. ("Pozo," Oc pág. 66)

El "¿no?" que aparece inesperadamente en el penúltimo verso de la composición constituye la manera retórica con que el poeta se convence a sí mismo y al lector de la suposición de que el agua en el fondo del pozo guarda cierta potencia vital y que representa un pento vertical del río subterráneo. Este último, cual un reloj que ha dejado de funcionar temporalmente, necesita ser reavivado. El reloj detenido posee "vida" o movimiento en potencia y "pide" cuerda, cal como el río "pide" ser elevado a la superficie y alcanzar plenitud vital tras el contacto con el soplo o "viento" en la superficie del suelo. En este poema el poeta se esmera por sacar a la luz diurna algunos aspectos "interiores" o "subterráneos" de la naturaleza y de convertir lo momentáneamente silencioso, "sin acento," a un estado más natural y completo de sonido y movimiento. 9

En el concepto cíclico de los fenómenos naturales, todo lo que se destruye vuelve al ser por medio del acto mismo de su destrucción. Tal visión cíclica está de manifiesto en la octava XXVIII de Perito en lunas, ("Gota"), donde el lapso momentáneo entre la muerte y la vida se expresa imaginísticamente con "puntos suspensivos," lo cual crea el sentido de perpetuación:

Gota: segundo de agua, desemboca, de la cueva, llovida ya, en el viento: se reanuda en su origen por la roca, igual por una chumbera de momento. Cojo la ubre fruncida, y a mi boca su vida, que otra mata aún muerta, siento venir, tras los renglones evasivos de la lluvia, ya puntos suspensivos.

(Oc pág. 69)

Predominan las imágenes visuales en esta composición, aunque en <u>Perito en lunas</u> Hernández va más allá de palabras pictóricas para comunicar aspectos intrínsecos de la naturaleza. El poeta capta aquí una serie de acciones en progresión que se mantienen unidas por la cualidad subyacente, sustentadora de vida que la lluvia representa. "Gota," la primera palabra del poema, se halla aislada pero su posición en el verso crea una imagen estática o sólida del agua, la cual llegará a disolverse gradualmente a medida que se despliega el poema. La densidad inicial se hace transitoria inmediatamente cuando lo visual se convierte en temporal: "segundo de agua." Los elementos físicos y temporales, sin embargo, se unen en esta partícula de tiempo ya que el poeta ha establecido efectiva y sencillamente la relación entre la acción de los segundos que se

siguen los unos a los otros y la de las gotas de agua que van filtrándose a través de la piedra. La primera gota de lluvia brota de la cueva después de haberse hecho parte de otro elemento (presente pero no visible), el "viento." La misma gota u otra semejante, se renueva por medio de la piedra y su renovación se transmite por medio de la rica imagen de fecundidad, "una chumbera," que también recalca la cualidad regeneradora del agua. La piedra, previamente inerte, opera como parte integral del proceso creador y ahora forma parte del surtidor inagotable de este flúido proveedor de vida, la "ubre fruncida." Metafóricamente el poema alcanza su cenit de vitalidad cuando el "yo" poético entra a formar parte de la escena natural, toma el objeto pulsante, bebe de él y enseguida intuye que otra vida "fluye" a través de él. 11 Por medio de este acto sencillo, en este caso el "yo" poético llega no solamente a "unirse" con la naturaleza sino que logra formar parte de un objeto natural que absorbe el agua como las raices de un árbol.

En este punto del ciclo, la muerte puede mencionarse sin que conlleve la posibilidad aniquiladora. Aparece ahora en una construcción anafórica: "que otra mata aun muerta," pero carente de aprensión y de carácter amenazador. La muerte aquí constituye meramente otro aspecto de la vida. 12 El poema, "Gota," comunica la transmisión de la fuerza vital de un objeto a otro. La posibilidad de anonadamiento no cabe en esta yuntura dentro del contexto

de la composición mientras las gotas de agua se hallen en un proceso de renacimiento constante. Tal renacer se expresa visualmente por medio de la serie abierta de puntos suspensivos. El poeta se ha colocado en el centro de la acción, aunque meramente como una especie de conductor natural de vida. Tras el medium del poema mismo, sin embargo, Miguel Hernández puede verse como un sintetizador-creador que obra desde afuera para lograr la conversión de la lluvia elusiva, "los renglones evasivos," en un movimiento controlado que de ninguna manera se muestra vedado.

Tanto las imágenes como la estructura de "Gota" reflejan claramente cierto control de las fuerzas familiares de la naturaleza por parte del poeta. La cualidad visual de varias de las imágenes recalcan el sentido de familiaridad que se transmite al lector. Aun la construcción hiperbólica de las últimos cuatro versos, además de simular el sonido del goteo de agua, tiende a detener el movimiento. La imagen misma de "puntos suspensivos" contribuye al disminuir de la acción. A pesar de la presencia del "yo" poético a lo largo de este poema, aquél llega a verse más bien como una figura simbólica que contiene dentro de sí la realidad de una fuerza vital. El nivel de realidad sobre el que se sobreimpone el símbolo no es un objeto material sino un aspecto intangible del mundo verdadero. Pese a lo vaga o indefinida que sea la fuerza espiritual, está presente sin embargo, en éste y en otros poemas de

Hernández, especialmente aquellos que describen los aspectos de la naturaleza.

El deseo por parte del orcelitano de expresar la importancia de la potencia vital en la naturaleza se evidencia en varias de las octavas de <u>Perito en lunas</u> y en gran parte de su obra en general. En el poema, "Surco," se demuestra de manera bastante indirecta, la evolución total de algo en potencia:

Párrafos de la mas hiriente punta, si la menos esbelta, como voces de emoción, ya se rizan, de la yunta: verdes sierpes ya trémulas de roces y rocios. La mano que las junta, afila las tajadas, sí, las hoces, con el deseo ya, la luz en torno; y enarca bríos, era, masas, horno.

Marie Chevallier bien interpreta esta octava como la descripción de la siega del trigo. 13 Gabriel Berns observa además que la colecta y el transporte de los tallos de la siembra representan solo un aspecto parcial de una cadena de hechos que están implícitos en el poema. Las espigas del trigo, cual espadas, se ven como "párrafos" de palabras agrupadas que se han abierto paso a lo largo de los surcos. 14 Estos últimos se comparan con renglones escritos con la punta del arado, formando rizados párrafos. 15 El "surco" representa una promesa de plenitud que ya se ha cumplido y descrito en el poema. Además del momento enfocado, (la cosecha y la siega del trigo), puede verse la proyección hacia el futuro cuando el grano alcanza su punto culminante al calor del horno. Berns considera que

lo que a primera vista parece representar una escena de cosecha conceptualmente descrita, llega a incorporar un proceso creador completo en el que el nacimiento y el renacimiento se presentan en los ocho versos. Las espigas de trigo se ven como si estuviesen "pidiendo" su fin, que no es del todo el final sino otro "comienzo." El aspecto evolucionario se evidencia desde el tercer verso al introducirse el "ya" adverbial: "ya se rizan." Tal construcción aparece dos veces más: "ya trémulas de roces / y rocíos" y "con el deseo ya." 17 Esto impulsa la acción hacia delante y crea a la vez un sentido de expectativa. Un elemento de tensión se consigue con el uso de los verbos: "rizar," "afilar" y "enarcar." El último verso de la composición, con los cuatro nombres aparentemente inconexos; "bríos, era, masas, horno," va de lo abstracto a lo concreto hasta que el trigo alcanza el estado al que estaba destinado. 18 Predomina a lo largo de "Zurco" el tono de la necesidad de todo lo viviente de alcanzar su punto culminante dentro del esquema de la naturaleza.

Perito en lunas, igual que la poesía neo-gongorista de Hernández en general, supone cierto "redescubrimiento" de la realidad y del mundo natural particularmente. La lectura de esta poesía resulta difícil, sin embargo, por su compleja construcción metafórica y sintáctica. El poeta no siempre equipara la palabra con el objeto descrito y frecuentemente obliga al lector a enfocar los juegos entre las imágenes. La lectura también se complica por el

hecho de que la voz lírica intenta descubrir o redescubrir la naturaleza, a menudo por medio de la colocación en secuencia cercana de las más variadas imágenes y palabras. En esta poesía se destaca el interés por tratar de efectuar una recreación del mundo natural donde la transformación, la mutabilidad y lo ilimitado conllevan un significado especial, y donde los hechos de la vida diaria se caracterizan frecuentemente por su dinamismo. Con la intención de crear el sentido de deslumbramiento que pueda servir para destacar aspectos volubles y corresponsales, Hernández se sirve de un lenguaje y de unas imágenes que recorren una gama que va desde lo arcaico y lo exótico hasta el vocablo llano del uso cotidianto entre los campesinos.

Se evidencia en la poesía de <u>Perito en lunas</u> la manera en que el poeta se mueve dentro y fuera del plano real de la naturaleza, a veces con cierta brusquedad. El resultado más apreciable de esta forma de expresión consiste en la proyección constante de múltiples perspectivas. En la octava XXII vemos:

Aunque púgil combato, domo trigo:
ya cisne de agua en rolde, a navajazos,
yo que sostengo estíos con mis brazos,
si tu blancura enarco, en oro espigo . . .
(Oc págs. 67-68)

La construcción metafórica, "Cisne de agua en rolde," por ejemplo, cobra vitalidad mientras guarda la mayor parte de su elemento de "otra" realidad con el uso del breve y brusco "a navajazos" que le sigue de inmediato. Tal en-

marcamiento funciona para poner de relieve las metáforas e imágenes, mientras que a la vez, aquéllas se afectan mutuamente. ¹⁹ En la poesía neo-barroca de Hernández tal proceso a veces alcanza un alto nivel de complejidad.

En general, la poesía neo-gongorista de Miguel Hernández representa una especie de exposición preliminar de las múltiples posibilidades inherentes en la naturaleza y en la expresión poética. Comunica un sentido de "despertar" y de "maravilla" transmitido por medio del lengua-je y de la sintaxis. Aparece el mundo, especialmente el de la naturaleza, como si se estuviese presenciando por vez primera. Por medio de las imágenes y de la estructura, el poeta parece intentar expresar simultáneamente la génesis de este mundo, y también la vaga conciencia de que haya existido antes de su descubrimeinto por el poeta. ²⁰ La complejidad y la tensión en esta lírica están efectivamente logradas para comunicar el carácter múltiple del mundo natural y el carácter casi caótico del poder de sus fenómenos.

Concha Zardoya hace referencia a "un anhelo de fusión panteísta" manifiesto en esta colección de Hernández, y en efecto se nota tal anhelo en varias de las octavas de Perito en lunas. El deseo de "fusión panteísta" se expresa frecuentemente por medio de imágenes contrastantes que establecen primero un estado de confusión que llega después a resolverse en una especie de difusión en la naturaleza. No obstante se evidencia en Perito en lunas

una especie de "apertura" de las complejidades del mundo natural, más que una verdadera síntesis de sus elementos, y la postura de la voz lírica es de indagación más que una búsqueda de la "fusión" con los diversos elementos.

En la colección, Otros poemas (1933-1934), todavía de orientación neo-gongorina, la aproximación poética de Miguel Hernández hacia el mundo natural se hace progresivamente más íntima. Aquí sí se destaca el deseo por parte de la voz lírica de participar en la exuberancia vital que le rodea, deseo que quizás se realice en algunos momentos cuando la voz lírica comunica el alcance de un sentido de unión y de armonía con el contorno de la naturaleza. Se ve más claramente en Otros poemas el deseo y tal vez el logro del deseo de fusión panteísta que Zardoya observa en Perito en lunas. Vicente Ramos denomina la actitud de Hernández hacia el mundo natural como "animismo hilozoísta"--una concepción vitalista de la creación en que "todo cuanto es se halla animado."23 Veremos también como esta poesía se asemeja en parte a la poesía mística en sus referencias a la unión amorosa, aunque no con Dios sino con la naturaleza y el cosmos. Ramos considera que en última instancia, "el poeta se refundirá no panteística, sí hilozoísticamente."²⁴ En todo caso se nota en ésta y en gran parte de la lírica hernandiana una interrelación entrañable de las fuerzas de la naturaleza, del ser humano y de la vida misma.

En el proceso de auto-descubrimiento y de relación

con la naturaleza a medida que Hernández va forjando su cosmovisión poética, el huerto de su niñez y adolescencia constituye un elemento central en su poesía. Aparece destacadamente en Otros poemas, donde sirve de punto de partida para la introspección meditativa del joven poeta. Este transmite líricamente los fenómenos que le rodean: las higueras, los limoneros, la vid, las aves, etc. Claude Couffon señala la importancia del huerto para el joven: "En este rincón apartado, el poeta adolescente se había creado un universo en miniatura, un mundo de árboles y flores que cultivaba con amor, un retiro donde podía soñar a su gusto. . . . "25 Tal microcosmos representa para el poeta una especie de paraíso o recinto donde puede abandonarse a la meditación e intentar comprender la vida y los fenómenos de la naturaleza. Le impresiona en particular el espectáculo frutal en su aspecto fecundo y su lírica se inspira en la vitalidad desbordante que presencia. Por medio del contacto directo con la naturaleza, Hernández aprende el método de contemplación que le proporciona un conocimiento más intimo de sus fenómenos y busca su lugar dentro de este esquema. La vitalidad del reino vegetal en particular, despierta en él un deseo de fusión con las fuerzas de la naturaleza.

El poema, "Huerto -- mío," representa un ejemplo temprano de la búsqueda personal de Miguel Hernández de una identificación cósmica. ²⁶ En las dos primeras estrofas se establece que éste es un lugar de apartamiento

adonde el poeta acude para buscar sosiego tanto en el plano físico como en el espiritual. El huerto funciona "calmándole la sed" tanto la corporal con sus frutos, como la
moral con su serenidad:

Paraíso local, creación postrera, si breve de mi casa; sitiado abril, tapiada primavera, donde mi vida pasa clamándole la sed cuando le abrasa.

Yo, dios y adán, que lo cultivo y riego, por mi mano conducto, de frescor artesiano, su sosiego recojo, su producto, sus dávidas de miel en usufructo. (Oc pág. 89)

Se establece aquí el papel de mutua interacción entre el poeta y su pequeño Edén. También vemos el papel múltiple del "yo" poético al hacer de Dios y de Adán--creador y primer hombre--. El poeta riega y cultiva el huerto, y éste le devuelve o le rinde frutos materiales y espirituales. A pesar de la fusión simbólica que la voz lírica establece entre Dios y Adán en su ser, aquélla es siempre consciente de que la fusión es provisoria e ilusoria. La fertilidad y abundancia del huerto se enfocan en la estrofa tercera y en la quinta:

De su interior de hojas, por sorpresa, bien logré esta mañana el chorro de la luz primera y tiesa de la cigarra hispana, y una breva a lo bolsa luto y grana.

Adán por afición, aunque sin eva, hojeo aquí mis horas, viendo al verde limón como releva de amarillo sus proras, y al higo verde hacer obras medoras. Aquí los venenosos perejiles extreman sus caireles, parejos al azul de los astiles de los altos claveles, espigas injertadas en pinceles. (Oc Págs. 89-90)

La "cigarra hispana" revoloteando por los frutos de la higuera despierta la conciencia de la voz lírica, que aunque se considera Adán, lo es "sólo por afición" y "sin eva."

La riqueza fecunda, manifiesta en los frutos del huerto, ahonda su sentido de soledad y su falta de cumplimiento.

Se yuxtapone la vida creciente en la maduración del higo y el limón y del brotar de las flores. Tal conjunto, por contraste, recalca el hecho de que el poeta no participa de esta rica actividad fructífera. La abundancia natural le demuestra, penosamente, que su papel de Adán es ilusorio ya que él no puede participar plenamente en ella "sin eva." No obstante, la voz lírica trata de compartir la opulencia vital por medio de la unión simbólica en la que procura compenetrarse momentánea y espiritualmente con el higuero:

Mi carne, contra el tronco, se apodera, en la siesta del día, de la vida, del peso de la higuera, ¡tanto!, que se diría, al divorciarlas, que es de carne mía.

Propósitos de cánticos y aves celan las frondas, nidos. Entre las hojas brotan nubes, naves, espacios reducidos que a ¡cuanto amor! elevan mis sentidos.

El sentido de comunión con el árbol le ocasiona a la vez percibir todo el proceso creador de la naturaleza--captado en un solo momento de unidad. 27 El poeta se siente hala-

gado y extasiado por el estímulo sensorial auditivo: "cánticos y aves" y visual: "brotan nubes, naves, / espacios reducidos / que a ¡cuanto amor! elevan mis sentidos." En cuanto su atención se fija hacia arriba siente afinidad con el cosmos como si se eliminara la distancia entre él y el firmamento: "Entre las hojas brotan nubes, naves, espacios reducidos." El arrobamiento del espíritu ante "tanto amor" implica más que la idea del amor cósmico, sin embargo. Vemos en la próxima estrofa:

La hoja bien detallada por el cielo, y el cielo por la hoja, surten de gracia y paz el aire en celo, que cuando se le antoja arrecia ramas, luz de cielo afloja: (Oc pág. 90)

Se sugiere aquí que las hojas del árbol y el firmamento parecen unirse en una especie de abrazo momentáneo. 28 La iamgen de la hoja delineada por el cielo y la del cielo mismo, reitera la idea de una unión momentánea en la creatividad vital. La alusión a la atenuación del viento insinúa el detenimiento, así que la relación temporal y espacial entre el cielo y la hoja se funden como si fueran del mismo material—entrelazado en una especie de unión cósmica. El tema del "amor cósmico" inspirado por la naturaleza se desarrolla adicionalmente en la estrofa novena y en la décima, donde los sonidos vitales en el huerto llaman la atención del poeta. Buscando apaciguar su pasión de vida el fruto chino se planta en la tierra en un sui-cidio simbólico:

Para acallar el grito del deseo, del sitio donde yerra, el fruto chino, el árabe y guineo, da suicidado en tierra, creciendo en paz y madurando en guerra. (Oc pág. 90)

Se presenta aquí el proceso reproductor de las semillas y la fruta aparece "suicidándose" para volver a nacer en otra forma. El proceso vital se muestra en su aspecto cíclico de vida, muerte, descomposición, asimilación y renacimiento, tan importante en la obra de Hernández. La implicación sexual de las semillas que buscan la muerte al "impregnar" la tierra supone una victoria trascendente en referencia al ser humano por asociación indirecta. La procreación forma parte de la esperanza de inmortalidad—concepto que juega un papel sobresaliente, particularmente en la poesía postrera del orcelitano.

La naturaleza, sin embargo, no le provee al poeta puro escapismo ascético, aun en "Huerto -- mío," donde la voz lírica indica que el huerto le proporciona acogimiento en sus horas de soledad. Vemos que es sacado "fuera de sí"--estimulado por la profusión vital que le rodea en su "paraíso local." Describe una especie de arrobo que se asemeja al de la poesía mística. ²⁹ Vemos aquí algo de la inspiración de Fray Luis, pero para describir el deseo de unión o el sentimiento de unión panteísta o hilozoísta.

Vemos también en "Cigarra -- excesiva" la perspectiva que los procesos vitales de la naturaleza llegan a fundirse en una especia de "unión cósmica" y el empleo poético de la mitología pagana y cristiana. La composición representa una oda a la cigarra, nacida a la luz estival, y enviada por el sol con su mensaje de amor. Este se transmite a la tierra por medio de la canción amorosa de la cigarra—canción de abundancia y fertilidad. Además de verse como un insecto común, la cigarra aparece aquí como símbolo religioso, comenzando con la nota bíblica con que se inicia el poema:

Se hizo verbo la luz, música danza y encalabrinadora. Irrumpiendo en estados de bonanza, la soledad, sonora torna tempestuosamente ahora. (Oc pág. 91)

"Se hizo verbo la luz" alude quizás a la creación de la luz en el Génesis o a la referencia de San Juan de la Cruz: "El verbo se hizo carne." En todo caso, la luz simboliza aquí el brote de vida que irrumpe en la soledad, transformándola en varias manifestaciones de abundancia. La tierra se hace fecunda con la energía vital que el sol le proporciona y la cigarra, producto del solsticio estival, la "enamora" con su canto. El sonido de éste se compara primero con el de un avión y después, metafóricamente, con el rumbido de una tórtola en su canción embelesadora:

Producto del solsticio de verano, su ronca voz serena, propone amor, su arrullo a lo aeroplano muelles pide en la arena, tan tórtola solar, como sirena. (Oc pág. 91)

Hernández emplea una serie de metáforas para recalcar el valor simbólico de la cigarra y en especial para expresar la idea de que la vida y el crecimiento se fomentan por medio de una relación amorosa operando dentro de la naturaleza. En las cuatro estrofas siguientes se subraya que la canción de amor que canta la cigarra es también la de su propia muerte. Se implica aquí la paradoja de la vida que la inocente cigarra, "enviada" por el sol estival con un mensaje de amor y vida para la tierra, "lleva" también su propio destino mortal:

Barítona ignición del mediodía siempre en la misma nota; sonámbula de sol, su vida guía hasta que muerte explota, de la monotonía galeota.

El sol irrita, excita su prurito, lo ahinca, lo acomete, de cantar: sin quebrar en gorgorito, ruy-señor del falsete.
Sino de luz, destino de cohete.

Como aquellos de pólvora destellos, fugas artificiales, mas sin el trueno natural en ellos, pompa de sus finales, oculta en su canción todos sus males.

Canta y canta, tan loca de su canto, pájaro sur, tan fuerte, cisne breve de cólera y de amianto, que --; qué embriaguez!-- no advierte que el requiem es su canto de su muerte.

(Oc pág. 91)

El poeta presenta aquí el tema de amor/muerte como parte del fondo mítico para la humanidad y para él mismo. La cigarra se incorpora a una visión más amplia--ya que al aportar la luz estival o "el fuego," se asemeja a Prometeo, quien, al traer al hombre el obsequio del fuego, también trae su propia muerte: 30

Prometea de agosto, encadenada al eslabón, y chino, si verde, del nopal. Lengua y alada del fuego más divino en la frente apostólica del pino. (Oc págs. 91-92)

La alusión a la mitología griega se bifurca en dos metáforas que recuerdan asimismo algunos aspectos de la mitología cristiana. Hay también, con la imagen del fuego, una alusión a Paráclito, quien es enviado para traer lenguas de fuego a los apóstoles. Aquél trae el "fuego más divino" a la "frente apostólica." 31 Vemos entonces la combinación de la cristiandad y de la mitología clásica en este poema. EL papel simbólico de la cigarra implica que toda la historia humana bien pudiera haberse iniciado en esta fuente primaria de "amor cósmico." El poeta parece decir por medio de la metáfora extendida de cigarra-Prometeo-Paráclito, que hay una trascendencia por la cual el hombre y la naturaleza, lo tangible y lo intangible, lo mítico y lo verdadero, lo físico y lo espiritual se "hacen uno" dentro de esta unidad cósmica. 32 Como en "Huerto -mío," el poeta, halagado con las sensaciones exuberantes que le proporciona el ambiente natural, y consciente de su papel solitario, trata de participar en la canción amorosa y de incorporarse a la maravillosa "diaria locura." El enfoca su atención hacia sí mismo, asimilando en sí la esencia de la cigarra y la de su canción amorosa:

> Cantar, cantar, motor yo del estío, ¡oh diaria locura! Interrumpir silencios con mi brío, con mi canción segura dejarme oir de ¡todo! en la espesura.

Sentir mi resplandor contra la rama, latir sobre su aroma, o pulso o corazón, o espiga o llama. Ser del sol, su idioma, su Espíritu Sagrado, su Paloma. (Oc pág. 92)

La voz lírica expresa el deseo de absorber la esencia del árbol y de compenetrarse con él. Tal deseo conlleva la aniquilación propia, sin embargo, para llegar a formar parte de una totalidad mucho más amplia. Todo parece hacerse indefinido, sin límites, o como sugiere Ernst Cassirer acerca del papel del mito y de la mente primitiva (no ciéntifica):

life may appear divided into separate provinces sharply distinctive from each other and that the boundaries between the kingdoms of plants, of animals, of man, the different species, families, genera are fundamental and ineffaceable. But the primitive mind ignores and rejects them all. . . . There is no specific difference between the various realms of life. Nothing has a definite, invariable, static shape. By a sudden metamorphosis everything may be turned into everything.

Se destaca en los últimos versos, sin embargo, más bien la tradición de la poesía mística en la idea y el lenguaje que expresa la búsqueda de unión amorosa con la fuerza "sagrada":

Temblar, arder de música excesiva, fragor que turba y quema.
Morir de tan ardiente muerte viva, yo, mi mejor poema, su convulsión captando entre mi yema. (Oc pág. 92)

El tono de la estrofa final se eleva a un nivel más alto que el resto del poema con la retórica mística de "Temblar," "quemar" y la paradoja de "ardiente muerte viva." La búsqueda de la muerte ansiada recuerda el deseo de los místicos de querer consumirse en la llama del amor divino, aun-

que aquí el instar por la parte de la voz lírica consiste específicamente en deseo y no cumplimiento. También es evidente al final de la composición que se trata de una creación poética, "mi mejor poema, /su convulsión captando entre mi yema"-- el rapto final se le atribuye al poema, aunque con la identidad del "yo" poético, quien capta el arrobamiento en sus dedos: "entre mi yema." A diferencia de la cigarra, la voz lírica no participa activamente. La cigarra simboliza el cumplimiento aun en la muerte.

La vitalidad que el poeta percibe en los ciclos reproductores de la naturaleza, se comunica a menudo en Otros poemas en términos del amor sexual. Hernández se impresiona por el activo impulso creador, particularmente en los ciclos germinadores del reino vegetal y demuestra el deseo de participar en ellos, "uniéndose" a los ritmos del amor cósmico por medio del cumplimiento sexual. 34 Comenta Leopoldo de Luis, acerca de la expresión amorosa en el contexto de la naturaleza, que tal expresión: "se sobrepondrá todavía . . . al retórico gongorista . . . " y que "el sensualismo de pagana delectación, a la verdad sentida . . . y el amor sexual se manifiesta con la castidad de la naturaleza."35 El poeta ve la actividad sexual no sólo en las plantas y en los animales sino que a menudo percibe al conjunto de la naturaleza como una mujer con quien desea unirse amorosamente. 36 Al describir el fondo natural en el que se desenvuelve la profusión creadora, la voz lírica se identifica con este fondo progresivamente hasta que se

borra el deslinde entre el poeta y su contorno natural.

La realidad de la naturaleza se la apropia él hasta el punto de que, al parecer, el mundo natural exterior y el interior de la imaginación poética se funden en uno. Disminuye la postura del poeta-observador a medida que aumenta la intimidad entre la voz lírica y el mundo natural. En esta poesía Hernández llega a veces a personificar a la naturaleza como una mujer vital y tentadora. En "Oda-- a la higuera," por ejemplo, los frutos, exponentes de la fecundidad en la naturaleza, se equiparan al ser humano. La asociación de la higos aquí con la sexualidad femenina es evidente:

Abiertos, dulces sexos femeninos, o negros, o verdales; mínimas botas de morados vinos, cerrados: genitales lo mismo que horas fúnebres e iguales.

(Oc pág. 85)

Los higos representan la belleza del acto sexual en su potencialidad creadora y propagadora; cerrados, impiden la vida y son como la muerte—simbolizada en la imagen de "horas fúnebres." La referencia de nuevo al árbol paradisíaco y a los primeros padres se reitera en las estrofas que siguen:

Rumores de almidón y de camisa: ¡frenesí! de rumores en hoja verderol, falda precisa, justa de alrededores, para cubrir adánicos rubores.

Tinta imborrable, savia y sangre amarga; malicia antecedente, que la carne morena torna y larga con su blancor caliente, bajo la protección de la serpiente.

¡Oh meca! de lujurias y avisperos, quid de las hinchazones. ¡Oh desembocadura! de los eros; higuera de pasiones, crótalos pares y pecados nones. (Oc págs. 85-86)

La idea suscitada por la alusión a Adán y a Eva se funde con la imagen primaria del higo. El poeta se refiere a la savia que emana de los higos como "tinta imborrable" y "sangre amarga" sugiriendo la idea de la tentación y del pecado original. El higo atrayente (Eva) tienta al poeta aun bajo la protección de la serpiente. El papel figurativo de la imagen árbol-mujer representa aquí una recreación metafórica del pecado original. La voz lírica lucha con la tentación entre la lujuria y la pureza: "¡Oh meca! de lujurias y avisperos." La atmósfera que impera en este huerto edénico es de índole sexual, y todos los elementos, incluso los elementos siderales, y el sol en particular, participan de una u otra manera como agentes de la actividad procreadora:

Blande y blandea el sol, ennegrecido, el tumor inflamable. El pájaro que siente aquí su nido, su seno laborable, se ahogará de deseo antes que hable.

Bajo la umbría bíblica me altero, más tentado que el santo. Soy tronco de mí mismo, mas no quiero, ejemplar de amaranto, lleno de humor, pero de amor no tanto.

Aquí, sur fragoroso tiene el viento la corriente encendida; la cigarra su justo monumento, la avispa su manida. ¡Aquí vuelve a empezar!, eva, la vida. (Oc pág. 86)

De nuevo se ve el conflicto de la tentación. El poetaedénico se siente "más tentado que el santo" y todo en su
contorno conspira con este propósito: el ave, la cigarra,
la avispa, el viento . . . La última estrofa recapitula
el tema amoroso visto en la naturaleza como sexual. El
estrepitoso viento del sur sopla "tibieza" mientras que
la avispa encuentra su nido. La cigarra ha de hallar su
"justo monumento" en la higuera donde alcanzará su plenitud en el amor y la muerte. Embebida por las implicaciones
recreadoras, la voz lírica concluye el poema con la nota
exaltada: "¡Aquí vuelve a empezar!, eva, la vida."

En esta poesía Hernández percibe el ambiente natural en un estado de reproducción constante. Cada organismo se muestra en un proceso continuo vital y productivo. El poeta se interesa en particular por la fecundidad y el nacimiento--la etapa vital que parece impresionarle mayormente. La percepción de la sexualidad presentada en "Oda -- a la higuera," a pesar del aspecto conflictivo de la tentación, puede considerarse como un paso hacia adelante en la búsqueda del poeta por la unidad cósmica. El deseo expresado en "Cigarra -excesiva" de absorber la fuerza vital de la cigarra y de compenetrarse con el árbol demuestra los primeros intentos por parte del poeta de trascender sus límites humanos y de unirse con el cosmos por medio de la participación sexual, literal y figurativa. La naturaleza representa en esta poesía la unidad cósmica. Sin embargo, la profusión vital que demuestra le lleva al poeta a sentir su falta de realización en el amor y en la procreación. A veces la voz lírica lamenta su sentimiento de aislamiento del contorno natural: "... Ocupadas están todas las sombras, menos la de mi carne" ("Siesta -- mayor," Oc pág. 107).

En Otros poemas se destaca la conciencia por parte de la voz lírica de que la naturaleza está regida por una fuerza cósmica que se manifiesta entre la naturaleza y el ser humano. Aquélla surge sustancialmente como el reflejo de la esencia de la vida misma. Lo creado del reino vegetal y del animal sigue su curso natural ya que en la naturaleza hay fertilidad y crecimiento. En estos poemas la naturaleza es la realidad de los procesos cíclicos vitales. La vida, el nacimiento y la muerte representan manifestaciones externas del proceso eterno de la vida. La perspectiva particular de Miguel Hernández en esta etapa en que se va forjando su cosmovisión es que la naturaleza es productiva y reproductiva continuamente. Tal conciencia se ahonda en el espíritu de la voz lírica en un gran número de los poemas de esta colección. Se percibe, sin embargo, la inquietud del poeta acerca de su propia falta de participación en la vitalidad fructífera. En algunos momentos la voz lírica parece alcanzar una especie de unión "panteísta," "hilozoísta" o "cósmica." No obstante, lo que predomina en Otros poemas es la conciencia de no participar de manera activa del esquema natural.

Ya en la colección El rayo que no cesa no aparece

el mundo familiar y relativamente sereno del huerto orioliano que impera en Otros poemas, ni tampoco el mundo de
maravilla y dinamismo que la voz lírica intenta explorar
en Perito en lunas. Predomina más bien un ambiente ajeno
y hostil donde la naturaleza aparece en un estado inarmonioso que refleja la angustiosa intimidad anímica del poeta. Impulsada por la dolorosa exaltación que el sentimiento amoroso le ocasiona, la lírica de Hernández se encamina hacía la "interiorización" de sus elementos. La
indagación hacía el auto-conocimiento patente en Otros
poemas se intensifica en El rayo que no cesa y en sus versiones preliminares (El silbo vulnerado e Imagen de tu huella) donde las metáforas y los símbolos que provienen del
mundo natural sirven para transmitir la pena y la frustración de un amor no correspondido.

El sentimiento de la pena angustiosa se proyecta en los elementos del reino vegetal y mineral especialmente. Son frecuentes las imágenes que hieren o punzan: cardos, zarzas, estalactitas, etc. El dolor se intensifica progresivamente hasta que llega a manifestarse en esta lírica como una pena explosiva asociada a las fuerzas violentas y destructoras de la naturaleza: volcanes, rayos, tormentas, etc., a veces rayando en lo cataclísmico.

A menudo en <u>El rayo que no cesa</u>, los aspectos amenos de la naturaleza quedan degradados o distorsionados al reflejar los sentimientos angustiados de la voz lírica. Las flores, por ejemplo, llegan a asociarse con la ineptitud y

la pesadumbre. Se relacionan con "telarañas" y "tristezas": "flores de telarañas / de mis tristezas recojo."

(Oc pág. 213.) También el motivo del fruto, aspecto gratificante y vital del reino vegetal, y común exponente de la fecundidad en la poesía temprana del orcelitano, llega a distorsionarse en algunos sonetos de El rayo para simbolizar el dolor del poeta ante el menosprecio de la amada:

Me tiraste un limón y tan amargo, con una mano cálida, y tan pura, que no menoscabó su arquitectura y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo dulce pasó a una ansiosa calentura mi sangre, que sintió la mordedura de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa que te produjo el limonado hecho, a mi voraz malicia tan ajena,

Se me durmió la sangre en la camisa, y se volvió el poroso y aúreo pecho una picuda y deslumbrante pena. (Oc pág. 215)

Herido por el desdén, el poeta asemaja su dolor con la armagura del limón. Se destaca aquí la aspereza del fruto junto con la asociación de éste a las características hirientes de "mordedura" y "picuda y deslumbrante pena."

También la naranja pierde su valor de abundancia fecunda para asociarse a la crueldad impasible que demuestra la amada:

Tu corazón, una naranja helada con un dentro sin luz de dulce miera y una porosa vista de oro: un fuera venturas prometiendo a la mirada.

Mi corazón, una febril granada de agrupado rubor y abierta cera, que sus tiernos collares te ofreciera con una obstinación enamorada.

¡Ay que acometimiento de quebranto ir a tu corazón y hallar un hielo de irreductible y pavorosa nieve!

Por los alrededores de mi llanto un pañuelo sediento va de vuelo con la esperanza de que en él lo abreve. (Oc pág. 216)

Además de la frialdad e indiferencia que la naranja incorpora, se le atribuye también un carácter engañoso. El exterior del fruto se muestra ameno y prometedor, mientras que el interior resulta "helado" y "sin luz." El aspecto de frialdad se recalca en el poema con adjetivos descriptivos de fuerte carácter emotivo. El corazón-naranja de ella es "un hilo de irreductible y pavorosa nieve." También el corazón del poeta se asemeja a un fruto-el de la granada-: "Mi corazón una febril granada / de agrupado rubor y abierta cera." La "febril" generosidad de ésta contrasta con el carácter glacial y cruel de la naranja. El motivo de la granada-corazón antitéticamente incorpora gran emotividad cálida con su "rubor" y "ternura."

Además de la distorsión de lo ameno en la naturaleza, predominan a lo largo de <u>El rayo que no cesa</u> los elementos desagradables y hostiles del mundo vegetal--particularmente aquellos procesos y formas punzantes de índole aflictivo--como la espina, el abrojo, el cardo, etc. Estos comunican el sentimiento de congoja ocasionado por el amor. Vemos en el noveno soneto de la colección:

Fuera menos penado si no fuera nardo tu tez para mi vista, nardo, cardo tu piel para mi tacto, cardo, tuera tu voz para mi oído, tuera.

Tuera es tu voz para mi oído, tuera, y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo, y tardo a arder lo que a ofrecerte tardo miera, mi voz para la tuya miera.

Zarza es tu mano si la tiento, zarza, ola tu cuerpo si lo alcanzo, ola, cerca una vez, pero un millar no cerca.

Garza es mi pena, esbelta y triste garza, sola como un suspiro y un ay, sola, terca en su error y en su desgracia terca.

(Oc págs. 217-218)

La voz lírica muestra el intento de acercamiento a lo que parece acogedor pero se encuentra en cambio con el rechazo que se transmite en términos de imágenes de lo que puede lastimar: zarzas, cardos—de naturaleza puntiaguda y cortante—. Estas transmiten no sólo lo hostil e impenetrable sino lo que separa y hiere, impidiendo la comunicación.

También el aspecto generador del mundo vegetal queda trastornado en esta poesía, al transmitir la frustración de un amor estéril y doloroso. Así, la amada pone en el corazón del poeta "una red de raíces irritadas" (Oc pág. 214). Se estorba asimismo el ciclo germinador en la agricultura y la abundancia de los frutos marinos. Así, tanto la siembra como la pesca resultan improductivas como los esfuerzos futiles de un amor sin provecho.

Vierto la red, esparzo la semilla entre ovas, aguas, surcos y amapolas, sembrando a secas y pescando a solas de corazón ansioso y de mejilla. Espero a que recaiga en esta arcilla la lluvia con sus crines y sus colas, relámpagos sujetos a las olas desesperando espero en esta orilla.

Pero transcurren lunas y más lunas, aumenta de mirada mi deseo y no crezco en espigas o en pescados.

Lunas de perdición como ningunas, porque solo recojo y solo veo piedras como diamantes eclipsados. (Oc pág. 225)

Se presentan aquí ricas imágenes de la vida agrícola y de la pesca que llegan a cancelarse. Se siembran semillas y se tiende la atarraya en esperanza de recoger los frutos, pero el intento solo rinde en vez de "espigas" y "pescados" una cosecha de "piedras como diamantes eclipsados." La promesa de provecho en el amor queda anulada como el malogro en la siembra y en la pesca.

En fracaso amoroso interrumpe la asociación armoniosa del poeta con el mundo natural en general. Se proyecta en estos versos un sentido de desajuste y desvinculación con la tierra. Esta genera imágenes degradadas de sí misma reduciéndose a "terrón" que se muestra "para siempre insatisfecho" (Oc pág. 215), o pasa a ser isla o arena. Tales aspectos invalidan las cualidades comúnmente asociados con la tierra: la comunicabilidad y la fertilidad. La isla se cierra sobre sí misma y la tierra se reduce a yermo desierto. También el mar, de valor simbólico generalmente vital, se invierte en estos versos para comunicar lo infecundo y lo vitalmente inerte al expresar el dolor del enamorado:

Tengo estos huesos hechos a las penas y a las cavilaciones estas sienes: pena que vas, cavilación que vienes como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas, voy en este naufragio de vaivenes, por una noche oscura de sartenes redondas, pobres, tristes y morenas. (Oc pág. 218)

Visto así, el mar llega no solamente a representar lo estéril, sino que "esteriliza" la propia tierra, aislándola, al igual que esta última "neutraliza" el normalmente fecundo y acometedor poder del mar, en cuanto le niega acceso y refugio. El movimiento incesante de las olas se convierte en un vaivén grotesco que representa no el fluir inagotable de la vida, sino la interminable pena del poeta que desemboca en naufragio y aridez irremediables.

Aun en el reino mineral se destacan las imágenes de carácter punzante y aflictivo para plasmar el sentimiento doloroso. La pasión angustiada se intensifica en la voz lírica con el uso creciente de caracterísitcas adversas atribuídas al mundo natural. Desde el segundo soneto de El rayo que no cesa, del cual se toma el título de la colección, se destacan la piedra y la estalactita (junto con el rayo) como "agentes" del penoso tormento que sufre el poeta:

¿No cesará este rayo que me habita el corazón de exasperadas fieras y de fraguas coléricas y herreras donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita de cultivar sus duras cabelleras como espadas y rígidas hogueras hacia mi corazón que muge y grita? Este rayo ni cesa ni se agota: de mi mismo tomó su procedencia y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota y sobre mí dirige la insistencia de sus lluviosos rayos destructores.

(Oc pág. 214)

Entre las imágenes "naturales" Hernández emplea la singular de la estalactita, la cual sirve asimismo de base para varias metáforas. Aquella cultiva "duras cabelleras" como "espadas y rígidas hogueras." La piedra y la estalactita subrayan la severidad y la persistencia de la pena. Esta se incorpora en la rigidez punzante de la estalactita y en la "obstinación" y dureza de la piedra.

La voz lírica, con frecuencia e intensidad crecientes, comunica sentimientos de frustración y desesperanza al proyectarlos en las fuerzas violentas y desencadenadas del mundo natural. El nivel de relativo equilibrio y de armonía cósmica que se trasluce a veces en la poesía temprana del orcelitano, se interrumpe en estos poemas donde reina un tono de aniquilación o destrucción que refleja el estado psíquico del poeta. Predomina en los sonetos de El rayo una gran tensión que amenaza estallar con un impetu furioso y que, en efecto, desemboca a veces poéticamente en las fuerzas destructoras e impetuosas de la naturaleza. "No me conformo, no: me desespero / como si fuera un huracán de lava" (Oc pág. 224). El "rayo" incesante de la angustia interior, rompe en parte y resuena sobre el paisaje exterior:

Volcánicos bramidos, humos fieros de general amor por cuanto nace, a llamaradas echa mientras hace morir a los tranquilos ganaderos. (Oc pág. 228)

La expresión frecuente, particularmente en esta poesía, del amor como destrucción junto con las imágenes impetuosas de la naturaleza recuerda a la poesía de Vicente Aleixandre, especialmente la de La destrucción o el amor. Como nota Leopoldo de Luís: "El rayo que no cesa ha asimilado las contradicciones del barroco a través de Góngora: ha comprendido la concepción cósmica y auto destructiva de la fuerza amorosa en la lírica de Vicente Aleixandre ..." 38

En la poesía que escribe durante la época de su participación en la guerra civil española, Miguel Hernández se aparta de la introspección personal para articular sentimientos colectivos y para exaltar el vigor de la causa republicana. Las imágenes tomadas del mundo natural en la poesía de esta etapa, aparecen al principio con la función de alentar el júbilo bélico y de enaltecer la nobleza heroica principalmente por medio de la asociación de lo humano con las fuerzas telúricas. A medida que progresa el conflicto, sin embargo, la naturaleza llega a verse en contraste con la crueldad humana o se manifiesta en posturas análogas, al destacarse en sus aspectos más violentos y devastadores. Se impone, entonces, la severidad crecientemente arrasadora de la guerra, especialmente en El hombre acecha, donde a menudo aparece la naturaleza trastornada, en paisajes de destrucción y dislocación que se despliegan

a veces en panoramas de dimensiones apocalípticas.

En la colección <u>Viento del pueblo</u> predomina un tono apasionado que canta la valentía, el heroísmo y el entusiasmo de la lucha a menudo apoyados con imágenes del ambiente natural. No obstante, también aparece la naturaleza en su aspecto iracundo y trastrocado, patente desde la "Elegía primera" que comienza el libro y que se dedica a Federico García Lorca:

Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas, y en traje de cañón, las parameras donde cultiva el hombre raíces y esperanzas, y llueve sal, y esparce calaveras.

Verdura de las eras, ¿qué tiempo prevalece la alegría? El sol pudre la sangre, la cubre de asechanzas y hace brotar la sombra más sombría. (Oc pág. 265)

Los elementos se sienten afrentados y pierden su valor vitalizante para asociarse a la dislocación y a la muerte.

Así el sol "hace brotar la sombra." Los valores de la naturaleza quedan invertidos en esta elegía al amigo destrozado: "llueve sal" en vez de agua y se esparcen "calaveras" en vez de semillas. El hecho fúnebre vibra con repercusiones de gran magnitud. La creación entera reacciona resentidamente:

Muere un poeta y la creación se siente herida y moribunda en las entrañas. Un cósmico temblor de escalofríos mueve temiblemente las montañas, un resplandor de muerte la matriz de los ríos. $(\underline{\text{Oc}} \text{ pág. 267})$

El dolor por la pérdida de su amigo se transmite con un sentido de urgencia y de inmenso ultraje que se proyecta

a todo lo creado. El "cósmico temblor" mueve montañas y trastorna el cauce de los ríos.

El fuerte arraigo establecido entre el ser humano y su ambiente, tan característico en la poesía hernandiana, está particularmente de manifiesto en su producción de guerra, y en Viento del pueblo en especial. La conciencia de tal vínculo aparece desde la famosa dedicatoria del libro, dirigida a Vicente Aleixandre. Allí el autor declara acerca del fundamento común que comparten los poetas y de la asociación de ellos con su pueblo: "Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra . . . y el pueblo hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles." (Oc pág. 263) Hernández emplea términos telúricos para mostrar su identidad con el pueblo y la asociación de él y del pueblo con la tierra en su aspecto generador. En varias de las composiciones se destaca el empuje vital que emana de la calidad elemental de la tierra, y el ser humano originado de ella. El campesino y los héroes del conflicto se asemejan a lo telúrico, particularmente en el aspecto generador y productivo (raíces, semillas, etc.) El compromiso que el poeta siente con su pueblo se despliega asimismo en términos de vinculación con la tierra y con sus productos. Así se dirige al pueblo como "árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes" (Oc pág. 268). Asimismo se evidencia lo consciente que el poeta es de su propia procedencia telúrica:

Si yo salí de la tierra, si yo he nacido de un vientre desdichado y con pobreza, no fue sino para hacerme ruiseñor de las desdichas, eco de la mala suerte, y cantar y repetir a quien escucharme debe cuanto a penas, cuanto a pobres, cuanto a tierra se refiere. (Oc pág. 269)

De la tierra surge el hombre/poeta que ha de cantar en su verso las cuitas propias y las de la humanidad y todo "cuanto a tierra se refiere." Tanto el hombre como su inspiración tienen procedencia telúrica. De manera parecida, el campesino y el labriego de diferentes regiones de la Península se asemejan al suelo del que son "forjados," todos compartiendo el mismo origen. Así pues, los asturianos, los vascos, los castellanos, etc., son "labrados" como los campos que trabajan:

Las fuerzas impetuosas de la naturaleza aparecen en Viento del pueblo primariamente en conjunción con el vigor y la valentía de los héroes en la lucha. Los compañeros cercan a un héroe caído: "con ojos de granito amenazante" (Oc pág. 276). Igualmente, refiriéndose a la valerosa

juventud española que "Donde clava la fuerza de sus dientes / brota un volcán de diáfanas espadas." (Oc pág. 284)
Los jóvenes se presentan también en términos de fuerza telúrica generadora tanto en el plano físico como en el moral: "Ellos harán de cada ruina un prado, / de cada pena un fruto de alegría." (Oc pág. 285) En esta poesía la voz lírica demuestra su fe en estos jóvenes soldados con su poder constructor y transformador. También en el nivel universal, la regeneración física y espiritual de los que luchan llega a manifestarse en términos de la naturaleza. El soldado en "Al soldado internacional caído en España," encarna un extenso ámbito geográfico:

Si hay hombres que contienen un alma sin fronteras, una esparcida frente de mundiales cabellos, cubierta de horizontes, barcos y cordilleras, con arena y con nieve, tú eres uno de aquellos.

(Oc pág. 288)

La figura del soldado abarca el amplio ámbito natural de "horizontes" y "cordilleras" y los elementos de la "arena" y de la "nieve." Su generosidad de "alma sin fronteras" llegará muy lejos, aun después de su muerte, en el recuerdo de los hombres. Se trasluce también aquí la visión cíclica que el poeta demuestra en gran parte de su obra, en el sentido de que el hombre y la naturaleza forman parte de un ritmo que se repite. Aun después de caídos, tanto el cuerpo del soldado como sus obras, se diseminarán y perdurarán en alguna forma:

A través de tus huesos irán los olivares desplegando en la tierra sus más férreas raíces, abrazando a los hombres universal, fielmente. (Oc pág. 289) La savia corporal llegará a fertilizar y a asimilarse al fuerte olivo, y su noble espíritu habrá de esparcirse en el amor fraternal.

Como en gran parte de la lírica de Miguel Hernández, se ve en algunos poemas de Viento del pueblo la interrelación o plurivalencia del reino animal, el vegetal y el mineral. Tal percepción vitalista o "hilozoísta" a menudo le lleva a presentar las cosas como si estuvieran vivas y dotadas de conciencia. Se ve también la identificación del "yo" poético con el mundo objetivo y el físico. No sólo se "animan" los cuerpos inertes, sino que también se "materializa" la vida anímica. En la composición, "Juramento de la alegría," vemos como se destaca el animismo de lo vegetal en particular, y se efectúa la materializa-ción de lo anímico.

Sobre la roja España blanca y roja, Blanca y fosforecente, una historia de polvo se deshoja, irrumpe un sol unánime, batiente.

Es un pleno de abriles, una primaveral caballería, que inunda de galopes los perfiles de España: es el ejército del sol, de la alegría.

Desaparece la tristeza, el día devorador, el marchitado tallo, cuando, avasalladora llamarada, galopa la alegría en un caballo igual que una bandera desbocada.

A su paso se paran los relojes, las abejas, los niños se alborotan, los vientres son mas fértiles, más profusas las trojes, saltan las piedras, los lagartos trotan. Se hacen las carreteras de diamantes, el horizonte lo perturban mieses y otras visiones relampagueantes, y se sienten felices los cipreses.

(Oc págs. 297-298)

El sentimiento de la alegría se humaniza aquí. Esta "galopa" como un ejército que avanza alentando y agitando
todo cuanto halla a su paso--ya sea animal, vegetal o mineral. Alborota tanto a niños como a abejas, hace saltar
piedras y trotar lagartos. Comunica a todo el movimiento
y su exaltación, contagiándolo de su dinamismo. Lo vegetal se anima: "se sienten felices los cipreses," y lo humano se "vegetaliza" y se relaciona con lo inanimado. El
poema termina declarando la voz lírica:

Salí del llanto, me encontré en España, en una plaza de hombres de fuego imperativo. Supe que la tristeza corrompe, enturbia, daña... Me alegré seriamente lo mismo que un olivo. (Oc pág. 299)

El poeta se alegra "lo mismo que un olivo." Todo este conjunto de interrelación de elementos funciona para alentar el entusiasmo de un pueblo en guerra.

En otros momentos de <u>Viento del pueblo</u>, cuando la voz lírica va perdiendo entusiasmo por la guerra ante sus efectos devastadores, la naturaleza aparece trastornada en sus leyes. Comienza a verse de manera análoga a la violencia del ambiente de batalla, o se "anima" aterradamente para alejarse de la atmósfera belicosa. En poemas como "1º de mayo de 1937," la naturaleza responde con una violencia análoga a la que le circunda:

No sé qué sepultada artillería dispara desde abajo los claveles, ni que caballería cruza tronando y hace que huelan los laureles.

Sementales corceles, toros emocionados, como una fundición de bronce y hierro, surgen tras una crin de todos lados, tras un rendido y pálido cencerro.

Mayo los animales pone airados: la guerra más se aira, y detrás de las armas los arados braman, hierven las flores, el sol gira. (Oc pág. 299)

En esta sección del poema vemos el empuje primaveral comunicado en términos bélicos. La fuerza de la naturaleza "dispara" claveles, hace "hervir" a las flores y "girar" al sol. Todo se anima con impetuosidad desafiante y furia violenta. Lo inanimado se "animaliza": "los arados / braman" y tanto lo vegetal como lo sideral se alteran en agitado movimiento ante la atmósfera de destrucción que impera.

La interrelación de los elementos frecuentemente se ejercita con una energía destructora en esta poesía de guerra. El mundo trastornado por el combate se presenta en términos de dislocación de sus partes y por la turbación de los ciclos naturales. Todo lo creado llega a mostrarse afectado por la condición de guerra. El ser humano se coloca al principio en el mismo plano con los animales, las plantas y los minerales - viéndose "invencible como la semilla" (Oc pág. 285) y como "primo del sol," compartiendo con la naturaleza la misma circunstancia de la guerra. Tal asociación sufrirá, sin embargo, a medida que el hom-

bre pierde nobleza por la destrucción que crea. Mientras más aumenta la violencia, más se separa el ser humano de la naturaleza.

Al irse prolongando la guerra civil, el sufrimiento de Hernández y el que presencia en su contorno, comienza a pesar sobre su espíritu y a reflejarse en su expresión lírica. El odio, las cárceles y el ser testigo de innumerables muertes ocasionan gran desaliento y la disminución del entusiasmo bélico. El abatimiento moral y la desilusión con la lucha se intensifican en El hombre acecha en particular, donde se destaca la crueldad humana sobre todo. El libro subraya la separación que se efectúa entre el ser humano y el mundo natural. La naturaleza, animada, reacciona activamente ante el espectáculo de matanza y de destrucción. En la "Canción primera" del libro vemos tal actitud:

Se ha retirado el campo al ver abalanzarse crispadamente al hombre

¡Qué abismo entre el olivo y el hombre se descubre! (Oc pág. 315)

Resalta en este trozo la discordia creciente. El campo
"retrocede" despavorido buscando alejarse de la ira humana. El golfo entre la naturaleza y el hombre parece ahondarse irremisiblemente: "¡Qué abismo entre el olivo y
el hombre se descubre!"

En esta poesía la participación de lo sideral del mundo natural llega a ser progresivamente más frecuente.

La luna también reacciona "auventándose" del ambiente de destrucción: "retrocede la luna menguante / de las derrotas." (Oc pág. 341) Persiste, sin embargo, la asociación del ser humano con los aspectos telúricos, aun en lo más doloroso. Se mantiene, por ejemplo, un vínculo noble y fecundo entre los soldados heridos y el reino vegetal. En el poema, "El herido," la sangre brota como el trigo: "salta un trigal de chorros calientes" (Oc pág. 328) y el cuerpo lesionado del poeta-soldado es "un árbol carnal" (Oc pág. 329) que retorna como savia vital al campo. En composiciones como ésta hay una insistencia sobre el aspecto regenerador. El soldado herido habrá de renovarse y florecer. Sus extremidades "taladas" retoñarán como un brote de nueva vida vegetal. Los hospitales también se asemejan a "huertos de heridas entreabiertas" (Oc pág. 328).

En "Madre España" se muestra la tierra-patria en íntima vinculación con el ser humano, y en este caso, el poeta mismo. Aquí la tierra es madre, de complejo valor fecundador y destructor:

Madre: abismo de siempre, tierra de siempre: entrañas donde desembocando se unen todas las sangres: donde todos los huesos caídos se levantan: madre.

Decir madre es decir tierra que me ha parido; es decir a los muertos: hermanos, levantarse; es sentir en la boca y escuchar bajo el suelo sangre.

Tierra: tierra en la boca, y en el alma, y en todo. Tierra que voy comiendo, que al fin ha de tragarme. Con más fuerza que antes volverás a parirme, madre. (Oc págs. 342-343)

La madre-tierra se presenta aquí como entraña inmensa de doble papel sustentador y devorador: "Tierra que voy comiendo, que al fin ha de tragarme." Como bien nota Vicente Ramos: "De su seno brota la vida y en él se cumple la muerte." También aquí se destaca el aspecto cíclico y regenerador tan patente en la cosmovisión de Hernández. El poeta le dice a la tierra: "volverás a parirme." Lo telúrico se le impone al poeta no sólo como cimiento sino como destino último, donde se resuelven todas las contradicciones. Os percibe aquí el valor constante, sintetizador e igualador de la tierra-madre: "Madre: abismo de siempre, tierra de siempre" donde "se unen todas las sangres."

Hacia el final de <u>El hombre acecha</u>, Hernández se despoja gradualmente de su papel de portavoz de los sentimientos colectivos y vuelve hacia la expresión mas íntima e internalizada. El mundo físico, visto a veces en un proceso de desintegración en los poemas de guerra, llega a cobrar menos importancia a medida que el poeta se aleja de la identificación con los fenómenos de la naturaleza para volverse hacia la intimidad de su mundo interno. Las imágenes tomadas del mundo natural servirán más bien para proyectar los estados anímicos de la voz lírica. "Canción última," el poema que cierra la colección, indica la rea-

nudación de la tendencia en la obra de Miguel Hernández de apartarse de lo externo para captar las apasionadas vibraciones internas. El poeta retorna a la expresión de la realidad íntima y personal—actitud que se intensificará en su producción última—. El poema presenta el asilo que la casa propia representa para el poeta apartándolo de la violencia de afuera. Las imágenes aquí sirven para plasmar la interioridad de fuertes emociones:

Pintada, no vacía: pintada está mi casa del color de las grandes pasiones y desgracias.

Regresará del llanto adonde fue llevada con su desierta mesa, con su ruinosa cama.

Florecerán los besos sobre las almohadas. Y en torno de los cuerpos elevará la sábana su intensa enredadera nocturna, perfumada.

El odio se amortigua detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza. (Oc pág. 343)

Aparece la esperanza de poder restituir la plenitud en el hogar con el amor visto en forma individual, (ya no el amor colectivo que predomina en <u>Viento del pueblo</u>). La actitud de la relación telúrica se presenta aquí asociada con el aspecto renovador del amor. La intensidad y el resurgimiento de vida se traducen en términos de lo vegetal, así como sobre el lecho conyugal "florecerán los besos" y los

esposos se verán envueltos en una sábana/enredadera que los entreteje amorosamente apartándolos de la amenaza del odio que gradualmente se amengua fuera del recinto acogedor.

En la producción postrera de Hernández, representada por Cancionero y romancero de ausencias y Ultimos poemas, se continúa el proceso intensivo de la interiorización de la expresión lírica. El poeta se aleja de la descripción del agitado ambiente exterior y comienza a forjar un universo poético donde él mismo llega a constituir su centro dinámico y donde funciona no sólo como organizador sino como "creador" de ese cosmos. La voz lírica le otorga figura palpable a la realidad interior, plasmando lo más íntimo y abstracto en imágenes poéticas. Hernández se ha alejado de la sensualidad material que caracteriza su poesía de adolescencia y de la solidez corpórea que su lírica adquiere después, para encaminarse hacia la ejecución poética de una realidad íntima y a veces intangible. 41 Las imágenes tomadas del mundo natural funcionan con más frecuencia para comunicar ideas, sentimientos y estados anímicos. A diferencia del acercamiento anterior hacia los fenómenos naturales, en esta poesía predomina no la naturaleza observada, sino más bien una naturaleza basada en el recuerdo y que plasma sentimientos y estados mentales. El papel del mundo físico, en general, va disminuyendo hasta que queda trascendido casi por completo, particularmente en la producción última de Hernández.

La primera composición de <u>Cancionero</u> <u>y romancero de ausencias</u> presenta un mundo que se crea "nuevamente," tro-

De la contemplación nace la rosa; de la contemplación el naranjo y el laurel: tú y yo del beso aquel. (Oc pág. 361)

El poema incorpora la perfección recordada del mundo natural en cuanto el poeta enfoca un incidente real o imaginado que cobra una nueva realidad en su imaginación. 42
El acto de contemplación "engendra" la rosa, el naranjo y el laurel en su valor de belleza fértil, mientras que el amor (beso) se genera en los dos amantes, "tú y yo."

El mundo natural en <u>Cancionero</u> aparece a menudo como la proyección de los sentimientos íntimos. El séptimo poema del libro demuestra cuánto el poeta se ha alejado de la voluptuosidad sensorial que había representado el huerto de Orihuela y del aspecto sólido y cortante del cardo y la estalactita que se mostraba en <u>El rayo que no cesa</u>:

Debajo del granado de mi pasión amor, amor he llorado ¡ay de mi corazón!

Al fondo del granado de mi pasión el fruto se ha desangrado ¡ay de mi corazón! (Oc pág. 363)

La imagen del árbol frutal sirve aquí para transmitir la pasión y el dolor de manera bastante abstracta dentro de la forma breve y concisa de la composición. 43

La fuerza amorosa aún llega a comunicarse en térmi-

nos de lo telúrico, particularmente de lo vegetal, aunque en esta poesía la naturaleza suele cobrar el aspecto de un panorama irreal o psíquico y funciona para transmitir los temores y la adversidad que acosan el espíritu del poeta—fuerzas destructoras internas y externas que buscan separarlo de su amada:

No salieron jamás del vergel del abrazo, y ante el rojo rosal de los besos rodaron.

Huracanes quisieron con rencor separarlos. y las hachas tajantes. Y los rígidos rayos.

Aumentaron la tierra
de las pálidas manos.
Precipicios midieron
por el viento impulsados
entre bocas deshechas.
Recorrieron naufragios
cada vez más profundos,
en sus cuerpos, sus brazos.
Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y luna,
de noviembres y marzos,
aventados se vieron:
pero siempre abrazados.

44 (Oc pág. 367)

El amor se asocia a los aspectos amenos de la naturaleza. Los esposos se enlazan apasionadamente en el "vergel del abrazo" y los besos son un "rojo rosal." Las fuerzas adversas que intentan separarlos se traducen en términos de la furia desencadenada de la naturaleza: "rencorosos huracanes" y "rígidos rayos." Tal atento contra el amor se despliega en un imponente paisaje psíquico de calidad surrealista. Los elementos tomados del mundo natural fun-

cionan para corporizar la intensidad de lo hostil. El temor y la turbulencia interna se comunican por medio de un
ambiente de carácter onírico inquietante. Aparecen "precipicios" entre "bocas deshechas" y el amor es perseguido
por la cualidad abstracta de "un gran desamparo de recuerdos y luna."

Otros aspectos de la naturaleza encarnan conceptos abstractos en la poesía postrera hernandiana. El elemento natural del agua, por ejemplo, aparece a lo largo de su poesía como motivo de significación polivalente. Es sustentadora de vida y circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre, etc. Hacia el final de su producción poética, Hernández se sirve del motivo atribuyéndole aspectos inconcretos y personales como su estado de ánimo. El dolor de la ausencia llega a ser por ejemplo, "agua de distancia" (Oc pág. 372). También el agua se presenta en su sentido más elemental y arquetípico en cuanto incorpora los opuestos. En Cancionero llega a ser una manera de representar la naturaleza antitética de la vida y del ser humano. 45 Vemos el motivo empleado como analogía de bajos instintos humanos. En "Agua removida" vemos que el agua simboliza la serenidad y la turbulencia, como el corazón:

En el fondo del hombre, agua removida.

En el agua más clara, quiero ver la vida.

En el fondo del hombre, agua removida.

En el agua más clara, sombra sin salida.

En el fondo del hombre, agua removida. (Oc pág. 368)

Las imágenes aquí sirven para dar una sensación de profundidad y muestran una especie de visión que divisa hacia el fondo para percibir más claramente. Se reitera aquí el hecho de que en su recinto más profundo el agua se encuentra en agitado movimiento aunque en la superficie se ve sólo la calma. El "agua removida" del fondo del hombre puede llegar a manifestarse con violencia. El agua simboliza el revuelto conjunto de bajos instintos ocultos en el corazón del ser humano que pueden ser despertados en cualquier momento. 46

En uno de los poemas más extensos de <u>Cancionero</u>, donde aparece el motivo del agua simbólicamente, se presenta el concepto de una "recreación" del mundo tal como aparece ante los sentidos del poeta. También los de la amada cuyos sentidos y sentimientos enmarcan los de él. Juntos descubren las esencias de un mundo concebido recientemente ya que ellos mismos le rinden forma y sustancia:

El mundo es como aparece ante mis cinco sentidos, y ante los tuyos que son las orillas de los míos. El mundo de los demás no es el nuestro: no es el mismo. Lecho de agua que soy, tú, los dos, somos el río donde cuando más profundo se ve más despacio y límpido. Imágenes de la vida:

a la vez que recibimos, nos reciben entregadas más unidamente a un ritmo. Pero las cosas se forman con nuestros propios delirios. El aire tiene el tamaño del corazón que respiro y el sol es como la luz con que yo le desafío. Ciegos para los demás, oscuros, siempre remisos, miramos siempre hacia adentro, vemos desde lo más intimo. Trabajo y amor me cuesta conmigo así, ver contigo; aparecer, como el agua con la arena, siempre unidos. Nadie me verá del todo ni es nadie como lo miro. Somos algo más que vemos, algo menos que inquirimos. Algún suceso de todos pasa desapercibido. Nadie nos ha visto. A nadie ciegos de ver, hemos visto. (Oc pág. 375)

Aparece el motivo del agua aquí, asociado con la voz lírica y su amada. El poeta se asemaja a un "lecho de agua" y los dos son un río profundo y claro. Se destaca el sentido de la vista aunque de manera alterada, ya que permite percibir más allá de lo normalmente visible y que llega a penetrarlo todo profundamente. Las imágenes que reciben el poeta y su otro "yo" tras tal visión trasparente, también las recibirá en compenetración con una especie de "ritmo cósmico" que yace en el centro de la vida: "Imágenes de la vida: . . nos reciben entregadas / más unidamente a un ritmo." De tales esencias, los amantes "forjarán" las cosas nuevamente, al mirar hacia el centro primero y después hacia afuera, en un estado de "ceguera" que representa más bien una visión total, parecida a la ilumi-

nación mística: "miramos siempre hacia adentro, / vemos desde lo más íntimo." El poeta se asocia también con los elementos del sol y del aire, aunque éstos son formados con sus "propios delirios" que originan en él y en la amada.

Vemos aquí y en otros poemas de la poesía postrera del orcelitano, cuánto éste se ha apartado de la observación del mundo físico y natural. Los elementos de la naturaleza se presentan con más frecuencia en función de comunicar un estado anímico o psíquico o para ejecutar poéticamente una especie de "recreación" del mundo en estos versos. El dolor del encarcelamiento, la separación de su familia y la muerte de su primer hijo llegan a sentirese gravemente en la expresión lírica de Miguel Hernández en sus últimas poesías. La percepción poética del mundo natural ha de modificarse y éste ha de reflejar en varios momentos una visión más sombría e íntimamente personal.

El poder regenerador de la lluvia disminuye:

Llueve. Los ojos se ahondan buscando tus ojos, esos dos ojos que se alejaron a la sombra, cuenca adentro. (Oc pág. 393)

La imagen de lluvia puede también expresar el aspecto irremediable del tiempo: "Llueve tiempo, llueve tiempo (Oc pág. 402). El panorama interior se exterioriza en los aspectos de la naturaleza con más frecuencia. En la composición entitulada, "Enmudecido el campo, presintiendo la lluvia," se presenta un paisaje en expectativa donde aparece

el poeta que también "aguarda" la caída de la deseada "sangre transparente." Se muestran la voz lírica y el campo imbuídos de emociones de asombro y suspenso:

Enmudecido el campo, presintiendo la lluvia, reaparece en la tierra su primer abandono. La alegría del cielo se desconsuela a veces, sobre un pastor sediento.

Cuando la lluvia llama se remueven los muertos. La tierra se hace un hoyo removido, oloroso. Los árboles exhalan su último olor profundo dispuestos a morirse.

Bajo la lluvia adquiere la voz de los relojes la gran edad, la angustia de la postrera hora. Señalan las heridas visibles y las otras que sangran hacia adentro.

Todo se hace entrañable, reconcentrado, íntimo. Como bajo el subsuelo, bajo el signo lluvioso todo, todo parece desear ahora la paz definitiva.

Llueve como una sangre transparente, hechizada. Me siento traspasado por la humedad del suelo. ($\underline{\text{Oc}}$ pág. 415)

Predomina un sentimiento de melancolía compartido por el campo y la voz lírica. Aquél persiste aún cuando la lluvia penetra en la tierra, y en lugar de alivio el agua intensifica el dolor e "interioriza" el sentimiento de pesadumbre. Lo que llega a animarse con el contacto del agua entonces siente sus heridas más profundamente. La congoja que prevalece alcanza proporciones casi cósmicas ya que los cielos también "padecen." El "pastor sediento" se identifica con los muertos, con los árboles resignados a su destino y con la misma lluvia que también sufre "la pasión del agua" y muere o "desangra" al caer sobre el terreno baldío donde todo parece retroceder y sumirse en la pe-

sadumbre y en el olvido. Cuando todo se hace más íntimo y reconcentrado bajo la superficie, la voz lírica se oye brevemente en la penúltima estrofa. Comienza a sentir su propio contacto con la tierra y a desear la muerte: "la paz definitiva." En este poema la penumbra es tal que la lluvia no logra su valor renovador ni en el plano físico del campo, ni en el alma agobiada del poeta.

La naturaleza y el mundo físico en general quedan trascendidos casi por completo en los últimos poemas de Miguel Hernández. El poeta abandona gradualmente en su lírica el mundo natural, primero tras la "recreación" contemplativa de la naturaleza, cuyo valor simbólico representará con más frecuencia la realidad íntima y abstracta de la vida anímica, y después, por medio de la creación de un ámbito basado en el amor familiar, como se verá más tarde. En sus últimos versos, Hernández presenta una especie de paísaje metafísico en donde la flora, el sol, la luna, etc., operan en una red de conexiones secretas que se cumplen en orbes distintos unificados por el amor.

CAPITULO IV

LA MUERTE: AGRICULTURA VIVA Y TRASCENDENCIA

The force that through the green fuse drives the flower Drives my green age; that blasts the roots of trees Is my destroyer . . . Dylan Thomas

El tema de la muerte, problema fundamental de la vida y la poesía, cobra una importancia dominante en la lírica de Miguel Hernández. Su acercamiento a este tema a lo largo de su producción poética resulta ser un elemento clave para intentar comprender su cosmovisión. La visión que predomina en gran parte de la poesía del orcelitano radica en su concepto de la naturaleza, en sus aspectos cíclicos y de un primigenio sentido de la tierra. También vemos que una parte apreciable de su lírica desarrolla la marcada tensión vital vida-muerte, junto con un sentido precario de la existencia. Asimismo la complejidad contradictoria de la muerte aparece asociada al amor y a la exaltación vital.

El motivo de la muerte aparece en la lírica primeriza de Hernández como cierta preocupación melancólica.
Luego, el poeta la encara con una actitud de desafío. En
su último período de producción, Hernández observa la
muerte con temor y deseo de evitarla y finalmente termina

por aceptarla. La esperanza de trascendencia es una idea que aparece con persistencia en la poesía de Hernández. Al principio tal idea se basa en una especie de renacer vegetal, como parte del proceso cíclico en la naturaleza. Hacia el final de su producción, sin embargo, el poeta traslada el énfasis de valor regenerador y aniquilador de la tierra para enfocarlo en el vientre de la esposa (o del principio femenino en general) que entonces llega a representar la esperanza central de trascendencia por medio de la procreación.

Desde la poesía de adolescencia aparece el motivo de la muerte, cantado allí en tonos populares con una fuerte asociación a la naturaleza. Es en la colección, Perito en lunas, sin embargo, donde primero aparece el tema como la preocupación obsesionante que llegará a dominar una gran proporción de la obra hernandiana. Ya se evidencian en el soneto XXXVI, por ejemplo, alusiones de este tipo en el lenguaje metafórico y enigmático del neo-gongorismo;

Final, modisto de cristal y pino; a la medida de una rosa misma hazme de aquél un traje, que en un prisma, ¿no?, se ahogue, no, en un diamante fino. Patio de vecindad menos vecino, del que al fin pesa más y más se abisma; abre otro túnel más bajo tus flores para hacer subterráneos mis amores. (Oc pág. 72)

El joven poeta se dirige al "modisto" o carpintero funerario para que le haga un ataúd, "cristal y pino." También
le pide al cementerio o "patio de la vecindad" que le abra
un túnel (fosa). Este juego tan temprano con los motivos

de ataúd, cementerio, cadáver, fosa, etc. establece una relación con la obra posterior y supone un anticipo de los poemas más graves y dramáticos donde se desarrolla el tema de la muerte. Aparece también aquí su vida amorosa ensombrecida por el pensamiento de la muerte: "abre otro túnel más bajo tus flores / para hacer subterráneos mis amores." En "Citación final," de Otros poemas (1933-1934), se presenta una visión de la muerte como un toro acometedor. La composición es una elegía a Ignacio Sánchez Mejías, donde la voz lírica contempla la contienda entre la muerte y la vida como una especie de juego o danza:

Se citaron los dos para en la plaza tal día, y a tal hora, y en tal suerte: una vida de muerte y una muerte de raza.

Salió la muerte astada, palco de banderillas.

Comenzó el juego, expuesto por una y otra parte...
La vida se libraba ;con qué gesto de morir, con qué arte! (Oc págs. 138-139)

Al vencer la muerte, el poeta comienza a filosofar:

Morir es una suerte como vivir: ¡de qué, de qué manera! supiste ejecutarla y el berrendo. Tu muerte fue vivida a la torera, lo mismo que tu vida fue muriendo.

Después la voz lírica reflexiona acerca de su actitud hacia su propia muerte. Expresa el deseo de enfrentarla "de cara" (a la torera) como Mejías: Quisiera yo, Mejías, a quien el hueso y cuerno han hecho estatua, callado, paz, eterno, esperar y mirar, cual tú solías, a la muerte: ¡de cara!, con un valor que era un temor interno de que no te matara.

Quisiera el desgobierno de la carne, vidriera delicada, la manifestación del hueso fuerte.

Estoy queriendo, y temo la cornada de tu momento, muerte. (Oc pág. 140)

Se manifiesta también la actitud ambigua del poeta hacia la muerte, ya que la teme y la desea a la vez.

El tema del conflicto entre el primigenio sentido de la tierra y la muerte y el amor comienza a desarrollarse en El silbo vulnerado. Vemos en algunos sonetos del libro la manera en que se desenvuelve la complejidad contradictoria del motivo de la muerte asociado al amor y a la vida. Así en el segundo soneto:

Sin poder, como llevan las hormigas el pan de su menudo laboreo, llevo sobre las venas un deseo sujeto como pájaro con ligas.

Las fatigas divinas, las fatigas de la muerte me dan cuando te veo con esa lecho audaz en apogeo y ese aliento de campo con espinas.

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... Sin arenas, rey de mi sangre, al verte me destrono, sin arenas, amor, pero desierto. (Oc pág. 197)

El dolor del amor frustrado se expresa en términos tanto de las "fatigas" como de la "emoción" de la muerte. Se

establece aquí una tensión con la actitud contradictoria de deseo-aversión y agotamiento-anticipación. El malogro amoroso lleva a la voz lírica a asemejar su dolor a una pena mortal de índole ambigua ya que es temida y deseada. Al ver a la amada el poeta siente una emoción que asocia con la muerte: "me emociono / como se debe emocionar un muerto / al caer en el hoyo..." Agustín Sánchez Vidal comenta acerca del conflicto vida-muerte asociado a la frustración amorosa en esta poesía:

Se suelen postular en Miguel Hernández dos principios fundamentales de signo opuesto (uno vitalista y otro tragicista) que actúan como dos polos en su poesía . . . cuando las fuerzas expansivas vitales tropiezan con un obstáculo que impide su avance, inician una regresión o repliegue sobre sí mismas que conduce a esas pulsiones de muerte que literariamente se encierran bajo la temática de la "pena." l

El sentido primigenio de la tierra aparece en el soneto número 10 de <u>El silbo vulnerado</u>, donde está patente la poderosa atracción que la tierra ejerce sobre el poeta. Aquí se manifiesta más directamente como Eros-Muerte:

¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!: hace un olor a madre que enamora, mientras la azada mía el aire dora y el regazo le deja pechiabierto.

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.

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

Debajo de mis pies siento un abrazo, que espera francamente que me vaya a él, dejando estos ojos que dan pena. (Oc pág. 201) Vemos aquí el deseo de retornar a los orígenes y a la tierra vista como madre y amada que atrae a su regazo "íntimo y amoroso" con su promesa de paz aliviadora. La muerte es vista aquí en términos de una entrega anhelada del cuerpo a la tierra como un acto erótico. La tierra-amada representa un escape al dolor del amor frustrado.

En la colección <u>El rayo que no cesa</u>, el conflicto amor-muerte alcanza su mayor pujanza y se manifiesta plenamente el llamado "tragicismo hernandiano." Persiste a lo largo del libro un sentido de amago por fuerzas indeterminadas e incontrolables. Se despliega en <u>El rayo</u> un profundo sentimiento "trágico" de la vida, motivado no por consideraciones metafísicas ni por la preocupación del más allá como en Miguel de Unamuno, sino por el sentido de una continua y angustiosa amenaza que pesa sobre la vida presente. Este sentimiento o presentimiento ha sido denominado "existencialista" por algunos, aunque, como bien aclara Juan Cano Ballesta:

Este posible existencialismo hernandiano, lejos de tener su origen en Heidegger o en cualquier otra escuela filosófica, es más bien un existencialismo vivido, hispánico, un existencialismo avant la lettre, producto tal vez de un cierto fatalismo y de esa peculiar vivencia del tiempo típicamente hispana, abocada a lo inmediato del presente. 3

Se intensifica en la poesía del libro el tema de la muerte como amenaza fatídica enlazada a la pasión amorosa. Esta se despliega como complejidad vital y mortal-pasión destructiva y auto-destructiva. El poeta lucha con el doble impulso Eros-Muerte, integración-desintegración. El valor

conflictivo y complejo que supone la pasión frustrada se incorpora en varias imágenes de estos versos. Se destaca al principio la del cuchillo, símbolo de la muerte que aparece como motivo tremendo y fascinador, atractivo y repulsivo. El cuchillo aparece desde el primer soneto de El rayo que no cesa:

Un carnívoro cuchillo de ala dulce y homicida sostiene un vuelo y un brillo alrededor de mi vida.

Rayo de metal crispado fulgentemente caído, picotea mi costado y hace en él un triste nido. (Oc pág. 213)

La imagen encarna los valores contradictorios de la muerte y el amor. Es tormento y felicidad, violencia y dulzura. La pasión amorosa es una fuerza que acaricia y hiere-- principio de vida y de destrucción. El cuchillo dulce y asesino también encarna la amenaza indeterminada que se yergue sobre la vida del poeta. En la segunda estrofa la imagen del cuchillo se presenta más concretamente como "metal crispado" que "picotea" el costado del poeta. Vista así representa el dolor constante que él sufre. Se alude aquí a la tortura de Prometeo, quien diariamente sufre el picoteo del águila en su costado.

En el segundo soneto de la colección se reitera la idea de la pasión amorosa como algo fatídico e inevitable o "trágico" de una gran fuerza destructora desencadenada en poderosas metáforas. La pena del amor frustrado se traduce en imágenes de aniquilación y de fatalismo cata-

clísmicos:

¿No cesará este rayo que me habita el corazón de exasperadas fieras y de fraguas coléricas y herreras donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita de cultivar sus duras cabelleras como espadas y rígidas hogueras hacía mi corazón que muge y grita?

Los sentimientos angustiosos explotan con gran impetu en el símbolo del rayo. Este plasma la inquietud y el desespero reforzados con iracundas imágenes como "exasperadas fieras" y "fraguas coléricas." El vocabulario poético se combina de una manera única aquí. Se mezclan objetos improbables como "fraguas," "bestias," "estalactitas." "espadas," etc., y los modificantes inverosímiles hacen que los objetos comunes parezcan fantásticos. Los agentes de la pena se concentran en las imágenes contrastantes del rayo, (breve e impetuoso) y la estalactita (lenta persistencia). Estas dos imágenes se asemejan en su carácter punzante o fálico. Ambas se asocian aquí al agua y son fatales. Tales características sugieren los destructivos impulsos sexuales del joven. 5 La imagen del rayo en particular, se repite a lo largo de la colección para representar el impulso irresistible de aniquilación suscitado por la frustración del instinto sexual:

Esta obstinada piedra de mí brota y sobre mí dirige la insistencia de sus lluviosos rayos destructores.

(Oc pág. 214)

La voz lírica siente el fatalismo cataclísmico inherente

en este amor con sus "lluviosos rayos destructores." Se manifiesta el deseo ambivalente de rendirse al inconsciente (sexo, suicidio) aunque signifique la extinción de su precaria existencia.⁶

La imagen del toro también se destaca en <u>El rayo</u>

<u>que no cesa</u> como símbolo de la muerte inevitable y de la

sexualidad frustrada. El toro aparece como figura tradicional arquetípica. Representa el instrumento masculino
de la fertilidad, aunque también resulta ser su víctima.

La herida mortal del amor malogrado figura en términos
de un toro que se desangra:

El toro sabe al fin de la corrida, donde prueba su chorro repentino, que el sabor de la muerte es el de un vino que el equilibrio impide de la vida.

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

y como el toro tú, mi sangre astada, que el cotidiano cáliz de la muerte, edificado con un turbio acero.

vierte sobre mi lengua un gusto a espada diluída en un vino espeso y fuerte desde mi corazón donde me muero. (Oc pág. 223)

A diferencia de algunas poesías primerizas del orcelitano, donde el toro aparece como agente de la muerte, 7 en ésta y en otras composiciones de <u>El rayo</u>, el toro figura como víctima. Es símbolo de aniquilación que prefigura el sino trágico al cual el poeta se siente destinado. La voz lírica se identifica con el toro que habrá de ser fatalmente herido al final de la corrida. De nuevo aparece la imagen

del cuchillo o espada, que aquí es el instrumento de la muerte más directamente. El poeta compara su fortuna con la del toro. Su sangre enamorada acomete como éste, pero igualmente sólo espera ser "sacrificada." También en el soneto número 23 poeta y toro son sinónimos en su sufrimiento y condición fatal:

Como el toro he nacido para el luto y el dolor, como el toro estoy marcado por un hierro infernal en el costado y por varón en la ingle con un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto todo mi corazón desmesurado, y del rostro del beso enamorado, como el toro a tu amor se lo disputo

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

Como el toro te sigo y te persigo, y dejas mi deseo en una espada, como el toro burlado, como el toro. (Oc pág. 226)

De nuevo aparece el dolor del amor no correspondido. La pasión acaba en desesperación y en presentimientos de muerte. Toro y poeta comparten un destino trágico--ambos se hallan impulsados a la arena, o a la lucha fatal con la vida. Tanto el toro como el poeta se encuentran cercados, punzados y burlados en el amor y la pasión sexual es objetivada en la espada enemiga. Igual que el toro, destinado a la corrida, el poeta no podrá ejercer su instinto primordial. Siente la necesidad de desplegar su fuerza varonil, lo cual le conduce a la muerte. Queda destinado a morir como el toro en la plaza, sin alcanzar su objetivo de propagación en la vida: "dejas mi deseo en una espada, /

como el toro burlado, como el toro."

Ya se ha visto la importancia de la dimensión telúrica en la poesía de Hernández, junto con sus raíces ancestrales e hilozoístas. Esta visión del poeta, manifiesta en gran parte de su producción, cobra una importancia integrante en el proceso de la formación de su cosmovisión. A menudo la poesía hernandiana reitera la vivificación de lo inerte, lo cual se relaciona con polivalencias con el de la humanización de lo vegetal, de lo animal y de los múltiples elementos de la naturaleza. Junto con los temas susodichos, está incluído el de la disolución del cuerpo humano y su transformación o reintegración a la fuerza vital. Tal perspectiva de la muerte se ensancha con la visión cíclica de la vida que tiene el poeta. Este percibe semilla y germen, savia y fruto, descomposición y estiércol formando parte del círculo vital. Tal perspectiva atribuye un significado primordial al fenómeno de la fecundación y la fertilidad. Los cuerpos se disuelven para alimentar las plantas y los minerales se "animan" como cómplices del misterio de la gestación telúrica.

Ya en Otros poemas (1933-1934), el poeta había expresado su concepto de la reintegración del cuerpo a la savia vital:

somos, y no, cautivos de las pequeñas vidas animales, si llegan a rozar nuestra existencia. Como después de vivos, nos hacemos terrestres, vegetales en esencia, en presencia, y en potencia.

("Egloga - nudista," Oc pág. 99)

En <u>El rayo que no cesa</u>, como se ha visto, el tema de la muerte se asocia principalmente al dolor del amor frustrado y se despliega como vaga amenaza o trágico destino que presiente la voz lírica. Hacia el final de la colección, sin embargo, aparece una elegía a Ramón Sijé, donde se trata el tema más concreta y directamente en el tributo al amigo poeta. En "Elegía" se destaca el motivo de la muerte en su dimensión de integración telúrica. La composición se desenvuelve en varias etapas de gran fuerza emotiva. Comienza con la lamentación del poeta que llora ante la tumba del amigo. Predomina una desolación intensa en los primeros tres tercetos:

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

Alimentando lluvias, caracolas y órganos mi dolor sin instrumento, a las desalentadas amapolas.

daré tu corazón por alimento. Tanto dolor se agrupa en mi costado, que por doler me duele hasta el aliento.

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

Está patente desde el principio la idea de que el cuerpo del amigo se halla ya en el proceso de transformación y comienza a fertilizar o "estercolar" la tierra, alimentando "desalentadas amapolas," así entrando a formar parte del reino natural aun en la muerte. El poeta también participa en el proceso de la "disolución" de la materia

orgánica al regar el suelo con sus lágrimas. Sin embargo, tal proceso de reintegración a la fuerza vital por parte del difunto no le proporciona alivio a la voz lírica.

El atroz encuentro con la realidad de la muerte de Sijé traspasa al poeta de dolor. Este se plasma en el lenguaje poético con imágenes concretas o la corporeización de lo inconcreto: "me duele hasta el aliento."

No hay extensión más grande que mi herida, lloro mi desventura y sus conjuntos y siento más tu muerte que mi vida.

La magnitud del dolor se expresa en la dimensión espacial de "no hay extensión más grande que mi herida." El poeta se siente anonadado por el dolor al expresar que siente la muerte del amigo más que su propia vida. También reitera su desconsuelo ante la excesiva prontitud de esta muerte:

Temprano levantó la muerte el vuelo, temprano madrugó la madrugada, temprano estás rodando por el suelo.

En las estrofas siguientes la voz lírica demuestra una postura de negación y denuncia de la imprevista muerte de Sijé:

No perdono a la muerte enamorada, no perdono a la vida desatenta, no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta de piedras, rayos y hachas estridentes sedienta de catástrofes y hambrienta. Quiero escarbar la tierra con los dientes, quiero apartar la tierra parte a parte a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte y besarte la noble calavera y desamordazarte y regresarte. El poeta no quiere aceptar la muerte del amigo y con un gesto de desesperación desea recobrarlo. Expresa el deseo de arrojarse a la tierra, escarbarla, apartarla y "hacer volver" a Sijé de la muerte. En la última parte de la elegía, sin embargo, se disipa el ambiente de pesadumbre y la voz lírica vuelve al tema de retorno vegetal:

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

de angélicas ceras y labores. Volverás al arrullo de las rejas de los enamorados labradores.

Cambia el tono para convertirse en alegre certidumbre que la savia corporal habrá de reintegrarse al flujo vital. Predomina una atmósfera de alegría en cuanto la voz lírica imagina al amigo como pájaro, abeja, ángel. También su alma revolotea en este ambiente idealizado. Al final de la elegía la voz lírica se hace repentinamente cotidiana:

A las aladas almas de las rosas del almendro de nata te requiero, que tenemos que hablar de muchas cosas, compañero del alma, compañero. (Oc págs. 229-30)

Aun en su nueva "forma" el poeta expresa la necesidad de comunicarse con su amigo. Se dirige a éste con la expresión íntima y llana: "tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero."

La idea de la reintegración telúrica del ser humano aparece de nuevo destacadamente en el poema, "Vecino de la muerte" de <u>Otros poemas</u> (1935-1936). Aquí el poeta expresa sus propias ansias de perpetuarse en la corriente

vital. Espera que su cuerpo tenga la oportunidad de disolverse y transformarse en vida vegetal. Expresa, sin embargo, temores y dudas de que esto se lleve a cabo:

Patio de vecindad que nadie alquila igual que un pueblo de panales secos; pintadas con recuerdos y leche las paredes a mi ventana emiten silencios y anteojos.

Protesta contra la posibilidad de que llegue a ser enterrado en al ámbito estéril de un cementerio, "patio de vecindad" poblado de "panales secos." Hernández se opone a la idea de yacer algún día bajo "mármol y ladrillo" en vez de ura fértil pradera donde pueda reintegrarse su savia orgánica y se pregunta con aprehención:

¿No cumplirá mi sangre su misión: ser estiércol? ¿Oiré como murmuran de mis huesos, me mirarán con esa mirada de tinaja vacía que da la muerte a todo el que la trata?

Se opone a ser enterrado en el cementerio ya que allí se hará polvo infecundo, sin tener la oportunidad de asimilarse al ámbito orgánico y abonar la tierra:

Yo no quiero agregar pechuga al polvo: me niego a su desti::o: ser echado a un rincón. Prefiero que me coman los lobos y los perros, que mis huesos actúen como estacas para atar cerdos o picar espartos.

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.

Mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra, el hoyo desde el cual daré mis privilegios de león y nitrato a todas las raíces que me tiendan sus trenzas.

pido ser cuando quieto lo que no soy movido: un vegetal, sin ojos ni problemas; (Oc págs. 243-44) Hernández expresa con ahínco el deseo de que se efectúe la transmutación de sus restos en savia vegetal para así incorporarse a la fuerza vital que fluye por toda la naturaleza.

La imagen de la sangre aparece con insistencia a lo largo de la poesía de Miguel Hernández como fuerte símbolo de un valor complejo. Se interrelaciona con los temas contradictorios de la muerte, el amor y el dolor; de tal manera que llega a representar tanto la potencia vital como el sino fatal en la poesía del orcelitano. Como signo trágico la sangre llega a plasmar poéticamente la fuerza fatídica que arrastra al poeta al sexo y a su final inevitable. 9 En función del impulso creador, la imagen alcanza el valor de principio y perpetuación de la generación. Como en la obra de García Lorca y en las creencias de algunas culturas primitivas, la sangre adquiere una calidad sacral en la poesía de Hernández. 10 Puede constituir un significado contradictorio y profundo al interpretar los poderes de la vida y de la muerte. El uso de la imagen en conyunción con el amor frustrado, como nota Marie Chevalier, se enlaza con la tradición caldea en que la sangre divina, combinada con la tierra, es proveedora de vida. Dentró de tal tradición, la negación del amor llega a considerarse como sacrilegio contra la vida que se castiga por la mutación de la sangre en la fuerza funesta de la muerte. 11 Vemos valores parecidos en "Mi sangre es un camino" donde el motivo de la sangre se asocia

al amor sexual, a deseos de procreación y el temor de extinción. La pasión de la sangre se despliega con gran poder arrasador que tira al poeta:

Me empuja a martillazos y a mordiscos, me tira con bramidos y cordeles del corazón, del pie, de los orígenes, me clava en la garganta garfios dulces, erizo entre mis dedos y mis ojos, enloquece mis uñas y mis párpados, rodea mis palabras y mi alcoba de hornos y herrerías, la dirección altera de mi lengua, y sembrando de cera su camino hace que caiga torpe derretida.

La voz lírica invoca a la amada señalándole su sangre o pasión, la cual se desarrolla en poderosas imágenes concretas y dinámicas:

Mujer, mira una sangre, mira una blusa de azafrán en celo, mira un capote líquido ciñendose en mis huesos como descomunales serpientes que me oprimen acarreando angustia por mis venas.

Mira una fuente alzada de amorosos collares y cencerros de voz atribulada temblando de impaciencia por ocupar tu cuello, un dictamen feroz, una sentencia, una exigencia, una dolencia, un río que por manifestarse se da contra las piedras, y penden para siempre de mis relicarios de sangre desgarrada.

La vehemencia de la pasión es un "dictamen feroz" que crea fuertes impulsos de auto-destrucción:

Mírala con sus chivos y sus toros suicidas corneando cabestros y montañas, rompiéndose los cuernos a topazos, mordiéndose de rabia las orejas, buscándose la muerte de la frente a la cola.

La sangre "animalizada" embiste como chivos y "toros suicidas" que cornean buscando la muerte. Los efectos físicos del deseo sexual y la consecuencia probable de esta pasión, la muerte, también se ven como impulsos suicidas:

La puerta de mi sangre está en la esquina del hacha y de la piedra, pero en ti está la entrada irremediable.

En esta breve estrofa reside el eje del poema. La voz lírica describe el objeto de su pasión, la mujer deseada, a quien se dirige. Se encuentra atrapado entre el hacha (aspecto destructor de lo femenino) y la piedra (aspecto duradero y eterno). 12 Necesita satisfacer su deseo de sexualidad y también el de procreación. El destino de la sangre es de reunirla para poder transmitirla:

Necesito extender este imperioso reino, prolongar a mis padres hasta la eternidad, y tiendo hacia ti un puente de arqueados corazones que ya se corrompieron y que aún laten.

No me pongas obstáculos que tengo que salvar, no me siembres de cárceles, no bastan cerraduras ni cementos, no, a encadenar mi sangre de alquitrán inflamado capaz de despertar calentura en la nieve.

La sangre encarna la continuidad fatal de una cadena que debe prolongarse urgentemente. Su fuerza es implacable y la voz lírica expresa la necesidad de "encadenar" esa sangre de "alquitrán inflamado." El poeta es consciente de que él constituye un eslabón en la cadena del camino de la generación. El no cumplir la función procreadora significaría la extinción de su estirpe, así que suplica a la amada:

Guárdame de sus sombras que graznan fatalmente girando en torno mío a picotazos, girasoles de cuervos borrascosos. No me consientas ir de sangre en sangre como una bola loca, no me dejes tronar solo y tendido. (Oc págs. 237-239)

La sangre vista en este poema simboliza una finalidad trascendental ya que contiene en potencia toda la vida futura. Constituye el lazo humano que liga los antepasados muertos a los vivos futuros. Así que a través de ella la unión sexual deviene la celebración del misterio y comunión vital tan importante para el poeta.

Especialmente durante la etapa de la colección de Otros poemas (1935-1936), la sangre llega a ser el motivo unificador en la poesía del orcelitano. Se destaca particularmente en su valor de destino humano. Vemos en la composición, "Sino sangriento" cómo la imagen se entrelaza íntimamente con la fuerza fatídica. La muerte aquí se muestra como la destrucción del individuo y representa el gran peligro al que el ser humano se arriesga en cuanto se lanza a la corriente de la sangre, o sea la entrega a la vida:

De sangre en sangre vengo como el mar de ola en ola, 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.

Se intensifica en este poema el sentido de angustia y de lo trágico ante la existencia. El poeta expresa el presentimiento de un destino fatal:

Criatura hubo que vino desde la sementera de la nada, y vino más de una, bajo el designio de una estrella airada y en una turbulenta y mala luna.

Cayó una pincelada de ensangrentado pie sobre mi vida, cayó un planeta de azafrán en celo, cayó una nube roja enfurecida, cayó un mar malherido, cayó un cielo.

Lo cósmico (luna, estrella, planeta) gira en torno del destino estragado del poeta como agente de la maldición que siente pesa sobre su vida. La intuición poética percibe que la sangre sostiene--con la totalidad del universo y de los elementos, los astros y las fuerzas cósmicas--conexiones privilegiadas y ocultas. El poeta se ve destinado desde el principio:

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 el ojo abrí por vez primera y lo que ví primero era una herida y una desgracia era.

La sangre fatal acosa al poeta y lo conduce a la muerte con una fuerza potente:

Me persigue la sangre, ávida fiera, desde que fui fundado, y aún 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.

La potencia mortal de la sangre está ligada a la fuerza telúrica a cuya entraña sabe que será devuelta. La tierra tira al poeta "hacia la fosa" halándolo con igual ímpetu que la fuerza de la sangre. Aquél trata de resistir el impulso inevitable:

Lucho contra la sangre, me debato contra tanto zarpazo y tanta vena, y cada cuerpo que tropiezo y trato es otro borbotón de santre, otra cadena.

La sangre me ha parido y me ha hecho preso, la sangre me reduce y me agiganta, un edificio soy de sangre y yeso que se derriba él mismo y se levanta sobre andamios de huesos.

Presenta también la ambigüedad del ímpetu creador, proveedor de vida pero que también destruye y limita. La entrega a la sangre encierra una amenaza fatal pero el poeta, con característica ambigüedad, teme y desea tal entrega al destino:

> Crece la sangre, agranda la expansión de sus frondas en mi pecho que álamo desbordante se desmanda y en varios torvos ríos cae deshecho.

Me veo de repente, envuelto en sus coléricos raudales, y nado contra todos desesperadamente como contra un fatal torrente de puñales. me arrastra encarnizada su corriente, me despedaza, me hunde, me atropella, quiero apartarme de ella a manotazos, y se me van los brazos detrás de ella, y se me van las ansias de los brazos.

La fuerza trágica e inexorable de la sangre se incorpora en la imagen continuada de un río de "coléricos raudales" contra cuya corriente lucha el poeta impotente y desesperadamente. La metáfora de "un fatal torrente de puñales" subraya la tonalidad funesta que domina la mayor parte del poema. La ambigüedad de los poderes de la sangre y la autonomía de sus fuerzas dirige el destino ante el cual se rinde el poeta:

Me dejaré arrastrar hecho pedazos, ya que así se lo ordenan a mi vida la sangre y su marea, los cuerpos y mi estrella ensangrentada. Seré una sola y dilatada herida hasta que dilatadamente sea un cadáver de espuma: viento y nada.

(Oc págs. 239-242)

Se abandona por fin a la inevitabilidad de su "sino sangriento" o "mala estrella" ya que encuentra inútil luchar contra el hado. Esta estrofa final constituye una aceptación estoica y fatalista del destino cuyo fin le llevará a la muerte, aquí vista con ecos de la poesía barroca: "un cadáver de espuma: viento y nada." "Sino sangriento" proyecta una visión de la sangre como caudal de la vida y de la muerte. La imagen cobra aquí un fuerte sentido de destino trágico, como se ha visto. Los aspectos reales, humanos y telúricos en la composición se entrecruzan con visiones oníricas e irreales para fundirse en un conjunto de poderoso impacto que transmite el conflicto de finalidad y destino tan potentemente sentido por la voz lírica.

En la poesía de guerra hernandiana se presenta la muerte no imaginada ni presentida sino "vivida." Durante esta época de su producción lírica, Hernández presencia la muerte de sus amigos y compañeros en el campo de batalla y también sufre por la de su propio hijo. En <u>Viento del pueblo</u> se destacan algunas muertes nobles y heroicas conforme al tono predominante de exaltación de la causa republicana. Sin embargo aparece también el aspecto de

violencia y de desangramiento--visión que se intensifica en El hombre acecha, junto con el sentido de horror e indignación por parte de la voz lírica ante el panorama de devastación física y moral que la contienda produce.

La denuncia de la injusticia de la muerte aparece desde el inicio de <u>Viento del pueblo</u> en "Elegía primera" dirigida a García Lorca. La voz lírica reacciona aquí ante la inmediatez del asesinato del amigo poeta:

Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas, y en traje de cañón, las parameras donde cultiva el hombre raíces y esperanzas, y llueve sal y esparce calaveras.

La muerte abalanza su poder destructor visto primero con los instrumentos de batalla (lanzas, cañón). El poeta canta la insensata pérdida del poeta "palomo" y la gran pena que le ocasiona:

El dolor y su manto vienen una vez más a nuestro encuentro. Y una vez más al callejón del llanto lluviosamente entro.

Llorar dentro de un pozo, en la misma raíz desconsolada del agua, del sollozo, del corazón quisiera: donde nadie me viera la voz ni la mirada, ni restos de mis lágrimas me viera.

Hernández reitera la inocencia apacible del poeta derribado:

Se ha llevado tu vida de palomo, que ceñía de espuma y de arrullos el cielo y las ventanas, como un raudal de pluma el viento que se lleva las semanas.

Primo de las manzanas, no podrá con tu savia la carcoma, no podrá con tu muerte la lengua del gusano, y para dar salud fiera a su poma eligirá tus huesos el manzano.

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 madreselva.

Se injerta también en estos versos la idea de la reintegración telúrica del cuerpo. Asimilado a la tierra, Lorca será "Primo de las manzanas" y "estiércol padre de la madreselva" incorporándose de nuevo a la savia vital de la naturaleza. La voz lírica, sin embargo, muestra su indignación en el dolor:

¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla, pero qué injustamente arrebatada!

Señala que aunque la muerte llega a ser lugar común por su frecuencia durante esta época, no pierde el impacto desolador.

> Rodea mi garganta tu agonía como un hierro de horca y pruebo una bebida funeraria. Tú sabes, Federico García Lorca, que soy de los que gozan una muerte diaria. (Oc págs. 265-268)

El hecho de que presencia "una muerte diaria" no apacigua de ninguna manera el dolor que siente el poeta. La frecuencia con que se efectúa y la angustia que le ocasiona le hace sentir la muerte próxima a él mismo.

En la composición, "Sentado sobre los muertos" Hernández expresa algunos sentimientos ante la muerte en la guerra. La matanza persistente sacude la conciencia cívica y comunitaria del poeta-soldado. Este, conmovido por el destrozo de sus cogéneres, incita a la lucha por aquellos que él llama "pueblo de mi misma leche." Hernández se identifica como ser humano y como poeta con el sufrimiento de los suyos:

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.

Acércate a mi clamor, pueblo de mi misma leche, árbol que con tus raíces encarcelado me tienes, que aquí estoy yo para amarte y estoy para defenderte con la sangre y con la boca como dos fusiles fieles.

Canto con la voz de luto, pueblo de mí, por tus héroes: tus ansias como las mías, tus desventuras que tienen del mismo metal el llanto, las penas del mismo temple, y de la misma madera tu pensamiento y mi frente, tu corazón y mi sangre, tu dolor y mis laureles. Antemuro de la nada esta vida me parece.

Aquí estoy para vivir mientras el alma me suene, y aquí estoy para morir, cuando la hora me llegue, en los veneros del pueblo desde ahora y desde siempre. Varios tragos es la vida y un solo trago la muerte. (Oc págs. 268-270)

El poeta demuestra que está dispuesto tanto a crear poesía

como a morir junto con sus compañeros. Quiere infundir ánimo a los soldados y alienta la idea del valor de morir por una causa digna. La idea de solidaridad con su pueblo se repite a lo largo de la poesía de guerra del orcelitano, particularmente en Viento del pueblo. Aparece de nuevo en este libro la impresionante imagen de la sangre, aunque ya no con el valor de destino fatídico anteriormente visto, sino en un sentido más literal para reflejar el desangramiento mortal presenciado por el poeta en el campo de batalla. En el plano emotivo, la imagen sirve para comunicar el dolor profundo y la identificación personal que siente el poeta al verse ante tanto padecimiento del prójimo.

En "Recoged esta voz" el poeta, en un tono commovedor, suplica a las naciones del mundo ante el sufrimiento de su pueblo:

Naciones de la tierra, patrias del mar, hermanos del mundo y de la nada: habitantes perdidos y lejanos, más que del corazón, de la mirada.

Abierto estoy, mirad, como una herida. Hundido estoy, mirad, estoy hundido en medio de mi pueblo y de sus males. Herido voy, herido y malherido, sangrando por trincheras y hospitales.

Hernández siente el dolor de sus compañeros. Figurativamente "sangra" igual que los soldados lo hacen literalmente "por trincheras y hospitales." A veces la voz lírica se siente agobiada por la magnitud de tanta muerte: El llanto que por valles y balcones se vierte, en las piedras diluvia y en las piedras trabaja, y no hay espacio para tanta muerte, y no hay madera para tanta caja.

La persistencia de la matanza se impone e intensifica en la imagen de la sangre que todo lo invade. La guerra se inflige con una gran inundación sangrienta de extensiones descomunales:

Sangre, sangre por árboles y suelos, sangre por aguas, sangre por paredes, y un temor de que España se desplome del peso de la sangre que moja entre sus redes hasta el pan que se come. (Oc págs. 282-284)

Hernández pinta un cuadro doloroso y arrasador del padecimiento de su patria en la guerra:

España no es España, que es una inmensa fosa, que es un gran cementerio rojo y bombardeado:

En "Ceniciento Mussolini" la voz lírica comunica el patetismo de la muerte por medio de un paisaje fantasmagórico donde los cadáveres de los soldados aparecen regados,
cubriendo los campos de la patria:

Una extensión de muertos humeantes:
muertos que humean ante la colina,
muertos bajo la nieve,
muertos sobre los páramos gigantes,
muertos junto a la encina,
muertos dentro del agua que les llueve.

Sangre que no se mueve de convertida en hielo. (Oc pág. 293)

La imagen vital de la sangre aparece yuxtapuesta a la frialdad de la nieve en "El soldado y la nieve" de $\underline{\text{El}}$ hombre acecha:

La frialdad se abalanza, la muerte se deshoja, el clamor que no suena, pero que escucho, llueve. Sobre la nieve blanca, la vida roja y roja hace la nieve cálida, siembra fuego en la nieve.

(Oc pág. 323)

Aunque una parte de la poesía de guerra hernandiana intenta exaltar la causa republicana y el brío de sus compatriotas, tal actitud se le hace difícil de sostener por la persistente y dolorosa presencia de la muerte que pronto llega a minar el entusiasmo del poeta-soldado, como demuestran los ojemplos susodichos. Los poemas que Hernández escribe hacia el final de la contienda reflejan su desilusión y su conciencia de la futilidad de la lucha. Vemos por ejemplo en "Guerra" de Cancionero y romancero de ausencias que la causa del conflicto se ha rebajado a

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

Después, el silencio, mudo de algodón, blanco de vendas, cárdeno de cirugía, mutilado de tristeza. El silencio. Y el laurel en un rincón de osamentas. (Oc pág. 398)

Los ideales de la lucha quedan reducidos a lo ilusorio y la gloria queda en el desperdicio de vidas, "un rincón de osamentas."

La muerte íntimamente sentida llega a constituir un tema dolorido en varias composiciones de <u>Cancionero</u> <u>y romancero de ausencias</u>. El poeta ha perdido su primer hijo, Manuel Ramón, a los diez meses de edad, lo cual le ocasiona una profunda tristeza que se transmuta en la poesía de esta época. Vemos la expresión poética de esta separación angustiosa en el poema número 57 de la colección:

Era un hoyo no muy hondo, casi en la flor de la sombra. No hubiera cabido un hombre dentro de su tierra angosta. El cupo: para su cuerpo aún quedó anchura de sobra, y no la quiso llenar más que la tierra que arrojan.

En la casa había enarcado la felicidad sus bóvedas. Dentro de la casa había siempre una luz victoriosa. La casa va siendo un hoyo. Yo no quisiera que toda aquella luz se alejara vencida desde la alcoba.

Se destaca aquí la calidad tenebrosa y vacua de la ausencia. La muerte del hijo se siente en la casa desprovista
de luz. Lo que antes se había mostrado refulgente de "luz
victoriosa" con la presencia del niño, ahora se asemeja
a la oscuridad de la fosa donde aquél yace:

Pero la casa no es, no puede ser, otra cosa que un ataúd con ventanas con puertas hacia la aurora; golondrinas fuera, y dentro arcos que se desmoronan.

En la casa falta un cuerpo que aleteaban las alondras. (\underline{Oc} págs. 382-383)

La fugacidad y lo efímero de la vida del niño se reitera en varios poemas recordando el tema clásico barroco de lo transitorio de la vida. La rapidísima progresión de la cuna al sepulcro se hace más patente en la excepcional brevedad de la vida de Manuel Ramón. Lo efímero se capta en aspectos de la naturaleza en particular. Así en el poema 76:

El sol, la rosa y el niño flores de un día nacieron. Los de cada día son soles, flores, niños nuevos.

Mañana no seré yo: otro será el verdadero. Y no seré más allá de quien quiera su recuerdo.

Flor de un día es lo más grande al pie de lo más pequeño. Flor de la luz el relámpago, y flor del instante el tiempo.

Entre las flores te fuiste. Entre las flores me quedo. (\underline{Oc} pág. 389)

El prototipo de la flor simboliza lo transitorio. También se aborda aquí la paradoja de la existencia temporal. Vemos la diferencia insuperable y la "contradicción complementaria" entre el tiempo objetivo y el subjetivo. Objetivamente los seres humanos viven "solo un día" en la vida del universo: "flores de un día nacieron." La vida del hijo del poeta resultó sumamente breve, pero desde la perspectiva del universo, diez meses o diez años no se diferencian apreciablemente. Las vidas humanas representan concretizaciones instantáneas de la vida igual que el relámpago es una manifestación instantánea de luz: "Flor de la luz el relámpago." Es aspecto subjetivo del tiempo es igualmente real, ya que es por medio de la conciencia humana que el universo se percibe. El universo bien pudiera no existir si no fuera porque registra y suscita una reacción en la mente humana. Así que el ser humano, la "flor de un día," es lo más grande "al pie de lo más pequeño." El hombre es el ser-en-el-tiempo, el

ser que cambia con el tiempo. Cuando Hernández habla de lo nuevo de cada día: soles, niños y rosas, se refiere no sólo a las nuevas generaciones que reemplazan a las viejas, sino también a los cambios que se efectúan en el mismo individuo de un día para otro. A cada momento de su vida un hombre representa una nueva acumulación y adquiere una nueva historia (cambiada por el momento previo) así que es un hombre nuevo en ese sentido. Se perciben también en esta composición ecos de la poesía de Antonio Machado con su concepto bergsoniano del tiempo: "Mañana no seré yo: / otro será el verdadero." El "viejo" Miguel existirá solo en el recuerdo. 16 El primer verso de esta estrofa recuerda asimismo el "Romance sonámbulo" de García Lorca. Allí el padre de la gitana muerta le dice al novio de ésta: "Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es va mi casa." 17 Como Hernández, quien ha perdido un hijo, el padre de la gitana ya no es "el mismo" porque ya no es padre.

Hernández dedica varios poemas del <u>Cancionero</u> y de <u>Ultimos poemas</u> a la muerte del hijo. En éstos el poeta comunica el dolor de su pérdida, aunque mantiene la emoción refrenada dentro de la sencillez con que se desenvuelve la mayoría de estos versos. En el poema, "A mi hijo," de <u>Ultimos poemas</u> se reitera una vez más el sentimiento de ausencia y de falta de luz que la pérdida ocasiona:

Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío, abiertos ante el cielo como dos golondrinas: su color coronado de junios, ya es rocío alejándose a ciertas regiones matutinas.

Hoy que es un día como bajo la tierra, oscuro, como bajo la tierra, lluvioso, despoblado, con la humedad sin sol de mi cuerpo futuro, como bajo la tierra quiero haberte enterrado.

Desde que tú eres muerto no alientan las mañanas, al fuego arrebatadas de tus ojos solares: precipitado octubre contra nuestras ventanas, diste paso al otoño y anocheció los mares. $(\underline{\text{Oc}} \ \text{pág. 414})$

La falta del hijo nubla todo el ambiente. El día es oscuro y despoblado como el subsuelo donde descansa el niño. El sol no calienta en las mañanas y hasta el mar se ha ensombrecido. Vemos cómo en la poesía última de Hernández, la tierra ya no se muestra con la característica fuerza renovadora vista anteriormente.

La contemplación de la propia muerte se transmite en algunos momentos de desaliento en el <u>Cancionero</u>. Estos versos, escritos en la cárcel, demuestran a veces impulsos de anonadamiento en términos del deseo de "retroceder" al estado antes del nacimiento. Tales deseos de muerte se expresan como un ansia del poeta por volver al estado de inconsciencia o a un ego durmiente. La voz lírica lucha con "ese doble impulso tan freudiano de Eros y Muerte," como nota Francisco Carenas. El crítico observa que en esta poesía del orcelitano se manifiesta la oposición entre los instintos vitales y los de la muerte. Se efectúa una contienda entre "autosatisfacción-destrucción.

Eros que tiende a la integración, . . . y Tánatos a la

desintegración." Carenas, basándose en las ideas de

el organismo se desarrolla bajo el efecto de dos instintos básicos originales: los instintos vitales—
Eros—y el instinto de muerte o destrucción. Mientras que los primeros tienden a la composición de la sustancia viva en unidades cada vez mayores y duraderas, el instinto de la muerte quiere la regresión al estado sin necesidad ni dolor, anterior al nacimiento: tiende a la aniquilación de la vida, al retroceso hacia la materia orgánica. 19

El deseo de retroceder a un estado de inconsciencia se manifiesta principalmente en términos de retorno al vientre, ya sea al materno o al de la esposa. El vientre femenino cobra una importancia primordial en la última etapa poética de Hernández. Allí llega a reemplazar la tierra en su papel complejo de fuerza creadora y aniquiladora. Aunque el motivo predomina en su valor creador en la poesía hernandiana, el vientre se asemeja a veces a la "sepultura." El impulso Eros-Tanatos está patente en composiciones como "el último rincón," donde la voz lírica expresa el deseo de querer retornar al lugar de origen—el seno materno—aquí por medio de la esposa.

El último y el primero: rincón para el sol más grande, sepultura de esta vida donde tus ojos no caben. Allí quisiera tenderme para desenamorarme.

Ay, el rincón de tu vientre; el callejón de tu carne: el callejón sin salida donde agonicé una tarde. (Oc págs. 339-340)

El vientre aquí se muestra en su dimensión tanto erótica como funesta ya que se considera "sepultura de esta vida"

y lugar donde la voz lírica dice: "agonicé una tarde."

El afán de anonadación como retroceso al pasado, en este caso al nivel de la gestación y anterior a ésta se manifiesta más específicamente en "El niño de la noche." Vemos la identificación íntima del poeta con el hijo que está por nacer:

Riéndose, burlándose con claridad del día, se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces. No quiso más la luz. ¿Para qué? No saldría más de aquellos silencios, de aquellas lobregueces.

Quise ser...; Para qué?... Quise llegar gozoso al centro de la esfera de todo lo que existe. Quise llevar la risa como lo más hermoso. He muerto sonriendo serenamente triste.

Niño dos veces niño: tres veces venidero. Vuelve a rodar por ese mundo opaco del vientre. Atrás, amor. Atrás, niño, porque no quiero salir donde la luz su gran tristeza encuentre.

Se alternan aquí los verbos de la primera y de la segunda persona, lo cual cancela las distinciones entre el "yo" y el "no-yo." El y su hijo son el mismo: "se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces." Expresa el deseo de permanecer "no nacido" al implorar: "Atrás, niño, porque no quiero / salir donde la luz su gran tristeza encuentre." Vemos la importancia del vientre y la permanencia en él como superior a lanzarse a la existencia terrenal:

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.

Bajo tu piel avanzo, y es sangre la distancia. Mi cuerpo en una densa constelación gravita. El universo agrupa su errante resonancia allí, donde la historia del hombre ha sido escrita. El vientre es "carne central" de la creación y el permanecer allí significa estar en contacto con las fuerzas primordiales. Al continuar en ese estado el ser puede sentir: "la voz de las raíces, el soplo de la altura." Se destaca también aquí la dimensión cósmica del vientre y del ser que en él reside. El cuerpo del niño/poeta nonacido "en una densa constelación gravita" y allí el universo "agrupa su errante resonancia." No obstante el ansia de permanecer o retroceder a tal estado de ego durmiente pero de conciencia primordial, el poeta/niño habrá de verse inevitablemente "empujado" a la vida:

Mas algo me ha empujado desesperadamente. Caigo en la madrugada del tiempo, del pasado. Me arrojan de la noche ante la luz hiriente. Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado. (Oc págs. 425-426)

En la poesía postrera de Hernández, disminuyen las referencias a la muerte y hacia el final de <u>Ultimos poemas</u> casi no se menciona. Durante este período se intensifica la búsqueda del poeta por el eterno retorno, aunque ya no considera un retorno basado en el renacimiento vegetal que tanta importancia había cobrado en las primeras etapas de su producción lírica. La tierra, la naturaleza y el mundo físico en general casi no figuran en esta poesía, aunque sí aparecen referencias a la trascendencia universal. Hernández mantiene en gran parte una visión hilozoísta de la existencia, como nota Vicente Ramos:

. . . Miguel Hernández, por hilozoísta, admitió la realidad de la muerte no como acabamiento absoluto

o, por el contrario, tránsito a una inmortalidad del espíritu personal, sino como fase de un universal proceso eterno de transformación del ser.²¹

En una composición de <u>Ultimos poemas</u>, "El hombre no reposa: quien reposa es su traje," Hernández proclama: "No hay muertos. Todo vive: todo late y avanza. Todo es un soplo extático de actividad moviente." (<u>Oc</u> pág. 416) Sin embargo, la esperanza de superar la muerte se centra más específicamente en esta poesía en el amor conyugal. Este adquiere dimensiones de trascendencia cósmica y hará posible la promesa del hijo que perpetuará a los padres hasta la eternidad. El amor conyugal como vitalizante y trascendente se ve en "Muerte nupcial" donde la muerte es superada por el amor:

Espiramos del todo. ¡Qué absoluto portento! ¡Qué total fué la dicha de mirarse abrazados, desplegados los ojos hacia arriba un momento, y al momento hacia abajo con los ojos plegados!

Pero no moriremos. Fué 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. (Oc pág. 425)

Con la promesa de nueva vida el poeta puede afirmar: "Pero no moriremos." Esposo y esposa podrán trascender su existencia individual por medio del hijo engendrado: "Somos plena simiente. / Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada."

La esperanza de trascendencia en el hijo será el medio de salvación personal contra el aspecto destructivo del tiempo y también como el símbolo universal de un nuevo

mundo. ²² Ya en el poema número 56 del <u>Cancionero</u> aparece la nota de inmortalidad personal por medio del hijo visto con elementos cósmicos:

Con dos años, dos flores cumples ahora. Dos alondras llenando toda tu aurora. Niño radiante: va mi sangre contigo siempre adelante.

Sangre mía, adelante, no retrocedas.
La luz rueda en el mundo mientras tú ruedas.
Todo te mueve, universo de un cuerpo dorado y leve.

Herramienta es tu risa, luz que proclama la victoria del trigo sobre la grama.

Ríe. Contigo venceré siempre al tiempo que es mi enemigo. (Oc págs. 382-383)

La sangre del poeta habrá de perpetuarse en el hijo. Este ilumina el mundo y constituye todo un mundo: "universo de un cuerpo dorado y leve." La vitalidad del niño, su risa, tiene el poder de efectuar "la victoria del trigo / sobre la grama" y, más importante para el poeta, habrá de vencer "siempre al tiempo," enemigo de aquél. Hernández espera superar el tiempo y la muerte en la procreación.

La unión amorosa cobra para Hernández un valor trascendente y cósmico ya que efectuará la perpetuación por medio de la procreación. Esta le llega a dar al poeta una nueva visión y participación del proceso cíclico de la vida y la muerte como parte del orden cósmico. Tan pronto como los esposos le otorgan su propio ser al hijo, también le otorgan la historia entera del hombre, el nacimiento y renacimiento de toda la humanidad.

CAPITULO V

EL AMOR: SINTESIS DE UNA COSMOVISION

¿Vuelve todo a surgir como en primera vez, Este universo es primitivo? Mejor: todo resurge en esbeltez Para ser más... Jorge Guillén

Entre los motivos más importantes de la poesía de Miguel Hernández se destaca el del amor. El sentimiento amoroso lleva al poeta a la alteración de su percepción del mundo exterior y constituye un factor clave en la interiorización de su lírica. Tal interiorización la ejemplifica la creciente expresión de la realidad íntima del poeta que finalmente le lleva a una especie de síntesis o trascendencia. El amor llega a ser el elemento integrante por medio del cual se ordenan los conceptos del poeta y por el cual su mundo lírico se eleva hasta conseguir un cosmos personal y hábilmente logrado. 1

La visión última de Hernández consiste en la creación poética de un mundo basado en el amor familiar con una concentración especial sobre el vientre de la esposa como fuente del proceso creador. En la etapa final de su producción se establece una cosmovisión en la que el poeta alcanza un nivel de autoconocimiento donde se

elimina la distinción entre el mundo objetivo y el subjetivo. Hernández logra una visión sintética en la que
el mundo exterior primero se "interioriza" y después queda
trascendido. Tal proceso de enfrentamiento con la realidad externa y la intimidad interna se realiza en la poesía última de Hernández por medio de la fuerza trascendente del amor. El orcelitano llega a comunicar en su lírica
un concepto genesíaco basado en el amor familiar, particularmente en su aspecto procreador, que habrá de realizarse en el nivel individual y en el universal.

Dentro del panorama de la poesía española del siglo veinte vemos que Miguel Hernández trata el tema amoroso de manera más directa en su lírica que otros maestros. En marcado contraste con el manejo del tema por Pedro Salinas o Antonio Machado, por ejemplo, quienes tienden a idealizar el amor en su poesía, en la lírica hernandiana el amor llega a ser sensual, apasionado y elemental. Juan Cano Ballesta nota, por ejemplo, que aunque la poesía de Salinas avanza "hacia una expresión menos abstracta y más asequible del amor" no llega, sin embargo, a la proyección carnal que efectúan Miguel Hernández y otros poetas de los años treinta.² Debido en parte a su contacto con la naturaleza y al hondo arraigo a la tierra, Hernández entiende la fuerza amorosa en su sentido primario y elemental. El amor llega a convertirse en su lírica en un acontecimiento con raíces telúricas y trascendencia cósmica. La visión desenfadada y primordial del amor sexual que

efectúa el orcelitano también significa en parte su asimilación del ambiente surrealista, particularmente de los
años treinta, como también los conceptos de la "poesía
impura" nerudiana con su tratamiento poético de lo elemental e instintivo.³

En la lírica hernandiana se presenta el motivo del amor sexual como deseo desbordante que habrá de incorporarse a la plenitud del amor conyugal que en última instancia llegará a ser el medio por el cual el poeta se realiza y se perpetúa en el hijo. A lo largo de su producción literaria y en su poesía última en particular se destaca el aspecto instintivo de la atracción entre los sexos íntimamente ligado a la finalidad procreadora. Esta se asocia primero al poder fecundo de la naturaleza entera hasta culminar en una concepción cósmica de la fuerza creadora y ordenadora del mundo simbolizada por el vientre de la mujer.

El sentimiento amoroso en la poesía temprana del orcelitano se despliega predominantemente como deseo casi panteísta de participar de la fecundidad del ciclo creador en la naturaleza. El amor aparece principalmente en términos de querer comulgar con la naturaleza, la cual se manifiesta como motor vital telúrico y genérico. El ansia de participar de la vitalidad se demuestra en poemas como "Huerto - mío" de la colección, Otros poemas (1933-1934). Allí la voz lírica expresa su afán de "fundirse" con el niguero en una especie de arrobo amoroso descrito en tér-

minos reminiscentes de la poesía mística. 4 Percibiendo el amor en la fertilidad de un contorno paradisíaco el poeta exclama: "¡cuánto amor! elevan mis sentidos." (Oc pág. 90) Más tarde en su expresión lírica, el sentimiento amoroso se dirige más concretamente cuando el poeta se enamora de Josefina Manresa. Surge sin embargo, un amor caracterizado por la ansiedad y la frustración ya que no se halla del todo correspondido. La fuerza de tales emociones se desencadena en impulsos contradictorios que son transmitidos poéticamente en términos del amor asociado a un sentido fatídico visto principalmente en El rayo que no cesa. En algunos momentos del libro el sentimiento amoroso llega a mostrarse de manera más genérica, sin embargo. El amor desbordante que el poeta siente por la amada le lleva a veces a percibirlo en un sentido más amplio y entonces declara: "Un amor hacia todo me atormenta / como a ti, y hacia todo se derrama" (Soneto 28, Oc pág. 228). La experiencia amorosa precipita la gradual interiorización de los fenómenos exteriores para expresar la intimidad anímica: primero por medio de la proyección de sentimientos hostiles sobre el paisaje natural y después por una expresión armónica de la realidad exterior e interior cuando el poeta logra participar del todo del ritmo vital por medio del amor familiar en su expresión procreadora.

Durante la guerra civil expañola la producción hernandiana se aparta temporalmente de la intimidad personal para reflejar sentimientos colectivos. El amor fraternal llega entonces a constituir una preocupación integral durante esta época de la lírica del orcelitano. La poesía de guerra, representada particularmente por Viento del pueblo y El hombre acecha. refleja el hondo sentimiento que el poeta siente hacia el prójimo. Hernández comunica en sus versos el sentimiento de fraternidad que experimenta hacia su pueblo en guerra, hacia los soldados y compañeros suvos en la lucha y hacia la humanidad en general. Tales aproximaciones quedan patentes desde la dedicatoria a Viento del pueblo. Aquí Hernández expone sus ideas acerca de la supremacía del amor fraternal especialmente durante la época de crisis y declara que el amor es el más fuerte germen terrestre. En el poema, "Llamo a los poetas" de El hombre acecha, el orcelitano expresa su fe en el ser humano y en el sentimiento de solidaridad que comparte con otros poetas. Se dirige a éstos instándolos con las palabras: "Hablemos del trabajo, del amor sobre todo, donde la telaraña y el alacrán no habitan." pág. 337). EL poeta-soldado se considera miembro responsable del cuerpo social y a menudo expresa el amor y el sentido de compromiso que siente hacia sus semejantes. En "Sentado sobre los muertos," de Viento del pueblo, se dirige a los suyos:

Acércate a mi clamor, pueblo de mi misma leche, . . . que aquí estoy yo para amarte y estoy para defenderte con la sangre y con la boca como dos fusiles fieles. (Oc pág. 268)

Todavía en el <u>Cancionero</u> <u>y romancero</u> <u>de ausencias</u> se perciben los ecos de la guerra y las consignas de amor y fraternidad que habían motivado al poeta a la lucha. Aquél entonces declara en sus versos:

> Tristes guerras si no es amor la empresa. . . . Tristes hombres si no mueren de amores. (Oc pág. 396)

El amor, en efecto, constituye el tema quintaesencial en la poesía postrera de Miguel Hernández, representada principalmente por <u>Cancionero</u> y <u>romancero</u> de <u>ausencias</u> y por <u>Ultimos poemas</u>. El <u>Cancionero</u> en particular se ha considerado el libro cumbre de la poesía amorosa hernandiana, ya que en él se encuentran todos los valores poéticos, amorosos y humanos. Lo amoroso en esta poesía se enfoca inicialmente en la relación con la esposa y después en el amor por el hijo. En el <u>Cancionero</u> se destaca la intimidad del amor familiar, aunque en algunos momentos cobra significado universal al abarcar todo lo humano.

En su última etapa poética Hernández adquiere una nueva visión del mundo. Durante este período de su producción lírica, la tierra como fuente de la fuerza vital es reemplazada por la figura de la mujer en cuyo vientre reside la esperanza de nueva vida para el poeta. La imagen del vientre aparece con frecuencia en el Cancionero y en Ultimos poemas y llega a constituir últimamente la fuente principal de luz y orden en la cosmovisión hernan-

diana. 6 Vemos, por ejemplo, "Menos tu vientre," donde la voz lírica ofrece una especie de letanía al vientre fecundo de la esposa, destacando la importancia de la imagen en esta poesía de Hernández:

Menos tu vientre todo es confuso.

Menos tu vientre todo es futuro fugaz, pasado, baldío, turbio.

Menos tu vientre todo es oculto,

menos tu vientre todo inseguro, todo postrero, polyo sin mundo.

Menos tu vientre todo es oscuro, menos tu vientre claro y profundo. (Oc pág. 378)

Se nota la calidad ritual en esta especie de oración.

También se encuentra en el tema mismo de otra composición del <u>Cancionero</u>, donde la presencia de ritos primitivos queda patente tras la asociación de la luna con el proceso del nacimiento, por ejemplo:

A la luna venidera te acostarás a parir y tu vientre arrojará la claridad sobre mí. (Oc pág. 379)

La imagen va cobrando una importancia creciente en estos versos, llegando a constituir: "El último y el primero: / rincón para el sol más grande," (Oc pág. 399) y finalmente el vientre alcanza a significar para el poeta el lugar donde confluyen todos los hombres, toda la naturaleza y

todo el cosmos: "Vientre: carne central de todo cuanto existe" ("El niño de la noche," Oc pág. 426). Vemos aproximaciones semejantes al tema en la trilogía, "Hijo de la luz y de la sombra" de Ultimos poemas, donde el amor hacia la esposa y hacia el hijo se manifiesta magníficamente. Se despliega en el poema el drama del amor sexual íntimamente ligado a la procreación. La concepción y el nacimiento del hijo quedan exaltados en esta composición que se ha considerado la más importante de la última etapa de la poesía hernandiana y una de las más representativas de su poética. 7 La trilogía resume conceptos biológicos, cósmicos y míticos previamente aparecidos en la lírica de Hernández. Se muestran la unión amorosa y el proceso de la procreación manifiestos tanto en el plano humano, personal como en el cósmico, universal. El niño y su nacimiento está visto como producto no sólo de sus padres biológicos sino de toda la creación, del tiempo y del espacio.

El primer canto de la trilogía, "Hijo de la sombra," presenta el engendramiento del hijo en términos mítico-cósmicos. Expresa la fusión del principio lunar-femenino con la del solar-masculino. Noche y día aparecen como integrantes de un mismo elemento representado por la mujer. Esta se asemeja primero al principio nocturno-lunar:

Eres la noche, esposa: la noche en el instante mayor de su potencia lunar y femenina. Eres la medianoche: la sombra culminante donde culmina el sueño, donde el amor culmina.

Forjado por el día, mi corazón que quema lleva su gran pisada de sol a donde quieres, con un sólido impulso, con una luz suprema, cumbre de las mañanas y los atardeceres.

Esta visión coincide con religiones y mitos primitivos en cuyos conceptos de la ordenación cósmica la luna se asocia al carácter pasivo de lo femenino que acepta la luz solar. Así la luna se considera como duplicidad del sol y también como multiplicidad, ya que reune también las potencias masculinas y femeninas de la naturaleza v en sus varias fases reune todas las partes del mundo ma-La luna y la mujer en su plenitud simbolizan la culminación de la fruición creadora. Ambas representan los procesos de transformaciones eternas y contienen tanto la luz como la sombra. La luna menguante queda absorta en la oscuridad donde se lleva a cabo una especie de incubación o transmutación. Tal proceso se desenvuelve en el poema tanto en el plano psíquico como en el biológico: la esposa es la "noche" o sombra dominante donde culminan el sueño y el amor--la oscuridad del sueño en sazón de la vida embrionaria y el descenso al sueño oscuro o el inconscinete--son aspectos necesarios para la transformación psíquica y también conllevan la inconsciencia del éxtasis amoroso. El enlace nupcial se lleva a cabo a medida que la noche va ejerciendo un gran poder de atracción precipitando el acercamiento de los esposos:

> Daré sobre su cuerpo cuando la noche arroje su avaricioso anhelo de imán y poderío. Un astral sentimiento febril me sobrecoge, incendia mi osamenta en un escalofrío.

El aire de la noche desordena tus pechos, y desordena y vuelca los cuerpos con su choque. Como una tempestad de enloquecidos lechos, eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

La unión se realiza con una energía casi violenta en un ambiente de fuerzas misteriosas. El esposo, atraído como por un imán, llega a incorporarse a la absorción cósmica de esencias humanas de manera análoga a la que el sol busca su opuesto, la sombra. Antes de la fusión se crea una gran tensión dinámica con las imágenes contrastantes de "sentimiento febril" que "incendia . . . en un escalofrío." El acto amoroso se eleva a un nivel trascendente y el amor de los esposos resulta unido a todo acto amoroso:

La noche se ha encendido como una sorda hoguera de llamas minerales y oscuras embestidas. Y alrededor la sombra late como si fuera las almas de los pozos y el vino difundidas.

Por medio de la intervención de la "fuerza nocturna" el encuentro de la pareja se incorpora al tiempo cósmico, donde, en un momento instantáneo, todos los amantes pasados y presentes se funden en uno. Está aquí de manifiesto una especie de continuum temporal en que el instante de concepción queda suspendido interminablemente en el tiempo. Toda percepción temporal se aniquila aún más allá del momento extático. La referencia a las almas "difundidas" sugiere la unión física de todos los amantes del pasado. Como tal, la alusión comunica a la vez el concepto que tiene el poeta del tiempo, donde, desde la perspectiva atomista, vida y muerte forman parte del mismo fluir eterno del espíritu y la materia. 9

La fuerza nocturna sigue funcionando como agente amoroso incitando la unión de los esposos:

La sombra pide, exige seres que se entrelacen, besos que la constelan de relámpagos largos, bocas embravecidas, batidas, que atenacen, arrullos que hagan música de sus mudos letargos.

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta, tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida. Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta, con todo el firmamento, la tierra estremecida.

La noche requiere y "exige" que los esposos se tiendan en trascendencia cósmica sobre el lecho nupcial. El amor alcanza vastas dimensiones y una grandiosidad descomunal que llega a estremecer tierra y cielo. El juego imaginismanta-luna-vida incorpora la totalidad de la relación cósmica a la unión matrimonial. En la imagen de la "manta" o el lecho, simbólica de la sustancia humana, se junta lo espiritual con lo material en una fusión que Carlos Bousoño denomina "suprema unidad pánica." El acto amoroso está regido por la orden mayor de engendrar nueva vida. Dentro del misterio de la fuerza cósmica se borra toda la oscuridad insondable de la vida, de la humanidad y del universo entero. En la oscuridad infinita se desintegran forma y materia como también los deslindes temporales y espaciales. Es en aquella oscuridad donde yace toda potencia vital y dentro de esa potencia el hijo:

El hijo está en la sombra que acumula luceros, amor, tuétano, luna, claras oscuridades. Brota de sus perezas y de sus agujeros, y de sus solitarias y apagadas ciudades.

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surtido, y su origen infunde en los astros una siembra, un zumo lácteo, un flujo de cálido latido, que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

En la sombra se halla el hijo y, dentro de la concepción de éste, el universo mismo que es realizado por medio del actor creador. El niño forma parte tanto del elemento astral como del material, humano. Proviene y se nutre de "zumo lácteo," imagen que incorpora el doble sentido de sustancia de la vía láctea (estelar) y la leche maternal (humana). En el hijo se unen lo cósmico y lo terrenal.

Este primer canto de la trilogía representa una síntesis de la visión total hernandiana de la función del amor sexual como parte del ciclo cósmico de la procreación. Las fuerzas de la noche, del día, de la sombra y de la luz, se atraen las unas a las otras y quedan incorporadas dentro de tal visión como la reafirmación de la participación humana dentro de dicho ciclo. El amor sexual y el engendramiento de nueva vida están vistos como parte del flujo eterno de la materia y del espíritu que unen el pasado y el presente, ya que toda la creación queda implícita en la regeneración de la especie. 11

En el canto segundo, "Hijo de la luz," la voz lírica concentra su atención sobre el nacimiento del hijo. En contraste con el primer canto que enfoca la engendración y le gestación iniciadas dentro del poder transformador de la sombra, en el canto segundo se destaca lo luminoso cuando el poeta se dirige a la esposa en el momento de "dar a luz." La madre queda ahora transfigurada en "alba":

Tú eres el alba, esposa: la principal penumbra, recibes entornadas las horas de tu frente. Decidido al fulgor, pero entornado, alumbra tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.

Centro de claridades, la gran hora te espera con el umbral de un fuego que al fuego mismo abrasa: te espero yo, inclinado como el trigo a la era, colocando en el centro de la luz nuestra casa.

La ejecución de nueva vida se expresa en términos del principio de la creación entera. Hernández se refiere a la "principal penumbra," la primera luz, sugiriendo que la fuente de luz es como aquella de la creación del mundo en el Génesis. Las entrañas de la esposa "forjan el sol naciente" como la simbólica fuente primordial de la vida.

Anticipando el gran momento en que ha de nacer el hijo, la voz lírica enfoca el parto mismo:

La noche desprendida de los pozos oscuros, se sumerge en los pozos donde ha echado raíces. Y tú te abres al parto luminoso, entre muros que se rasgan contigo como pétreas matrices.

La gran hora del parto, la más rotunda hora: estallan los relojes sintiendo tu alarido, se abren todas las puertas del mundo, de la aurora, y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido.

Al referirse al alumbramiento como "La noche desprendida de los pozos oscuros," el poeta emplea la imagen de la noche de una manera nueva para integrar varias de las ideas manifiestas en el primer canto. La "noche," efectivamente, integra a la mujer, al niño y al cosmos. El niño, producto de la unión nupcial, forma parte y resultado de la influencia del cosmos. Como sustancia de la mujer, o producto de su vientre, está unido a su esencia y así forma parte

de la "noche." El hijo antes envuelto en la oscuridad del seno materno donde había recibido vida y sustento, se desprende de la profundidad del vientre encaminado hacia el momento de nacer. La maravilla del parto se agudiza en cuanto la voz lírica le atribuye toda vida y toda esencia. A medida que se desgarran las telas del vientre en el proceso de dar a luz, también las paredes de la casa se "rasgan" de manera análoga "como pétreas matrices." El tiempo y la materia participan asimismo del gran momento: "estallan los relojes" y "se abren todas las puertas del mundo, de la aurora, / y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido." Tales alusiones subrayan no sólo el prodigio humano del acontecimiento, sino que también reunen las dimensiones totales—físicas y metafísicas—de todo proceso creador.

El significado del hijo como producto del amor hace que el poeta considere filosóficamente las implicaciones de su propia vida y la del ser humano en general:

El hijo fue primero sombra y ropa cosida por tu corazón hondo desde tus hondas manos. Con sombras y con ropas anticipó su vida. con sombras y con ropas de gérmenes humanos.

Las sombras y las ropas sin población, desiertas, se han poblado de un niño sonoro, un movimiento, que en nuestra casa pone de par en par las puertas, y ocupa en ella a gritos el luminoso asiento.

¡Ay, la vida: qué hermoso penar tan moribundo! sombras y ropas trajo la del hijo que nombras. Sombras y ropas llevan los hombres por el mundo. Y todos dejan siempre sombras: ropas y sombras.

Para preparar para su nacimiento, el niño existe para los

padres en su imaginación como "sombras" y en los efectos externos que habrán de cubrirlo, sus "ropas." Hernández reflexiona acerca de esos aspectos que anticipan la vida humana y que quedan después de que ésta haya desaparecido. El individuo "existe" simbólicamente primero en la imaginación de los padres y en las ropas que le preparan. Al morir deja de nuevo las "sombras" o recuerdos y su indumentaria. La idea el algo pesimista, como señala Juan Guerrero Zamora refiriéndose a dichos versos:

Adviértase como se contraponen estos elementos: $\frac{\text{sombras y ropas}}{\text{como habitante de aquéllas}}, \text{ por el otro, el } \frac{\text{hombre}}{\text{nomo habitante de aquéllas}}. \text{ Las ropas tienen el } \frac{\text{mismo}}{\text{mismo}}$ significado de material de desecho, de despojo, de artificio, que Vicente Aleixandre les da. El hombre va a la tierra. Las ropas, las sombras, quedan, como esos trajes vacíos suprarrealistas que no sirven para nada, sólo para hacer muecas.} 14

A pesar del fatalismo implícito en los versos citados, el poeta canta no obstante: "Ay, la vida: qué hermoso penar . . ." Sugiere en general, que no obstante la certidumbre de la muerte, la creación de una nueva vida constituye lo más importante en este momento de la vida del poeta y el júbilo de éste se sobrepone a las cavilaciones sombrías. El tono de exaltación se mantiene hasta el final del canto. El hijo habrá de representar la culminación de las vidas de los esposos aun cuando ellos se hallen encaminados hacia la muerte.

Hijo del alba eres, hijo del mediodía. Y ha de quedar de ti luces en todo impuestas, mientras tu madre y yo vamos a la agonía, dormidos y despiertos con el amor a cuestas.

La gran importancia que cobra el niño constituye

el motivo central del tercer canto, "Hijo de la luz y de la sombra." En esta parte final de la composición, el niño representa el último eslabón entre el poeta y su sentido de cumplimiento cósmico. ¹⁵ En las tres primeras estrofas la voz lírica vuelve al tema de la esposa-madre, la cual se presenta fulgurante de aura maternal:

Tejidos en el alba, grabados, dos panales no pueden detener la miel en los pezones. Tus pechos en el alba: maternos manantiales, luchan y se atropellan con blancas efusiones.

Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas, hasta inundar la casa que tu sabor rezuma. Y es como si brotaras de un pueblo de colmenas, tú toda una commena de leche con espuma.

Es como si tu sangre fuera dulzura toda, laboriosas abejas filtradas por tus poros. Oigo un clamor de leche, de inundación, de boda junto a ti, recorrida por caudales sonoros.

El poeta alaba el cuerpo de la amada enfocando primero su riqueza sustentadora. Sus pechos se han transformado en "maternos manantiales" que ofrecen alimento al nuevo hijo. El pecho representa aquí la fuente vital por medio de la cual el niño participa por primera vez en la realidad de la vida. Extasiado aún por el prodigio del cuerpo maternal el poeta vierte su atención hacia el vientre fecundo:

Caudalosa mujer: en tu vientre me entierro. Tu caudaloso vientre será mi sepultura. Si quemaran mis huesos con la llama del hierro, verían que grabada llavo allí tu figura.

Del vientre proviene el hijo por medio del cual el poeta logra participar de los ritmos vitales en su dimensión más fecunda y completa: la procreación. Las implicaciones

metafísicas del amor llevan de nuevo a la voz lírica a considerar la naturaleza trascendental y cósmica del aspecto reproductor del amor. Los esposos habrán de perpetuarse eternamente en el hijo:

Para siempre fundidos en el hijo quedamos: fundidos como anhelan nuestras ansias voraces: en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos, en un haz de caricias, de pelo, los dos haces.

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

A la vez Hernández repite el concepto del proceso cíclico de la vida y de la muerte como parte del designio cósmico. Los muertos "viven" nuevamente en los vivos "con un fuego congelado." Sus espíritus llegan a cuajarse en el tiempo alumbrando todavía y su corazón palpitará persistentemente "junto a los vivos." El niño representa la perduración de los padres ya que encarna la sustancia de ambos permitiendo que se perpetúen en él. A la vez que esposo y esposa rinden sus seres individuales al hijo, también le otorgan la historia entera de la humanidad: el nacimiento y renacimiento de todos los seres humanos. Su espíritu y el de la naturaleza entera participarán en la vida del hijo:

No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia y en cuanto de tu vientre descenderá mañana. Porque la especie humana me han dado por herencia, la familia del hijo será la especie humana.

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.

(Oc págs. 409-413)

El amor de los esposos quedará fundido en el hijo y seguirá uniéndolos en la historia pasada y futura del hombre.

Vemos en ésta su última producción poética la importancia creciente de las imágenes siderales para Miguel Hernández. Este vierte su atención hacia el firmamento donde encuentra metáforas para sí mismo como padre, para su esposa en el parto y para su nuevo hijo. Más que nunca el poeta asimila su vida a los ritmos uránicos hasta llegar a identificarse a sí mismo y a su familia como universal o arquetípica. 16 El es sol, la esposa es la luna o el alba y el hijo es el amanecer o el sol. El mundo puramente terrenal y físico va trascendiéndose en esta poesía casi por completo hasta que la voz lírica se refiere a la familia casi exclusivamente en vocablos siderales. Hernández ofrece el nacimiento de un universo no físico que en términos cósmicos representa el retorno al momento de toda la creación. El poder genesíaco se destaca en esta poesía última, donde hay un gran énfasis en la luz y el fulgor para reflejar una nueva visión cosmológica. 17 La cualidad mitológica que Hernández le otorga a sus versos al referirse a la luminosidad de la esposa (alba) y a la del hijo (sol) los aparta de lo terrestre y lo puramente tangible. La esposa, con su don transformador "lunar," incorpora el poder incubador de la sombra (noche) para después transfigurarse en la luz pura del alba. Su entraña forja y produce "el sol naciente." El

nacimiento del niño se presenta no de manera común y corriente, sino que adquiere resonancias sumamente amplias ya que llega a afectar la creación entera. De la sombra ha brotado la visión luminosa que llega a constituir la única realidad para el poeta. Este busca la esencia de aquello que no habrá de declinar ni corromperse. El mundo natural es reemplazado por una visión atemporal y transparente de carácter casi místico ya que es cristiana y pagana en su combinación de materia y espíritu. La nueva visión se concentra principalmente sobre la mujer, la cual se hace una figura progresivamente deificada de "luz límpida" hasta alcanzar el nivel de demiurgus o creadora del mundo. Pel proceso creador se despliega en el nivel individual del hijo y en el universal de la creación entera.

La fuerza amorosa y procreadora lleva al poeta un paso más allá hacia la comprensión del misterio de la vida. Hernández adquiere un sentido de iluminación y cumplimiento que le facilita la transición del goce amoroso a un éxtasis espiritual. El poema, "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío," de <u>Ultimos poemas</u>, representa una oda a la belleza y maravilla del amor físico y espiritual. La composición plantea una serie de indagaciones que buscan en la oscuridad la luz que pueda iluminar el mundo interior que el poeta inquiere:

Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío: claridad absoluta, transparencia redonda. Limpidez cuya entraña, como el fondo del río, con el tiempo se afirma, con la sangre se ahonda. La voz lírica describe una luz transparente y circular que se muestra "pura" e irradiadora y que parece iluminarse principalmente a sí misma. Ya no se trata aquí de la luz diurna que ilumina el mundo físico sino la esencia de toda luz que se refleja a sí misma. Por medio de la aceptación completa, física y espitural, del poeta por parte de la esposa, ella se transforma en la Mujer Eterna a través de la cual el hombre logra realizarse. En el acto nupcial la esposa es la visión extática del alma unida a la fuente suprema del amor. En las tres siguientes estrofas la voz lírica, embelesada por el arrobo de la luz brillante con que percibe a la amada, se pregunta acerca del origen y la sustancia de esa materia luciente que podría haber sido la fuente para transformarla en esencia luminosa:

¿Qué lucientes materias duraderas te han hecho, corazón de alborada, carnación matutina? Yo no quiero más día que el que exhala tu pecho. Tu sangre es la mañana que jamás se termina.

No hay más luz que tu cuerpo, no hay más sol: todo ocaso. Yo no veo las cosas a otra luz que tu frente. La otra luz es fantasma, nada más, de tu paso. Tu insondable mirada nunca gira al poneinte.

Claridad sin posible declinar. Suma esencia de fulgor que ni cede ni abandona la cumbre. Juventud. Limpidez. Claridad. Transparencia acercando los astros más lejanos de lumbre.

El momento extático de la unión trasciende los límites del tiempo y del espacio y representa la esencia del fulgor.

La amada es eterna, fuera de la dimensión temporal, "sin posible declinar." La ruptura de las dimensiones espacia-

les también está aquí implícita cuando la voz lírica alude a la absorción completa del espacio mismo. El fulgor de la mujer remonta más allá de los lindes del espacio para alcanzar los astros distantes y la luz de su cuerpo se hace espíritu infinito en su propia expansión, transformándose en el cosmos mismo. En las dos estrofas finales la voz lírica enfoca el cuerpo de la esposa como cálido y oscuro en su potencia fecunda:

Claro cuerpo moreno de calor fecundante. Hierba negra el origen; hierba negra las sienes. Trago negro los ojos, la mirada distante. Día azul. Noche clara. Sombra clara que vienes.

Yo no quiero más luz que tu sombra dorada donde brotan anillos de una hierba sombría. En mi sangre, fielmente por tu cuerpo abrasada, para siempre es de noche: para siempre es de día. (Oc pág. 413)

El momento culminante permanece infinito en el tiempo por la belleza de la unión nupcial y por la concepción del hijo. Desaparece toda percepción temporal, aun más allá del instante extático, ya que en este amor: "para siempre es de noche: para siempre es de día."

Miguel Hernández llega a percibir el amor como una forma fundamental de energía detrás del movimiento del cosmogénesis. En su poesía temprana, el poeta demuestra un interés especial por el ciclo creador que observa en la naturaleza y trata de integrarse a él pero es más tarde, por medio del amor familiar, que logra participar plenamente de tal ciclo. La figura de la esposa se transfigura en esencia creadora y ordenadora del mundo. Su vien-

tre llega a representar la fuerza genesíaca y la esperanza de trascendencia por medio de la procreación. Las implicaciones metafísicas de la concepción y el nacimiento del hijo están expuestas magistralmente en la composición, "Hijo de la luz y de la sombra." Esta representa la declaración más enfática de Hernández de su visión total del amor como proceso creador de la vida. En niño llega a constituir el último nexo entre el poeta y su sentido de cumplimiento total. Por medio del hijo aquél logra unirse al universo y a alacanzar un sentido de inmortalidad. Poeta y esposa se integran a la fuerza cosmogénica y se incorporan a la humanidad entera por medio de la "fusión divina." Los esposos se absorben en una trascendencia cósmica total cuando desaparecen el tiempo y el espacio en el instante amoroso. El carácter trascendental del amor los une a la naturaleza entera y al cosmos.

CONCLUSION

Para mejor comprender la obra de Miguel Hernández me propuse examinar su interpretación del mundo a lo largo de varias etapas claves de su poesía. Se demuestra así la manera en que el poeta va "ordenando" un cosmos y se va formando un concepto del universo que refleja su genio creador individual. Es de notar que antes de concentrarse sobre so "yo" interior, el poeta explora e interpreta el mundo externo. Se efectúa un proceso de examen de la realidad objetiva y después de la subjetiva que finalmente lleva a una especie de síntesis de lo externo y de lo interno.

Mi propósito principal ha sido señalar la visión de Miguel Hernández rastreando una trayectoria de los períodos sobresalientes de su lírica para descubrir cómo su posición o presencia en ella pueda relacionarse con su sentido de lugar en el mundo. En vez de seguir a la gran parte de la crítica de la poesía hernandiana, que tiende a acercarse a los poemas para corroborar la información biográfica hallada fuera de la obra, me interesé por comenzar desde "adentro" y estudiar la poesía para tratar de descubrir la conciencia de Miguel Hernández en marcha.

En los dos primeros capítulos presento una introducción general a los orígenes de la obra de Hernández en términos de las influencias técnicas, ideológicas e históricas más destacadas en su producción. Señalo el gran efecto que han ejercido sus lecturas de la poesía del Siglo de Oro en la comunicación de su cosmovisión, particularmente en la poesía temprana. También indico la influencia de la poesía de Neruda y la de Aleixandre sobre la obra del orcelitano. El poeta establece una especie de ars poética que rige por lo menos parte de su producción. Aquellos preceptos se destacan en Viento del pueblo, particularmente en relación con el sentido de responsabilidad hacia la colectividad. Se nota también allí la tendencia hacia la simplificación y depuración técnica del material lírico. Examino brevemente la poesía de guerra y el impacto que la contienda ejerce sobre la visión de Hernández.

He estudiado la evolución del concepto de la naturaleza del poeta empezando por la visión predominantemente
descriptiva y objetiva que Hernández proyecta en su poesía
de adolescencia. A medida que adquiere el manejo del lenguaje y el estilo de la poesía neo-barroca, el joven se
sirve de ellos para tratar de captar líricamente la energía de un mundo dinámico en un estado de devenir constante. La posición del poeta todavía es de observador al
intentar de aprehender y desentrañar el misterio deslumbrante que le presenta el mundo natural. Se observa, sin

embargo, en <u>Otros poemas (1933-1934)</u> donde el poeta se extasía ante la abundancia del huerto en su nativa Orihuela, que intenta "adentrar" y compenetrarse con la naturaleza. Vemos en poemas como "Huerto - mío" un ejemplo temprano de la búsqueda personal de una identificación cósmica en una especie de fusión amorosa o panteísta con la naturaleza. Se notan los primeros intentos del poeta por trascender sus límites humanos y por unirse con el cosmos por medio de la participación sexual literal y figurativa. La naturaleza impresiona especialmente al joven en su función productiva y reproductiva y representa en este momento de su obra la unidad cósmica que busca la voz lírica.

Cuando el sentimiento amoroso logra dirigirse a la mujer amada, surge la frustración de no ser correspondido. El poeta proyecta entonces su angustia creciente en imágenes distorsionadas del paisaje natural, unida a un fuerte sentido de fatalismo trágico. Durante esta etapa se presencia una marcada subjetivación del mundo exterior en cuanto el poeta se esmera por comunicar su realidad anímica.

Hernández temporalmente "exterioriza" su lírica en la poesía de guerra para manifestar el sentimiento de identidad con la colectividad de su pueblo. La producción de guerra a menudo presenta el mundo físico en un proceso de desintegración y la naturaleza se muestra trastornada en sus ciclos y leyes. Después Hernández se va apar-

tando gradualmente de la identificación con el pueblo y con la naturaleza para volverse a la intimidad de su mundo interno.

La visión hernandiana de la muerte se efectúa predominantemente con un sentido primigenio de la tierra unido a un concepto del proceso cíclico de la vida y de la muerte como parte del designio cósmico. La esperanza de trascendencia es una idea que aparece persistentemente en su poesía. Al principio tal concepto se basa en una especie de renacer telúrico, como parte del proceso cíclico de reintegración al flujo vital de la naturaleza. Hacia el final de su producción el poeta pone su esperanza de trascendencia en la procreación. Entonces traslada el énfasis del valor regenerador de la tierra al vientre femenino, que llega a representar la esperanza central de trascendencia.

El sentimiento amoroso conduce al poeta a la alteración de su percepción del mundo exterior y constituye un factor clave en el proceso de la interiorización de su lírica. El amor llega a ser un elemento integrante por medio del cual se ordenan los conceptos del poeta y por el cual su mundo lírico se eleva para formar un cosmos personal y hábilmente logrado. En su poesía postrera Hernández alcanza una expresión armónica de la realidad interior y la exterior cuando se siente participar totalmente del ritmo vital por medio de la fuerza amorosa. La visión última de Hernández consiste en la creación poé-

tica de un mundo basado en el amor familiar con una concentración especial sobre el vientre de la esposa como
fuente del proceso creador. El vientre llega a constituir el origen principal de luz y orden en la cosmovisión
hernandiana. El poeta ofrece el nacimiento de un mundo
no físico que en términos cósmicos representa el retorno
al momento de toda la creación.

NOTAS

Notas a las páginas 2-7

- l. La renovación gongorista promueve, entre otros, los libros poéticos <u>Cal</u> <u>y</u> <u>canto</u> (1929) de Rafael Alberti y <u>Fábula</u> <u>de Equis</u> <u>y</u> <u>Zeda</u> (1926-1929) de Gerardo Diego.
- 2. Gabriel Celaya, "From Miguel Hernández," <u>The Sixties</u>, 9 (Spring 1967), 33.
- 3. Juan Cano Ballesta, "La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández," <u>Symposium</u>, 22 (Summer 1968), 124.
- 4. Geraldine Cleary Nichols, <u>Miguel Hernández</u> (Boston: Twayne Publishers, 1978), pág. 176.
- 5. Ildefonso Manuel Gil, "Sobre la generación de 1936," Symposium, 22 (Summer 1968), 109.
 - 6. Gil, 109.
- 7. José Valverde, "Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández," en <u>Miguel Hernández</u>, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), pág. 217.
- 8. Miguel Hernández, Obras completas, 3ª ed. (Buenos Aires: Losada, 1976), pág. 263. En adelante citaré por este libro, señalando la página a continuación del texto correspondiente.
- 9. Darío Puccini, <u>Miguel Hernández: vida y poesía</u>, trad. Attilio Dabini (Buenos Aires: Losada, 1970), pág. 93.
- 10. En José María Castellet, <u>Veinte</u> <u>años de poesía</u> <u>española</u> (1939-1959), 2ª ed. (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1960), pág. 54.
 - 11. Castellet, pág. 55.
- 12. Miguel de Unamuno, <u>Obras completas</u> (Madrid: Escelicer, S.A., 1966), I, 1220.
 - 13. Hernández, 263.

- Notas a las páginas 7-15
 - 14. Unamuno, 801.
- 15. Juan Cano Ballesta, <u>La poesía de Miguel Hernández</u>, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1971), pág. 60.
- 16. Frederick Copleson, S.J., A History of Philosophy (New York: Image Books, 1965), VII, 223.
- 17. Concha Zardoya, "El mundo poético de Miguel Hernández," Insula, 168 (noviembre 1968), 1.
- 18. Hernández conoció a varios poetas de la generación de 1927 durante su estancia en Madrid y aun antes de visitar la capital estaba familiarizado con la poesía de Jorge Guillén, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca, etc.
- 19. Francisco Umbral, "Miguel Hernández, agricultura viva," <u>Cuadernos Hispanoamericanos</u>, 230 (febrero 1949), 332.
- 20. Gabriel Berns, "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: 'Perito en lunas,'" <u>Hispanic Review</u>, 38 (October 1970), 399.
 - 21. Cano Ballesta, 172.
- 22. Gabriel Berns, "Violence and Creative Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," Diss. Ohio State 1968, pág. 22.
- 23. Agustín Sánchez Vidal, "Un gongorismo personal," en <u>Miguel Hernández</u>, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), pág. 196.
- 24. Berns, "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: 'Perito en lunas,'" 388.
- 25. En el prólogo a la <u>Obra escogida de Miguel Hernández</u> (Madrid: Aguilar, 1952), pág. 12, Arturo del Hoyo Juzga que el poeta falsifica su obra durante su período gongorista. También Francisco Umbral observa que Miguel Hernández empieza "con un primer libro que es un <u>pastiche</u> de un <u>pastiche</u>," pág. 330.
 - 26. Juan Cano Ballesta, págs. 262-263.
 - 27. Sánchez Vidal, pág. 195.
 - 28. Hernández en El silbo vulnerado, soneto 14,

Notas a las páginas 17-24

La pena hace silbar, lo he comprobado, cuando el que pena malherido, pena de desamparo desabrido, pena de soledad de enamorado. (Oc pág. 203)

- 29. "... así me quedo yo solo y maltrecho / con un arado urgente junto al pecho que urgando en mis entrañas me asesina." Pág. 205.
- 30. "Recordemos que el adjetivo vulnerado es de San Juan de la Cruz, y que Ramón Sijé ha publicado en las páginas de Cruz y Raya su antología personal sobre ese santo--pájaro--poeta. Este es el ambiente espiritual en que Miguel Hernández escribe todavía la poesía de sus silbos y sonetos." Luis Felipe Vivanco, Introducción a la poesía española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1957), 522.
- 31. Concha Zardoya, <u>Poesía</u> española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1961), pág. 661.
 - 32. Zardoya, Poesía española contemporánea, pág. 662.
- 33. Juan Cano Ballesta: "Inflamada inspiración, prodigiosa intensidad de pasión incontenible, enmarcadas y dominadas por una forma arquitectónica perfecta a lo Quevedo, y en un lenguaje limpidamente terso, bebido de las fuentes claras y serenas de Garcilaso. Esto es El rayo que no cesa." Pág. 54. Concha Zardoya, refiriéndose a El silbo vulnerado y a El rayo que no cesa: "... en ambas versiones—forjadas con un vigor formal heredado del Siglo del Oro—ya vemos el poeta persona. ..." Poesía española contempránea, pág. 659.
 - 34. Nichols, pág. 56.
 - 35. Cano Ballesta, pág. 130.
 - 36. Cano Ballesta, pág. 146.
 - 37. Cano Ballesta, pág. 131.
- 38. Pablo Neruda, "Sobre una poesía sin pureza," Caballo <u>Verde para la Poesía</u>, 1 (octubre 1935), 5.
 - 39. Cano Ballesta, pág. 133.
 - 40. Cano Ballesta, pág. 193.

Notas a las páginas 28-61

CAPITULO II: POESIA DE COMPROMISO: COMIENZOS DE UNA NUEVA COSMOVISION

- 1. Cano Ballesta, pág. 303.
- 2. Puccini, pág. 82.
- 3. Cano Ballesta, pág. 153.
- 4. Juan Guerrero Zamora, Miguel Hernández, poeta (Madrid: El Grifón, 1955), pág. 290.
 - 5. Cano Ballesta, pág. 148.
- Zardoya, "El mundo poético de Miguel Hernández," pág. 674.
- 7. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 106.
- 8. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 108.
 - 9. Cano Ballesta, pág. 154.
 - 10. Nichols, pág. 122.
- 11. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 116.
- 12. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 156.
 - 13. Guerrero Zamora, pág. 303.
- 14. José María Balcells, <u>Miguel Hernández, corazón desmesurado</u> (Barcelona: Editorial Dirosa, 1975), pág. 199.
- 15. Francisco Díez de Revenga, "La poesía paralelística de Miguel Hernández," <u>Revista de Occidente</u>, No. 139 (1974), pág. 39.
- 16. Carlos Bousoño, "Nota sobre un poema de Miguel: 'Antes del odio,'" en <u>Miguel</u> <u>Hernández</u>, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), pág. 258.
 - 17. Cano Ballesta, pág. 165.
 - 18. Cano Ballesta, pág. 170.

Notas a las páginas 62-83

- 19. Zardoya, "El mundo poético de Miguel Hernández," pág. 687.
- 20. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 121.
- 21. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 124.

CAPITULO III: LA NATURALEZA: VISION EXTERIOR E INTERIOR

- 1. Manuel Durán, "Miguel Hernández, poeta del barro y de la luz," Symposium, XXII (verano 1968), 133.
- 2. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 11.
- 3. María de Gracia Ifach, en <u>Miguel Hernández, completas</u>, ed. Elvio Romero (Buenos Aires: Losada, pág. 12.
- 4. <u>Miguel Hernández, poesías completas</u>, ed. Agustín Sánchez Vidal (Madrid: Aguilar, 1979), pág. 16.
- 5. Juan Cano Ballesta, <u>La poesía de Miguel Hernández</u> (Madrid: Gredos, 1962), pág. 107.
- 6. Jacinto-Luis Guereña, <u>Miguel Hernández</u> (Paris: Editions Séguers, 1963), pág. 11.
- 7. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 51.
- 8. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 53.
- 9. Para otra interpretación de este poema, ver Agustín Sánchez Vidal, ed. <u>Perito en lunas, El rayo que no cesa</u> (Madrid: Alhambra, 1976), pág. 107.
- 10. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. $38.\,$
- 11. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 39.
- 12. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 40.
- 13. Chevallier, "Tentative d'explication de texte: 'Perito en Lunas,'" $\frac{\text{Les Langues Neo-Latines}}{\text{pág. 49}}$. No. 150

Notas a las páginas 83-94

- 14. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 54.
 - 15. Sánchez Vidal, pág. 109.
- 16. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 56.
 - 17. Sánchez Vidal, pág. 109.
- 18. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 57.
- 19. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 61.
 - 20. Umbral, 332.
- 21. Concha Zardoya, Miguel Hernández (1910-1942):
 Vida y Obra. Bibliografía. Antología. (Hispanic Institute, New York, 1955). Una versión abreviada y ligeramente modificada del estudio del teatro de Hernández, en la segunda parte de este trabajo (II. Obra) aparece en Poesía española contemporánea (Madrid, 1961) bajo el título: "El mundo poético de Miguel Hernández," págs. 641-715.
- 22. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 68.
- 23. Vicente Ramos, <u>Miguel Hernández</u> (Madrid: Gredos, 1973), pág. 187.
 - 24. Ramos, pág. 193.
- 25. Claude Couffon, <u>Orihuela y Miguel Hernández</u> (Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'etudes Hispaniques, 1963), pág. 24.
- 26. Timothy Rogers, "The Aspects of the Theme of Love in the Poetry of Miguel Hernández," Diss. Indiana University 1971, pág. 62.
 - 27. Rogers, pág. 65.
 - 28. Rogers, pág. 64.
- 29. Además del vocabulario místico en estos versos, es de notar que Hernández incluye una cita de Fray Luis en la introducción a este poema.
 - 30. Rogers, pág. 69.

- Notas a las páginas 95-134
 - 31. Rogers, pág. 69.
 - 32. Rogers, pág. 69.
- 33. Ernst Cassirer, An Essay on Man (New York, 1963), pag. 81.
 - 34. Rogers, pág. 72.
- 35. Leopoldo de Luis, Miguel Hernández: poemas de amor (Madrid: Gredos, 1975), pág. 15.
 - 36. Rogers, pág. 72.
- 37. Agustín Sánchez Vidal, Miguel Hernández: poesías completas (Madrid: Aguilar, 1979), pág. LXXXIX.
- 38. Leopoldo de Luis, <u>Miguel Hernández: obra poé-tica completa</u> (Madrid: Zero, 1977), pág. 221.
 - 39. Ramos, pág. 304.
- 40. Vicente Ramos, "Miguel Hernández: del alma a la necesidad," en <u>Miguel Hernández</u>, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), pág. 104.
 - 41. Nichols, pág.143.
- 42. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 123.
- 43. Vemos cuanto el uso de la metáfora "granado" se diferencia en <u>El rayo que no cesa</u>. (Ver pág. 104 de este estudio.) Allí las imágenes son más concretas, mientras que en el <u>Cancionero</u> se trata de la más vaga expresión: 'debajo del granado de mi pasión.'" Aunque en ambos casos la metáfora se emplea para indicar el dolor del amor, en el primer ejemplo se compara el objeto concreto del "corazón," y en este ejemplo del <u>Cancionero</u> se refiere a la característica más abstracta "la pasión."
- 44. Este poema aparece en forma revisada en $\underline{\text{Ultimos}}$ $\underline{\text{poemas}}$, $\underline{\text{Oc}}$ pág. 430.
 - 45. Nichols, pág. 161.
 - 46. Cano Ballesta, pág. 374.
- CAPITULO IV: LA MUERTE: AGRICULTURA VIVA Y TRASCENDENCIA
- 1. Sánchez Vidal, ed. Perito en lunas, El rayo que no cesa, pág. 39.

Notas a las páginas 135-160

- 2. Varios críticos de la obra de Hernández se refieren a un sentido de fatalismo trágico por parte del poeta. Juan Cano Ballesta, por ejemplo, habla del sentido de "destino fatídico" y de "sentimiento trágico" (ver pág. 89). Juan Guerrero Zamora escribe: "el poeta posee esa premonición inconsciente de su propio prematuro morir" (pág. 377). Manuel Durán habla de los varios poemas que reflejan "una premonición de desastre, de muerte inminente" (pág. 134). Concha Zardoya, en "El mundo poético de Miguel Hernández," se refiere a "presagios de muerte" y "una pasión trágica" (pág. 660) "su estrella triste" (pág. 666).
 - 3. Cano Ballesta, pág. 65.
- 4. Sánchez Vidal, <u>Perito en lunas, El rayo que no cesa</u>, pág. 34.
 - 5. Nichols, páz. 60.
 - 6. Nichols, pág. 35.
- 7. Ver la referencia al poema, "Citación final" en este estudio, pág. 132.
- 8. Sánchez Vidal, <u>Perito en lunas</u>, <u>El rayo que no cesa</u>, pág. 45.
 - 9. Cano Ballesta, pág. 85.
- 10. Marie Chevallier, <u>L'homme</u>, <u>ses oeuvres et son</u>
 <u>destin dans la poésie de Miguel Hernández</u> (Paris: <u>Editions</u>
 <u>Hispaniques</u>, 1974), pág. 174.
 - 11. Chevallier, pág. 175.
 - 12. Nichols, pág. 69.
 - 13. Chevallier, pág. 177.
 - 14. Cano Ballesta, pág. 86.
- 15. Luis de Góngora y Argote, "A Córdoba" en <u>The Penguin Book of Spanish Verse</u>, ed. J. M. Cohen (Suffolk: The Chaucer Press, 1972), pág. 213.
 - 16. Nichols, pág. 141.
- 17. Federico García Lorca, Obras completas, 5ª ed. (Madrid: Aguilar, 1969), pág. 431.

Notas a las páginas 161-176

- 18. Francisco Carenas, "Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández," Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), pág. 78.
- 19. Herbert Marcuse, <u>Psicoanálisis y política</u> (Barcelona: Ed. Península, 1969), pág. 51. En Carenas, pág. 79.
- 20. Se ha escrito bastante acerca de la imagen "viente-sepultura" en la poesía de Miguel Hernández. Guerrero Zamora y otros críticos consideran que tal imagen es tomada directmente de La destrucción o el amor de Vicente Aleixandre. Ver Guerrero Zamora, pág. 388. Ver también Concha Zardoya, Miguel Hernández: Vida y obra Bibliografía Antología, pág 439 y José Luis Cano, Poesía española del siglo XX (Madrid, 1960), pág. 267.
 - 21. Ramos, pág. 310.
- 22. Es de notar que aunque Miguel Hernández pierde a su primer hijo, Manuel Ramón, pronto le nace otro, Manuel Miguel, en el cual vuelve a basar sus esperanzas de trascendencia.

CAPITULO V: EL AMOR: SINTESIS DE UNA COSMOVISION

- 1. Guerrero Zamora, pág. 338.
- 2. Juan Cano Ballesta, <u>La poesía entre pureza y revolución (1930-1936)</u> (Madrid: Gredos, 1972), pág. 228.
 - 3. Luis, pág. 14.
 - 4. Ver págs. 90-91 en el capítulo III de este estudio.
 - 5. Luis, pág. 38.
- 6. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 140.
- 7. Leopoldo de Luis, "Poesía de Miguel Hernández," <u>Insula</u>, 71 (noviembre 1951), pág. 8.
- 8. Juan Eduardo Cirlot, <u>Diccionario de símbolos</u> (Barcelona: Editorial Labor, 1969), pág. 296. Para un análisis más extenso de la mujer relacionada con la luna en religiones primitivas y en los mitos greco-latinos ver Nor Hall, <u>The Moon and the Virgin: Reflections of the Archetypal Feminine</u> (New York: Harper and Row, 1980), pág. 94.

- Notas a las páginas 177-186
 - 9. Rogers, pág. 158.
- 10. Carlos Bousoño, <u>La poesía de Vicente Aleixandre</u> (Madrid: Gredos, 1956), pág. 379.
 - 11. Rogers, pág. 160.
- 12. Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (London: Oxford University Press, 1951), pág. 155. Bodkin se refiere a la tradición judaica que le atribuye parte de la creación del mundo al principio femenino. También Nor Hall señala las aproximaciones acerca de la metáfora antigua del huevo y el vientre como principios de la materia: "Woman as vessel embodies this womb magic, and as bird vessel she performs the task of engendering matter. This means she is capable of giving birth to herself (matter=mother, or the primary matrix). Pág. 49.
 - 13. Rogers, pág. 161.
 - 14. Guerrero Zamora, págs. 387-88.
- 15. El poeta primera había intentado "cumplirse" al intentar integrarse al amor cósmico por medio de la fusión casi mística que trata de efectuar en el verdor de su huerto. (Ver capítulo III de este estudio.) Más tarde Hernández logra participar más efectivamente por medio del amor de la esposa y en última instancia llega a ser en el aspecto creador y procreador, por medio de la concepción y nacimiento del hijo, que el poeta siente cumplirse del todo en al amor cósmico.
 - 16. Nichols, pág. 143.
- 17. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 145.
- 18. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 145.
- 19. El aspecto de la deidad lo menciona Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, el acto nupcial llega a convertirse en "casi un rito sacro regido por una deidad estelar." Pág. 167. También Maud Bodkin habla del aspecto procreador femenino asociado a la diosa de las fuerzas reproductoras: "Ishtar, as moon-deity, earthand mother-goddess, can be felt both in the moon's waning and reappearance in the sky, in the desolation of the wintry earth and its reawakening, and above all, in the yearning of women bereaved and the mysterious powers of their motherhood." Pág. 164.

Notas a las páginas 187-188

- 20. Berns, "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández," pág. 148.
 - 21. Rogers, pág. 148.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Fuentes Primarias

- Perito en lunas. Murcia: La Verdad, 1933.
- El rayo que no cesa. Madrid: Ed. Héroe, 1936.
- <u>Viento del pueblo</u>. Valencia: Ediciones del Socorro Rojo Internacional, 1937.
- Obra escogida. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1952.
- <u>Buenos Aires: Lautaro, 1958.</u> Ed. Elvio Romero.
- Antología. Ed. María de Gracia Ifach. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Obras completas. Ed. Elvio Romero y Prólogo de María de Gracia Ifach. Buenos Aires: Losada, 1960.
- $\underline{\text{El}}$ hombre \underline{y} su poesía. Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid:
- Obra poética completa. Ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid: Zero, 1976.
- Poesías completas. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Aguilar, 1979.

Fuentes Secundarias

- Alonso, Dámaso. "La correlación en la poesía española moderna: en Miguel Hernández." Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión litera-ria española. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1963. Págs.
- Balcells, José María. <u>Miguel Hernández, corazón</u> <u>desmesu-</u> <u>rado</u>. Barcelona: <u>Editorial Dirosa, 1975</u>.

- Berns, Gabriel. "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: 'Perito en lunas.'" Hispanic Review 38 (October 1970), 387-404.
- de Miguel Hernández." Revista de Occidente 87 (June 1970), 299-318.
- _____. "Violence and Poetic Expression: A Study of the Poetry of Miguel Hernández." Ph.D. dissertation, Ohio State, 1968.
- Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry. London: Oxford University Press, 1951.
- Bousoño, Carlos. <u>La poesía de Vicente</u> <u>Aleixandre</u>. Madrid: gredos, 1956, págs. 376-381.
- . "Notas sobre un poema de Miguel Hernández:

 'Antes del odio.'" Cuadernos de Agora 49-50 (noviembre-diciembre 1960), 31-35.
- . Teoría de la expresión poética. 3ª ed. Madrid:
- Breton, André. <u>Les Manifestes du Surréalisme</u>. Paris: Editions du Saggitaire, 1946.
- Cano Ballesta, Juan. La poesía de Miguel Hernández. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971.
- _____. <u>La poesía española entre pureza y revolución.</u>
 Madrid: <u>Gredos, 1972</u>.
- . "La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández." Symposium 22 (Summer 1968), 123-131.
- Carenas, Francisco. "Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández." En <u>Miguel</u> <u>Hernández</u>. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, 74-81.
- Cassirer, Ernst. An Essay on Man. New Haven: Yale University Press, $\frac{1944}{4}$.
- Castellet, José María. <u>Veinte años de poesía española</u> (1939-1959). 2ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1960.
- Celaya, Gabriel. "From Miguel Hernández." Trad. Hardie St. Martin. The Sixties 9 (Spring 1967), 32-33.

- Chevallier, Marie. <u>L'Homme, ses oeuvres et son destin</u>
 <u>dans la poésie de Miguel Hernández</u>. Paris: Editions
 Hispaniques, 1974.
- en lunas.'" Les Langues Neo-Latines 150 (juin 1959),
- Cirlot, Juan Eduardo. <u>Diccionario</u> <u>de símbolos</u>. Barcelona: Editorial Labor, <u>1969</u>.
- Cobb, Carl W. Contemporary Spanish Poetry (1898-1936).
 Twayne, 1976.
- Couffon, Claude. Orihuela y Miguel Hernández. Trad. Alfredo Varela. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Diego, Gerardo. "Perito en lunas." En <u>Miguel Hernández</u>. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, págs. 181-183.
- Diez de Revenga, Francisco Javier. "La poesía paralelística de Miguel Hernández." <u>Revista de Occidente</u> 139 (1974), 37-55.
- Durán, Manuel. "Miguel Hernández, poeta del barro y de la luz." Symposium 22 (Summer 1968), 132-143.
- Fagundo, Ana María. "Emotividad y expresión en la 'Elegía a Ramón Sijé.'" En <u>Miguel</u> <u>Hernández</u>. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, 253-257.
- García Lorca, Federico. <u>Obras completas</u>. 5ª ed. Madrid: Aguilar, 1969.
- Gil, Ildefonso Manuel. "Sobre la generación de 1936."

 Symposium 22 (Summer 1968), 107-111.
- Góngora y Argote, Luís de. "A Córdoba." En <u>The Penguin</u>
 Book of <u>Spanish Verse</u>. Ed. J. M. Cohen. Suffolk:
 The Chaucer Press, 1972.
- Guereña, Jacinto-Luis. <u>Miguel Hernández</u>. Paris: Editions Séguers, 1963.
- Guerrero Zamora, Juan. <u>Miguel Hernández, poeta</u> (1910-1942). Madrid: El Grifon, 1955.
- Gullón, Ricardo. "El rayo de Miguel." <u>Sur</u> 294 (mayo-junio 1965), 86-97.
- Hall, Nor. The Moon and the Virgin: Reflections on the Archetypal Feminine. New York: Harper and Row, 1980.

- Herrero, Javier. "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández." En torno a Miguel Hernández. Hernández. Madrid: Editorial Castalia, 1978, págs. 76-94.
- _____. "Miguel Hernández: sangre y guerra." Symposium 22 (Summer 1968), 144-152.
- Hoyo, Arturo del. "En memoria de Ramón Sijé: unas cuartillas de Miguel Hernández." <u>Insula</u> 219 (febrero 1965), 12.
- Luís, Leopoldo de. "Notas a cuatro poemas de Miguel Hernández." En <u>Miguel Hernández</u>. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, págs. 242-252.
- _____. <u>Miguel Hernández: poemas de amor.</u> 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- y de muerte 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial,
- . "Poesía de Miguel Hernández." <u>Insula</u> 71 (noviembre 1951), 8.
- Marcuse, Herbert. <u>Psicoanálisis</u> y <u>política</u>. Barcelona: Ed. Península, 1969.
- Marrast, Robert. "Miguel Hernández ante Pablo Neruda."

 <u>En torno a Miguel Hernández.</u> Madrid: Editorial

 <u>Castalia, 1978, págs. 64-75.</u>
- Mayoral, Marina. "'El último rincón' de Miguel Hernández.'" <u>En torno a Miguel Hernández.</u> Madrid: Editorial Castalia, 1978, págs. 95-108.
- . <u>Poesía española contemporánea</u>. Madrid: Gredos,
- Neruda, Pablo. "Mensaje sobre Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pág. 23.
- ______. "Sobre una poesía sin pureza." <u>Caballo Verde</u>
 para <u>la Poesía</u>. 1 (octubre 1935), 5.
- Nichols, Geraldine Cleary. Miguel Hernández. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Puccini, Darío. <u>Miguel Hernández vida y poesía</u>. Trad. Attilio Dabini. Buenos Aires: Losada, 1970.

- Ramos, Vicente. Miguel Hernández. Madrid: Gredos, 1973.
- . "Miguel Hernández: del alma a la necesidad."

 En <u>Miguel Hernández</u>. Ed. María de Gracia Ifach.
 Madrid: Taurus, 1975, págs. 100-105.
- Rogers, Timothy. "The Aspects of the Theme of Love in the Poetry of Miguel Hernández." Ph.D. dissertation, Indiana University, 1971.
- Sánchez Vidal, Agustín. Ed. Miguel Hernández: Perito en lunas, El rayo que no cesa. Madrid: Alhambra,
- . "Un gongorismo personal." En Miguel Hernández.

 Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975,
 184-200.
- Siebenmann, Gustav. <u>Los estilos poéticos en España desde</u>
 1900. Trad. Angel San Miguel. Madrid: Gredos,
 1973.
- Unamuno, Miguel de. <u>En torno al casticismo</u> en <u>Obras completas</u>, Tomo 1. <u>Madrid</u>: <u>Escelicer</u>, S.A., <u>1966</u>.
- Umbral, Francisco. "Miguel Hernández, agricultura viva."

 <u>Cuadernos</u> <u>Hispanoamericanos</u> 230 (febrero 1969), 325-
- Valverde, José. "Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, págs. 216-228.
- Vivanco, Luís Felipe. <u>Introducción a la poesía española contemporánea</u>. <u>Madrid: Guadarrama, 1957</u>.
- Zardoya, Concha. "El mundo poético de Miguel Hernández." En <u>Poesía española del siglo XX</u>. Madrid: Gredos, 1974.
- . "Imagen de la sangre en Miguel Hernández." Revista de Occidente 139 (octubre 1974), 115-134.
- . "La técnica metafórica en la poesía española contemporánea." <u>Cuadernos Americanos</u> 20 (1961), 258-281.
- Miguel Hernández. Vida y obra--Bibliografía
 --Antología. New York: Hispanic Institute, 1955.

BIOGRAPHY

Margarita Díaz Hendrickson was born on August 23, 1947, in Bogotá, Colombia. She received her elementary and secondary education in New Orleans, Louisiana, and was graduated from Fortier High School in 1967. Ms. Hendrickson attended Louisiana State University in New Orleans where she majored in Spanish and French and received the Bachelor of Arts degree with honors in her major in 1972.

In 1973 Ms. Hendrickson began graduate study at Tulane University where she received the Master of Arts in Spanish in 1975. From 1974 through 1981 she held a teaching assistantship at Tulane where she continued her studies for the doctorate degree. Since 1981 Ms. Hendrickson has been a member of the faculty of the Department of Modern Languages at Goucher College in Towson, Maryland.