

**MIGUEL HERNÁNDEZ:
LA ETIOLOGIA DE UN POETA TRAGICO**

SERGIO OCAMPO MADRID

**PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
AGOSTO DE 2011**

**MIGUEL HERNÁNDEZ:
LA ETIOLOGIA DE UN POETA TRAGICO**

SERGIO OCAMPO MADRID

*Trabajo de grado presentado
como requisito parcial para optar
por el título de Magister en Literatura.*

**PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
AGOSTO DE 2011**

PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez, S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino.

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia.

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Yo, SERGIO OCAMPO MADRID, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Sergio Ocampo Madrid

12 de agosto de 2011

TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
Introducción.....	7
 Capítulo I	
Generación del 98: la etiología de un poeta trágico.....	13
Los pioneros de la “Literatura del desastre”.....	16
Las claves de un grupo que no era grupo.....	19
1. Europeísmo y casticismo.....	21
2. El paisaje castellano objetivizado.....	24
3. La estética barroca.....	25
 Capítulo II	
Nueve claves para entender una ética de la fatalidad.....	35
Hernández: Una tragedia en 9 actos.....	37
Acto 1: El primer poema.....	37
Acto 2: Un poeta–pastor a la fuerza.....	39
Acto 3: Primera llegada a Madrid.....	41
Acto 4: Primera detención de la Guardia Civil.....	43
Acto 5: La muerte de Ramón Sijé.....	44
Acto 6: Amor, la otra gran herida.....	50
Acto 7: El poeta–soldado.....	55
Acto 8: La muerte de Manuel Ramón.....	60

Acto 9: El poeta-mártir.....	62
 Capítulo III	
La del 27, una generación en guerra.....	68
Tiempos de vanguardias y deshumanización.....	72
Las coincidencias con que se juega en el campo.....	75
Las tensiones del campo y los capitales en juego.....	80
Una voz aparte.....	88
1. La calidad de sus versos.....	93
2. La única opción de Hernández es por la poesía.....	95
3. La estrategia de ser un poeta-pastor.....	95
4. La elección del martirio.....	99
 Capítulo IV	
Un hombre sentado sobre los muertos.....	102
Umbrío por la pena.....	104
Sino sangriento.....	108
Sentado sobre los muertos.....	114
18 de julio de 1936- 18 de julio de 1938.....	121
Poema número 6 del <i>Cancionero y romancero de ausencias</i>	125
 Conclusiones.....	 129
 Bibliografía.....	 134

Introducción

Mi primer acercamiento a Miguel Hernández fue a mediados de los años setenta cuando por razones que no recuerdo muy bien me llegó a las manos un disco de Joan Manuel Serrat en el cual el catalán musicalizaba diez poemas del oriolano. Dos cosas me llamaron poderosamente la atención al escuchar y escuchar ese trabajo: la primera, el manejo preciosista del lenguaje que lograba el poeta, en el cual las palabras conseguían, además de un cumplimiento cabal de su función semántica, nada sencilla por la explosión de polisemias y por una intención manifiesta de tejer versos herméticos alrededor de la metáfora, una sonoridad excepcional, una estética muy elevada y una dimensión en la que las palabras fluían vigorosas y perfectas.

La segunda fue el evidente carácter atribulado del autor, su adhesión irreductible a la pena, a la fatalidad, que de todos modos no sonaba nihilista ni sombría. Era un poeta de una lírica pesimista, pero no pretendía involucrar adeptos para su causa de la tragedia ni sembrar una doctrina sobre ella, solo cantarla (la suya) y quizá dejarla como testimonio. La testificación más bella de un poeta desgarrado. De los diez poemas que componen ese primer intento de Serrat por homenajear al oriolano, los únicos versos que se salen de la tendencia desolada son los de “Romancillo de mayo”, un canto a la llegada de la primavera, en tono de égloga. Los demás son indefectiblemente trágicos. Así, la “Elegía” es un grito desesperado a la muerte de Ramón Sijé, su gran amigo (“a quien tanto quería”); las “Nanas de la cebolla”, una oda al hambre en una vida que nace y que ya está condenada a malnutrirse; “El niño yuntero”, una denuncia airada por la infancia que se marchita en los campos de España; “Llegó con tres heridas”, un acertijo testimonial de un hombre signado por la pena...

La musicalización de estos poemas fue un aporte a un proceso de reivindicación profundo que se estaba llevando en España, y aún más en América, para redimir del olvido y la amnesia a un poeta que murió en 1942 en los presidios de España (así lo rescata Neruda en su *Canto General*) sin haber cumplido 32 años, y a escasos tres de acabada la Guerra Civil.

Ahondando en la vida de Hernández es complejo no sucumbir a su singularidad vital, al agobio de una vida cargada de infortunios, de tropiezos y de señales trágicas que se van

juntando hasta producir el desenlace final que no se puede eludir: el del martirio. Así, maltratado constantemente en la infancia por el padre, recluso de modo forzoso a las majadas de cabras que debe pastorear, en lugar de ir a la escuela, opta por formarse a sí mismo en la lectura de los clásicos y de las cumbres españolas, y así suma el bagaje que no le puede dar la academia. Resuelto a ser poeta, llega a Madrid en el 34, con su estampa campesina, de alpargata y pantalones y camisa de tela burda, y el aire parroquial de una España bucólica que simboliza en cuerpo y alma. Y que siempre simbolizará. Viene de Orihuela, en Alicante, una villa mediana de pastores, y allí debe volver a los pocos meses acosado por el hambre y el desgano con que lo recibe la metrópoli. Hace un segundo intento de cumplir su sueño madrileño en el 35 y esta vez lo consigue, y entra al círculo sagrado de la Generación del 27 y de sus dioses tutelares, siempre en la condición de hombre exótico, de personaje sin más créditos que encarnar en sí esa flama de la España genuina que todos idealizan en el pensamiento, la del paisaje pastoril, la del carácter estoico y espiritual de los hombres, la de las virtudes y visiones vernáculas, la del “espíritu burlón y el alma quieta” (como decía Machado). El contraste de todos esos poetas con él es ostensible: son hombres letrados, en un diálogo natural con Europa, libres de la atrición medular y el reclamo regeneracionista de sus antecesores (la Generación del 98), desencadenados del problema religioso, confiados y ajenos en la práctica a los avatares que sufre esa España idealizada. Es el tiempo en que el país intenta ser una República liberal, que bracea en contra de la corriente atávica de sus conservatismos cardinales, pero las aguas son muy turbulentas y el pronóstico no es bueno.

Hernández, entonces, asume su papel de poeta-pastor, se aviene a él y juega bajo ese rol en el campo literario de su tiempo. Para entonces, en sus versos ya queda clara una adscripción devota a una “poética de lo trágico” (el concepto es mío). La poética de lo trágico es un rumbo estético voluntario (consciente o inconsciente, no va al caso) que enfatiza en un devenir aciago con un eterno sello pesimista porque su resolución final siempre desembocará en el desencanto, en la desilusión, en la frustración, en el desengaño, y en últimas en la muerte.

Entonces Miguel abraza una causa que sus pares admiran en la forma, en la estilística y en el juego retórico, pero no en el fondo oscuro y esencial de la desesperanza: el barroco. Es

interesante constatar que ese renacer del barroco español y del Siglo de Oro ya había tomado forma en la Generación del 98, que lo asumió en todas sus esferas, incluido el credo por lo sombrío y lo fatal. Al fin de cuentas entre el 98 decimonónico y el siglo XVII hay numerosos puntos de contacto y convergencia, sobre todo en cuanto a la desastrosa realidad social, y a la consciencia profunda de la crisis. Los del 98, entonces, comprenderán como nadie, y harán profesión de fe, en que la vida tiene dimensiones de un fasto sorprendente, pero también de un infausto doloroso, que lo trágico y lo cómico sobreviven uno al lado del otro, y que el mundo es un laberinto, o un espejo que muta las cosas al revés, o un triste teatro en donde muchos representan un papel transitorio y anodino, y en general todas esas cosas que entendieron y exploraron los hombres del barroco. La Generación subsiguiente (del 14 o novecentista) irá perdiendo estas preocupaciones y para la que viene después, el barroco seguirá siendo una instancia a emular, pero solo en sus facetas retóricas, en su traje gongorino y sus fantásticos espejismos metafóricos.

No transcurren siquiera dos años de su presencia en Madrid, cuando estalla una sublevación de militares contra la República, que va tomando dimensiones y deviene en una guerra civil. La feliz Generación del 27 se dispersa, y casi todos huyen al exilio. Miguel abraza la opción de pelear por la República y se hace poeta-soldado. Es en este punto en el que empieza a ser ostensible su ética de la fatalidad (el concepto es mío). Por ética de la fatalidad defino una actitud vital claramente orientada al pesimismo, no por una conciencia de derrota anticipada sino por una profunda convicción de que el mundo marcha en el sentido contrario a como debiera, y que en los seres humanos se impone un egoísmo embrionario que dificulta hacer las cosas de modo correcto. Es por esto que asumir una postura ética consecuente siempre acarrea llevar las cosas hasta las últimas consecuencias y esperar confiado en que todo se resolverá en contra.

En plena Guerra Civil, Miguel Hernández se casa con la mujer que siempre ha sido suya, en la mente, en el ánimo, y la vida conyugal transcurrirá casi todo el tiempo separados, pues él es un comisario político en la guerra y un soldado itinerante. Tampoco al terminar la contienda podrá asumir su rol de esposo ni de padre, pues casi de inmediato es puesto preso, y condenado a muerte por haber militado en el bando perdedor. La pena capital le es conmutada por treinta años de cárcel.

Lo que viene entonces es un infame periplo por prisiones españolas, en el cual su salud va languideciendo hasta agotarse. Semanas antes de su muerte, un grupo de notables, con el clero incluido, ha ido a buscarlo para que abjure de sus creencias comunistas y adhiera al régimen de Franco. Miguel lo único que acepta es casarse con su esposa por el rito católico, ya que en el franquismo los enlaces civiles no tienen valor y ella va a quedar desamparada cuando él muera. De resto, no transige en nada. El 28 de marzo del 42 muere de tuberculosis en el Reformatorio de Alicante.

Toda esta historia adolorida, desde el primer intento por lograr el sueño madrileño hasta el fin en el penal, apenas transcurre en poco menos de ocho años, que es también el tiempo en que se puede fechar la casi totalidad de su obra poética.

Con estos ingredientes y este breve marco referencial, el presente trabajo se encamina a dilucidar algunas de las claves de esa ética de la fatalidad, unida simbióticamente a esa poética de lo trágico en Miguel Hernández. Es él un poeta en el que sin remedio se unen vida y obra en la misma metáfora y terminan ardiendo fogosamente hasta consumir a su creador. De ese modo, su ética de la fatalidad le insufla una enorme fuerza y profundidad a sus versos, y recíprocamente su poética de lo trágico alimenta de motivos y argumentos su vida para abrazar con más fe su ética de la fatalidad. Todo esto en un entorno propicio de desamparo económico, Guerra Civil y presidio, pero también de paisaje, humanismo y espíritu.

El esquema que sigue esta investigación empieza por un acercamiento a la Generación del 98, esos filósofos y novelistas que retrotrajeron el barroco español, en retórica y en pensamiento, para acrisolar con tradición (la tradición más excelsa, además) su búsqueda de un elemento legítimo que sanara el tejido social enfermo de una nación, que en realidad eran dos (para apelar al concepto crítico de las dos Españas, vigente e irresuelto a lo largo de un siglo, sobre la fractura del país por causa ideológica, por brecha económica y por horizontes dispersos en las distintas regiones). Para reedificar esa hispanidad rengueante, los intelectuales ponen sus ojos en las glorias pasadas, pero no, por fortuna, las de la España guerrera, del Cid, y Cortés y Pizarro, o don Juan de Austria, sino en Góngora, Quevedo, Gracián, Cervantes, Calderón, Lope, Fray Luis y los místicos, entre muchos otros.

Entre todos ellos y los del 98 se entabla un diálogo complejo que traerá una segunda edad de oro para el arte español, aunque su cometido final, el de regenerar a España, quede pendiente, y en dos décadas totalmente olvidado, por la camada de intelectuales siguiente. Es ahí donde Miguel Hernández demuestra la singularidad de su voz y se acerca mucho más al 98 que a los poetas de su tiempo. En el barroco español encuentra Miguel el marco perfecto para su ética de la fatalidad y su poética de lo trágico.

En el segundo capítulo se analizan nueve momentos claves de la vida de Hernández que van conformando su periplo vital, pero nutriendo también su ética y su poética. Se aprecia el desarrollo del poeta-pastor hacia el poeta-soldado, y de allí al poeta-mártir. Se profundiza en su ruta personal sobre la religión, en su giro sensible de escritor de autos sacramentales a hombre que termina bebiendo en las fuentes del comunismo, de un comunismo personal que no tiene alardes ateos y sí anticlericales, aunque nunca demasiado ostensibles. Tanto así, que su alejamiento de la religión se escribe con dudas. De todos modos es clave este punto, ya que su visión fatalista y trágica no parece provenir de su cristianismo temprano sino de sus pasos hacia un credo barroco.

En el capítulo tres se indaga por su momento histórico y literario, superpuesto inexorablemente a la Guerra Civil. Es el momento ideal para mostrar la distancia con su grupo natural, la Generación del 27, corolario excelso de esta segunda edad de oro del arte español. Es interesante apreciar cómo logra insertarse el poeta en un universo tan ajeno, cómo logra actuar en el campo literario, sobrevivir a sus debates proteicos, a las oscuras rencillas de egos enormes, y permanecer tan genuino, tan incontaminado para seguir explorando su propio camino mientras todo se derrumba y los demás huyen. Luego, sobrevendrá la oscuridad por varias décadas, pero para entonces Miguel estará muerto, muerto y proscrito de una España fascista, que solo empezará a conocerlo y reivindicarlo treinta años después, en los últimos tiempos del dictador, y en un proceso que aún hoy no termina.

En el último capítulo se penetra la obra del poeta para desentrañar desde allí esa proclividad profunda a la fatalidad y la tragedia. Quizás el único libro en la producción hernandiana en el que no es fácil rastrear ese pesimismo medular es *Perito en lunas*, su primer corpus de poemas, un texto bucólico, de versos muy herméticos que le cantan a la aldea, al paisaje, a

las cosas nimias, y por ese camino a la intrahistoria. De resto, hasta su última obra, *Cancionero y romancero de ausencias*, escrito en las cárceles, siempre se impondrá la metáfora de la pena, las isotopías de la sangre, de la muerte, el tono atribulado de unos versos que solo pretenden mostrar el testimonio íntimo y profundo de un hombre que sabe de antemano, y que termina decidiendo, su triste destino final.

CAPÍTULO I

Generación del 98: la etiología de un poeta trágico

Hay fechas con significaciones profundas para los pueblos, por la evocación épica de un suceso, por el fin de un mal momento, por el inicio de una nueva era, o por el punto de quiebre de un largo proceso de languidecimiento que se hace visible y obliga a tomar consciencia al colectivo de repente. Para los españoles, 1898 es exactamente esto último. Autores como Suárez Miramón (42) revelan el complejo entramado que encierra el concepto '98' para los españoles, ya que es un punto de partida y a la vez de llegada en ese ciclo sombrío de decadencia en que se hunde España desde la muerte de Felipe II (septiembre de 1598) hasta la firma de rendición en la guerra contra Estados Unidos (diciembre de 1898), mediante la cual acepta ceder Puerto Rico, Filipinas y Guam, así como la independencia de Cuba.

Se trata pues de una crisis lenta e inevitable de 300 años en los que el primer imperio global del planeta asistirá a la pérdida progresiva de influencia en la geopolítica europea; al derrumbe de su poderío militar, destrozado en su ánimo y en sus pertrechos tras el fracaso de la Armada Invencible en 1588, y al angostamiento paulatino de sus territorios en los cuales al inicio del XVII nunca se ponía el sol. A lo largo de esa centuria y en un trecho de la siguiente el reino de España dejará de ser dueño de Portugal, de Flandes, Cerdeña, Sicilia y Nápoles, y de imponer vasallaje a Alemania y los países bajos. A inicios del XIX perderá todas sus colonias de tierra firme en América y se convertirá en una especie de protectorado francés por unos años, con un rey títere de Napoleón. En 1898, en la guerra hispano-estadounidense, entregará los últimos reductos de su poder colonial. A partir de ahí España es un pequeño reino de medio millón de kilómetros cuadrados, totalmente peninsular a excepción de una franja modesta en el norte de África, y unas islas minúsculas en el Mediterráneo y en el Atlántico, cerca de la costa africana. La España luminosa de la

conquista de América, la navegante, la que evitó en Lepanto la invasión turca a Europa ha tocado a su fin y para siempre.

Es un momento dramático que lleva a una toma de conciencia repentina con el carácter de una anagnórisis colectiva, en el sentido griego de un abrir los ojos y nombrarse, y así descubrir la magnitud y los alcances de la tragedia propia. Ahora bien, la hondísima crisis de 1898 no era simplemente una toma de conciencia de la derrota, de un orgullo nacional herido, o de una nostalgia de esplendor para satisfacer un sentimiento viril de supremacía, sino de la lucidez súbita y brutal de encontrarse a la zaga de Europa en todos los planos, pero particularmente en el del pensamiento. La conservadora España había quedado muy al margen de los grandes debates de la ilustración, había sido un mero espectador y luego un simple imitador de los modelos nacidos en las profundas discusiones sobre los sistemas políticos y los modelos económicos que configuraron las futuras democracias liberales.

De ese modo, mientras de los Pirineos hacia el este, en la segunda mitad del siglo XIX, se discutía el vitalismo de Nietzsche, y Kierkegaard esparcía las primeras semillas del existencialismo, y mientras Freud esquematizaba el aparato mental humano, y Marx planteaba un modelo de sociedad alternativa, surgida de un esquema colectivista y con la economía como eje, España se especializaba en discutir sobre teología y mística. Hugh Thomas, en su libro *La guerra civil española*, cuenta cómo “hombres cultos de la más ilustre universidad, la de Salamanca, discutían solemnemente, en el siglo XVIII, sobre el idioma que hablaban los ángeles o si el cielo estaba hecho de un líquido parecido al vino o de bronce de campanas” (72). Así mismo, España se aferraba al realismo literario, con su fuerte carga costumbrista, y eran Benito Pérez Galdós, Juan Valera y Leopoldo Alas (Clarín), entre varios otros, los encargados de interpretarla.

Pero además, frente al secularismo que se imponía en todo el continente, al retroceso de la iglesia como determinante del orden social y como protagonista de la vida política, España se abrazaba a la tradición católica más ultramontana. De ese modo, un jesuita llamado Antonio Vicent, gestor de los Círculos Obreros en todo el país, publicaba en 1895 su libro *Socialismo y anarquismo*, en el que hacía la exégesis de la encíclica *Rerum Novarum*, del papa León XIII, para terminar afirmando que la pobreza es consecuencia del pecado original, y la actitud cristiana adecuada impone aceptar la pobreza como prueba de Dios y

como camino expedito a la salvación. “El pobre puede sufrir mientras cree en Cristo”, asegura Vicent en su texto, en cita retomada por Suárez Miramón en *Modernismo y 98* (13).

Ya desde el siglo XVI España había quedado atada para siempre al catolicismo, por una decisión de fe pero también de política del propio Felipe II. Cabe recordar que ninguna nación fue tan determinante en la contrarreforma católica iniciada en el concilio de Trento (1545–1563) como España, dando origen inclusive a una orden religiosa de la cepa hispana más pura y del conservatismo más ortodoxo: la Compañía de Jesús. Ricardo de la Cierva, biógrafo de Felipe II, rescata una carta escrita por el monarca a su confesor en la cual dice:

(...) La firme defensa de la verdadera fe jamás atenta al contenido de la verdadera libertad interior (...) nunca ha brillado más alto la teología española como en mi reinado; y nunca España ha ofrecido a la iglesia semejante pléyade de hombres y mujeres que la iglesia ya empieza a proponer al mundo como ejemplos de santidad (...) Es cierto que tuvimos que afirmar nuestra intransigencia religiosa, pero no antes que los herejes declarasen insolentemente la suya; y nosotros, mi pueblo y yo, lo hacíamos con quince siglos de historia y de tradición detrás, mientras que ellos emprendían guiados por su soberbia un camino jamás hollado. Y cuando alguien pretendía señalar un camino intermedio, hube de cortarlo en seco ya que no caben, ya que no caben compromisos entre la verdad y el error (...) (119)

El evidente atavismo religioso será uno de los elementos que enriquezca aún más el confuso panorama español del fin del siglo XIX e inicios del XX, por la fuerte coraza al pensamiento que se impone desde los púlpitos, por el anacronismo de una teología que no logra interpretar las profusas corrientes y revoluciones filosóficas que recorren toda Europa, e inclusive por un ingrediente económico que ubica en el episcopado español no solo un poder político enorme, sino una gigantesca acumulación de riqueza. Según Thomas, en el capítulo dedicado a la iglesia en su libro sobre la guerra civil, en 1912 un empresario catalán dio a conocer un cálculo según el cual las órdenes religiosas controlaban un tercio del capital del país. (73)

Este momento crítico de la historia de España, con su punto culminante e infausto de la guerra contra Estados Unidos, encuentra a la intelectualidad ibérica haciendo su inventario de errores, sus actos de contrición y su esfuerzo por montarse a última hora en la modernidad filosófica, política y cultural. Eduardo Iáñez (10) lo resume así: “el mundo cultural español intenta por esos años conciliar dos extremos que paradójicamente no habían encontrado especial eco en nuestro país: los ideales ilustrados de progreso y desarrollo, por un lado; y las aspiraciones románticas de libertad e individualismo, por otro. El fin de siglo español es, en ese sentido, una especie de vuelta atrás, a la búsqueda de las ideas que habían puesto las bases del pensamiento contemporáneo europeo”.

Las intenciones renovadoras y los nuevos aires intelectuales fluían con dificultad, de todas maneras, porque el panorama interno era realmente desastroso. La incipiente revolución industrial, también en el vagón de cola del resto de Europa, estaba dejando a miles de desposeídos y el hambre comenzaba a ser una realidad en regiones como Andalucía, Castilla y Extremadura. El modelo político, que en el papel era una monarquía parlamentaria, en la realidad constituía una estructura abstrusa en la que el verdadero poder lo ejercían los caciques regionales y el margen de maniobra de la corona era casi nulo. Ana Suárez Miramón, en *Modernismo y 98*, recuerda que “la desigualdad social puso de manifiesto dos tipos de tensión, la de obreros–patronos en núcleos urbanos (que aprovechaban los anarquistas), y la de terratenientes–jornaleros en los campos. Este doble descontento se manifestó en la creación del sindicato de UGT (Unión General de Trabajadores). Estas divisiones hacían inviable la unidad nacional, dividida también en múltiples consciencias regionales que derivaron en el caso de Cataluña y el País Vasco hacia el desarrollo de los nacionalismos”. (13)

Los pioneros de la “Literatura del desastre”

En medio de este marasmo de desequilibrios sociales, tensiones políticas, claudicaciones históricas y certezas dolorosas, comienza a surgir un grupo de literatos, mayoritariamente novelistas y ensayistas (y unos pocos poetas) que empiezan a publicar sus obras en la última década del siglo XIX y se hacen sentir con mucha fuerza en el primer tercio del XX. Iáñez (15) recuerda cómo en su tiempo se la denominó “Generación del Desastre”, primer rótulo bajo el cual se intentó agrupar a estos escritores. Según el mismo Iáñez (15) luego el

grupo será bautizado por José Martínez Ruíz (Azorín), uno de sus integrantes de primera línea, como la Generación del 98, fecha que por todas las razones anteriormente citadas se constituye en el referente común de unas propuestas y unas búsquedas individuales que confluyen en la necesidad de una profunda y amplia regeneración de España. Es importante señalar que ese afán reestructurador no es un patrimonio de la Generación del 98 ni surge con ellos, ya que desde la fallida primera república (1873–1874)¹ y el subsecuente periodo de la restauración borbónica, se alzaban voces muy críticas, aunque dispersas y escasamente propositivas, sobre la situación insular de España frente a Europa y la necesidad de cambios drásticos.

La situación de inestabilidad y desgobierno es tal que en ese corto periodo y en los años que seguirán de restauración monárquica empieza a surgir una corriente nacional que pregona la urgencia de transformaciones profundas. Ellos son los precursores de la Generación del 98, las voces que desde la filosofía y el ensayo fundamentalmente darán inicio al gran fenómeno regeneracionista que asumirán los del 98 a partir de la primera década del siglo XX, en una corriente más de pensamiento que de literatura, y mucho más de ideología que de profesión de fe a una estética en particular.

Las dos voces más importantes del regeneracionismo son Joaquín Costa y Ángel Ganivet. Costa es uno de los grandes introductores de las ideas de Karl Christian Krause en la península, que influenciarán a los sectores liberales de la sociedad en el siglo XIX y generarán cambios en el modelo educativo español. El krausismo, variante de la escuela idealista alemana cuyo máximo exponente es Hegel, concilia religión, filosofía y ciencia, para confluir en una supervaloración de la tolerancia, la convivencia y la libertad de cátedra, que, a través de la educación, derivan en la modernización y la regeneración del

¹ La Primera República es un breve periodo que va de febrero de 1873 a diciembre de 1874 en el cual tras la abdicación del rey Amadeo I de Saboya, las cortes sepultan la monarquía democrática e instauran una república. En tan solo 23 meses de duración, hay cinco presidentes en el poder y estallan tres guerras internas. La profunda división entre los republicanos y el escaso apoyo popular determinan que el 29 de diciembre del 74, el general Arsenio Martínez Campos haga el pronunciamiento de Sagunto con el cual las Fuerzas Armadas exigen el retorno a la monarquía, y llaman a gobernar a Alfonso XII.

hombre. Uno de sus lemas, que repitió Costa a lo largo de los años, fue “Escuela, despensa y siete llaves al sepulcro del Cid”. La alusión al Cid campeador evidenciaba su convicción de que España había fracasado como Estado guerrero, y el único camino al futuro estaba en la ciencia y en la educación.

En su libro *Oligarquía y caciquismo, colectivismo agrario y otros escritos*, publicado en 1901, Costa pedía “despertar a España de esta horrible pesadilla de cuatro siglos, resucitarla a nueva vida, proveyéndola de un órgano de pensamiento y de voluntad y de corazón capaz de responder a las exigencias de nuestro siglo...” (169)

Tal vez más determinante para el futuro grupo del 98, por su carácter estricto de literato y de pensador (Costa fue ante todo un político y un activista) es el influjo de Ángel Ganivet, un intelectual con una visión atormentada y escéptica del mundo, que se suicida a los 33 años lanzándose al río Dwina, en Riga, mientras ejerce un cargo diplomático en Letonia. Ganivet es el autor del *Idearium español*, escrito un año antes del desastre de 1898.

Él está convencido de una cierta superioridad espiritual de los españoles, la cual nace de un profundo sentido estoico de la vida. En *Idearium español* expone su creencia en que el pueblo español es el resultado de una fusión de tres elementos constitutivos: el estoicismo de Séneca, el acervo cristiano y el temperamento árabe.

Esa singular amalgama, según Ganivet, genera una búsqueda impasible de la justicia trascendental, que se refleja línea a línea en varias obras del barroco español pero fundamentalmente en *El Quijote*. El pueblo español se ha sentido a lo largo de los siglos impelido a la misión de universalizar esa justicia trascendental, lo cual como paradoja generó un alma nacional edificada de adentro hacia afuera, y por ende, débil. "Apenas constituida en Nación, nuestro espíritu se sale del cauce que le estaba marcado y se derrama por todo el mundo en busca de glorias exteriores y vanas, quedando la Nación convertida en un cuartel de reserva, en un hospital de inválidos, en un semillero de mendigos" (123).

Adicional a esto, Ganivet acusa en los españoles de los últimos siglos una languidez, un debilitamiento de la voluntad, una laxitud que ha terminado en postración. España requiere para él de una gran sacudida y de la reconstrucción de la sociedad, desde el individuo, pero con la premisa de reivindicar lo propio y desdeñar lo foráneo. “Cuanto en España se

construya con carácter nacional, debe estar sustentado sobre los sillares de la tradición”, asegura en el *Idearium...* (19).

Con este diagnóstico se configura su aporte regeneracionista a los escritores del 98, en tres puntos básicos: uno, la reivindicación del carácter estoico original de los españoles; dos, la búsqueda del alma de España en su tradición y en sus mejores productos, particularmente en los momentos culminantes de su literatura, y tres, un retorno a lo espiritual, al menosprecio, por fútiles, de las grandes hazañas y epopeyas humanas.

Las claves de un grupo que no era grupo

Esos tres elementos son la levadura que dará origen a la Generación del 98. Los miembros que ningún crítico ni experto discuten como núcleo fundamental de la corriente noventayochista son Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Antonio Machado y Ramiro de Maeztu. En una visión más amplia se incluyen a Ramón del Valle Inclán, José María Gabriel y Galán, Jacinto Benavente, Manuel Machado, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Menéndez Pidal, y el propio Ángel Ganivet. Todos ellos nacen en un periodo de 11 años, entre 1864 (año de nacimiento de Unamuno) y 1875 (cuando nacen Maeztu y A. Machado). Su influjo se sentirá fuertemente a partir de la última década del siglo XIX y en las tres primeras décadas del XX.

Contraria a la futura generación del 27, que es un núcleo actuando como cuerpo en diversas ocasiones y con unos lazos de amistad muy estrechos entre casi todos ellos, el accionar de los del 98 se limita a las tertulias de los cafés. Como recuerda Luciano García Lorenzo (228), en el café Madrid finisecular se hace famosa la dupla Benavente y Valle-Inclán, donde iban Rubén Darío y Maeztu. Y en Fornos se encontraban Valle-Inclán, con los hermanos Machado, Azorín y Pío Baroja. También era famoso el café de Levante, adonde acudían todos convocados por Valle, pero nunca en espíritu de cónclave sino de paso y de coloquio.

El otro espacio de interrelación en el que se puede sugerir una acción como grupo es el de su presencia en las mismas revistas, *Don Quijote*, *Germinal*, *Vida Nueva*, *Helios*, *Juventud*, *Alma Española*, *La España Moderna*, *Los helechos*, y su presencia, como recuerda García

Lorenzo (228) en unos pocos actos culturales como la visita a la tumba de Larra en 1908 (Unamuno, Baroja y Azorín) y el estreno de la *Electra* de Benito Pérez Galdós en 1901.

El único antecedente que queda registrado sobre la existencia del 98 como grupo está fechado en 1901 con un manifiesto que publican Azorín, Maeztu y Pío Baroja, llamados “Los Tres”, en el cual fustigan el escaso idealismo de las juventudes españolas, su evidente pereza intelectual, cuestionan la legitimidad de las autoridades y del sistema político, por el cual demuestran un profundo desprecio, y preconizan la necesidad de una actitud científica y una búsqueda de la ciencia como única salida al mal momento del país.²

Aparte de esta manifestación concertada y expresa, no existe ninguna otra del conjunto de escritores que suelen ser agrupados bajo el rótulo noventayochista. Ésta es una claridad básica que pocas veces se hace, ya que las miradas superficiales y enciclopédicas han terminado construyendo el mito de una corriente literaria, unificada en lo temático, simbólico, ideológico y estético. La realidad es que en ninguno de estos cuatro aspectos existe una plena identificación, a pesar de que todos coincidan en el diagnóstico de las problemáticas sociales, en la denuncia y la crítica ante la abulia española, y en los clamores por cambios y transformaciones, y lo que se evidencia es ante todo una sincronía de intereses que una consciencia y una voluntad de trabajo colectivas.

Si el 98 es o no una generación o un grupo no es un asunto atinente a este trabajo. Sí lo es, en cambio, determinar qué aportes germinales intentaron los escritores que tradicionalmente se vinculan bajo ese rótulo, a la narrativa y al pensamiento de los años siguientes que verán surgir dos generaciones también paradigmáticas de las letras hispanas (la del 14 –o novecentista–, y la del 27). Y aún más que esto, cómo parece existir una línea directa entre la visión y las preocupaciones del 98 con el poeta Miguel Hernández. Es en ellos, en los noventayochistas, donde debe empezar a rastrearse una arqueología de la poética del oriolano.

Sobre ese cometido, existen tres materias en las que es necesario ahondar en el análisis del 98: la ideología, que se construye sobre un derrotero europeísta (en un comienzo), pero también sobre una superación del tradicional casticismo; la confluencia de miradas sobre el

² Información publicada por Luis Sánchez Granjel en *La generación literaria del 98*.

paisaje castellano y su fuerza como factor de unificación e identidad, y la estética del barroco, con sus profundas contradicciones entre lo trágico y lo cómico, entre el fasto imperial y la exploración de lo intrahistórico, pero fundamentalmente en su pesimismo y fatalismo medulares.

1. Europeísmo y casticismo

En lo ideológico parecen existir tres ámbitos de encuentro entre los noventayochistas: el primero es la convicción de la necesidad de europeizar a España, integrarla al continente como condición para salir del atraso en el pensamiento, en lo político, en lo cultural e inclusive en lo económico. Esa claridad que es muy fuerte en los años tempranos del grupo surge de una consciencia de buscar en la cultura la reconstrucción nacional.

Sin embargo, sin excepción todos los exponentes de primera línea del noventayochismo terminarán replegándose de esa postura inicial y buscando asilo en el hispanismo más puro. José Domingo hace un excelente análisis sobre este abandono al canto de sirena europeo en los del 98:

Europeísta es indudablemente Maeztu hasta que llega a refugiarse en el bastión de su doctrina de la hispanidad. Europeísta es a veces Unamuno –conocedor de Kierkegaard, de Senancour, Leopardi– hasta que se repliega como un viejo hidalgo en la capa andrajosa de nuestros valores históricos. Europeísta es el Azorín que no ignora a Rilke o Valéry, que traduce a Evreinov y a Maeterlinck, pero que acaba por cerrarse en la concha de sus actividades políticas reaccionarias (...) (10)

El segundo es la reacción contra el casticismo, entendido el término como la corriente surgida en el siglo XVIII que abogaba por la pureza de lo español en todas sus manifestaciones, pero con una consciencia de casta que podía tener un espectro muy amplio desde el simple nacionalismo que exigía cerrarse a lo foráneo para alimentar la ilusión de una superioridad española, hasta las peligrosas exclusiones y subvaloraciones de los grupos étnicos y culturales que no eran considerados como parte del tronco original de la hispanidad. Desde sus comienzos, el casticismo fue visto como una fuerza reaccionaria.

Por ello, los del 98 se declaraban cercanos a lo castizo (lo puro), pero enemigos del casticismo. José Ortega y Gasset, quien será el pensador más importante de la llamada Generación del 14 o Novecentista, y quien alcanzará a influir en la fase final de los escritores del 98, escribía en 1917:

Escritor casticista significa en mi léxico una forma del deshonor literario, quiero decir, una de las muchas maneras, de las infinitas maneras entre las que un poeta puede elegir para no serlo. No creo que en parte alguna se haya hecho, como en España, pesar sobre la inspiración artística el imperativo del casticismo. (...) Tanto preocuparse de la propia personalidad equivale a reconocer que ésta no es suficiente, que no se basta a sí misma, cuando menos que necesita tutela. Pero el casticismo es el gesto fanfarrón que la debilidad hace para no ser conocida. (...) Resulta que a otras razas, para tener su personalidad, bastábales con tenerla. Nuestra personalidad, en cambio, parece que no consiste en ser tenida, sino en ser demostrada. (...) Miremos que el verdadero patriotismo nos exige acabar con ese ridículo espectáculo de un pueblo que dedica su existencia a demostrar científicamente que existe. ¡Provincianismo! ¡Aldeanismo! (186).

Miguel de Unamuno, poeta, novelista, ensayista, y para muchos decano del noventayochismo, escribió en 1895 cinco ensayos que publicó siete años después en un libro bajo el nombre de *En torno al casticismo*. Este texto, que es considerado el primero de hondo calado de toda su producción, aborda el asunto casticista desde distintas órbitas, sin agotarlo ni terminar de resolverlo, pero introduciendo varios tópicos que servirán para retomar el tema años después, en la Generación del 14, específicamente Ortega.

Los cinco ensayos se nuclean alrededor del tema de Castilla con enfoques muy diversos que van desde el metafísico hasta el histórico y sociológico. En el metafísico, Unamuno empieza a mostrar algunos indicios de su temple atormentado frente a la dicotomía entre el todo y la nada, y su anonadamiento frente a las incógnitas fundamentales que no responden la razón ni la fe, un aspecto que retomaremos un poco más adelante al abordar la estética barroca como pilar del 98. En el plano histórico, Unamuno agita el concepto de la intrahistoria, con el cual pretende subsanar el error de la historia canónica de solo tomar en cuenta las grandes gestas, los momentos épicos, o los personajes con estatus de poder. Para

él, la verdadera historia debe incluir los pequeños relatos de la vida cotidiana, los avatares de la gente común, las visiones de mundo desde las perspectivas más vernáculas.

Con ese marco de referencia, Unamuno se sumerge en el tema de Castilla para diseccionarla y admitirla como el nervio fundamental de la cultura hispana, en sus facetas guerreras, místicas, profundamente telúricas, y en el trascendentalismo de una sociedad que él considera virtuosa y prolífica. Resuelve la faceta chauvinista del casticismo clásico poniendo en el mismo nivel lo regional y lo cosmopolita, como ideas que no se deben excluir sino complementar en un pensamiento moderno y racionalista. Los siguientes párrafos explican bastante bien varios de estos asertos:

(...) Pero si Castilla ha hecho la nación española ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo, el español. No tienen otro sentido hondo los pruritos de regionalismo más vivaces cada día, pruritos que siente Castilla misma; son síntomas del proceso de españolización de España, son prodromos de la honda labor de unificación. Y toda unificación procede al compás de la diferenciación interna y al compás de la sumisión del conjunto todo a una unidad superior a él.

La labor de españolización de España no está concluida, ni mucho menos, ni concluirá, creemos, si no se acaba con casticismos engañosos, en la lengua y en el pensamiento que en ella se manifiesta, en la cultura misma. Castilla es la verdadera forjadora de la unidad y la monarquía española; ella las hizo y ella misma se ha encontrado más de una vez enredada en consecuencias extremas de su obra (...)

Nos queda por buscar algo del espíritu histórico castellano revelado sobre todo en nuestra lengua y en nuestra literatura clásica castiza, buscar qué es lo que tiene de eterno y qué de transitorio y qué debe quedar de él. Conviene indagar si no es renunciando a un *yo* falaz como se halla el *yo* de roca viva, si no es abriendo las ventanas al aire libre de fiera como cobraremos vida, si el fomento de la regeneración de nuestra cultura no hay que buscarlo fuera a la vez que buscarlo

dentro. Conviene mostrar que el regionalismo y el cosmopolitismo son dos aspectos de una misma idea, y los sostenes del verdadero patriotismo, que todo cuerpo se sostiene del juego de la presión externa con la tensión interna. (137–138)

2. El paisaje castellano objetivizado

Para todos los del 98, bajo el aplastante diagnóstico de la profunda crisis española, y de la necesidad imperiosa de la regeneración, el símbolo que se va configurando para aglutinar y convocar la reconstrucción de la conciencia nacional es el paisaje, pero no el paisaje bucólico del romanticismo, sino el paisaje cargado de acervo histórico, de gran fuerza telúrica, el entorno natural pero tamizado por las huellas que la cultura ha dejado en él. Es por esto que el paisaje elegido es el de Castilla, que es el centro geográfico, espiritual, político de la península desde el tiempo de la reconquista.

Siendo España, la suma de unas nacionalidades muy fuertes, con lengua y costumbres propias, y en constante reclamo de autonomías y autodeterminaciones en un debate regional que aún hoy no termina, la columna vertebral desde el origen mismo de la construcción del estado nacional fue Castilla, punto de convergencia de todas las etnias y todas las aspiraciones.

Incluido en el paisaje, dentro de esta vocación renovadora, va la historia, pero no la historia de los grandes acontecimientos y de los sucesos espectaculares, sino la que Unamuno denominó la intrahistoria, es decir los pequeños hechos, la vida del pueblo de la que se habló en el punto anterior.

Es llamativo el hecho de haber optado por el paisaje castellano, cuando tres de los principales miembros del 98 son vascos (Baroja, Unamuno y Maeztu), Azorín y Blasco Ibáñez eran valencianos; Machado y Ganivet, andaluces, y Valle-Inclán, gallego. No existe ningún documento que explique las razones profundas que tuvieron los escritores para optar por el paisaje castellano como eje de su búsqueda de acrisolar una nueva España, y ver surgir de ella un nuevo horizonte; mucho menos existen manifiestos al respecto, con lo cual todo sugiere que cada uno fue llegando a esa postura de manera informal y no concertada. Esto valida la hipótesis del 98 más como una sumatoria de intereses de unos escritores que

confluyen en un mismo tiempo y circunstancias históricas, y que comparten preocupaciones similares, pero no obedecen a una decisión orgánica ni a unos derroteros mancomunados.

Algo similar ocurre con el último punto, en el cual, en lugar de pregonar y arriesgar una nueva doctrina estética, optan por acercarse a un credo ya trascendido, muy decantado, pero que constituye el tiempo más glorioso de las letras hispanas, y que corresponde en su filosofía al despacible e incierto momento que viven los autores del 98. Es el barroco español.

3. La estética barroca

La influencia del siglo de oro y en particular del barroco español queda patentada desde muy temprano y es una columna vertebral de la filosofía compartida del 98. Como recuerda Suárez Miramón (23), en 1903 la revista *Helios*, de Juan Ramón Jiménez, publicó varios artículos sobre la gloriosa literatura del pasado. Uno de ellos era una encuesta con escritores jóvenes sobre Góngora, en la que se terminaba haciendo un panegírico sobre el autor, y también sobre El Greco, a quienes denominaban “inmortales modernistas”. El otro personaje por el que las nuevas generaciones de escritores manifestaban una gran devoción era Cervantes.

A primera vista, podría pensarse que la profesión de fe de los noventayochistas por el barroco español (y el siglo de oro en general) surge de la misma tendencia a elevar lo castellano como factor de unidad y de evocación, con un tronco común en un orgullo nacional necesitado. Sin embargo, existen diversos factores que parecen comunicar de un modo directo, y misterioso, la estética constitutiva del XVII con las convicciones que pregonan y la prosa que persiguen los noventayochistas.

Guillermo Díaz-Plaja en *El barroco literario*, arriesga al menos dos dimensiones de gran calado en los poetas y escritores del XVII a las que es posible rastrearles ecos evidentes en Azorín, Baroja, Maeztu, Valle-Inclán, Benavente o Unamuno. Una de ellas es la ruptura en la relación simbiótica entre milicia y cultura que había sido consagrada por el renacimiento en Europa. Con el barroco, la grandeza militar irá por un lado y la grandeza del arte por otro, y de un modo no ostensible pero sugestivo empezará a oponerse la creatividad y el ingenio artístico a la barbarie castrense.

Díaz-Plaja utiliza unas palabras de Quevedo para argumentar ese conflicto entre el arte y la milicia que empieza a sugerirse en el barroco: “Quien llamó hermanas las letras y las armas poco sabía de abolorios, pues no hay más diferentes linajes que hacer y decir” (20).

Es evidente que en el afán noventayochista de reafirmar el alma española en busca de una regeneración de la sociedad y de los hombres, la mirada al pasado no se enfoca en las epopeyas clásicas de Lepanto, con su duque de Austria al frente de la escuadra cristiana, en la recuperación de Granada a los moros, en la rendición de Breda, o en el colapso de los mexicas por Cortés, sino que acude a Baltasar Gracián, a Quevedo, a Góngora, y aun más atrás, al arcipreste de Hita y Jorge Manrique, esto es, a las glorias de la pluma. En ese sentido, la petición de “siete llaves a la tumba del Cid” que hizo Costa fue acogida plenamente.

En esa misma línea, en el barroco comienza a valorarse lo mental por encima de lo físico, y se perfila por primera vez la alta estima social de la que deben gozar los intelectuales. Es el colofón natural que surge de la entronización de un nuevo concepto, el de la individualidad, del hombre y sus circunstancias, una construcción que empezará a hacer carrera a lo largo de las décadas posteriores (en una impresionante eclosión del género ensayístico), y que será piedra angular de la futura ilustración inglesa y francesa, de las revoluciones burguesas de los siglos XVII y XVIII, de la filosofía alemana de Kant, y que solo vendrá a hacer colisión contra el muro de las disquisiciones de Marx y Engels a mitad del XIX. En ese sentido, el hombre barroco reclama la libertad de la creatividad y la imaginación. Como afirman Rozas y Torres Nebrera, “los preceptistas barrocos coincidían con la nueva literatura en unir lo más dispar, en la validez del ingenio y en que el fin del poeta es la maravilla (lo asombroso), independiente de la realidad y la anécdota”. (14)

Los noventayochistas no son poetas en su mayoría, y en ese sentido, la afirmación del párrafo anterior vendrá a hacerse efectiva en su más plena cabalidad para la futura generación del 27; sin embargo, son interesantes los juegos de imaginación, de estilo, de lingüística con que experimentarán los del 98. Baroja puede considerarse un iniciador de la prosa descuidada como intención estética, Unamuno entra en conversación con sus personajes, e inclusive en *Niebla* puede convertirse en una víctima de ellos; Azorín apela a la descripción impresionista, y a la construcción de personajes que sobreviven en distintos

tiempos, en una parábola del eterno retorno; también consigue armar buenas novelas a punta de nimiedades o de situaciones que no van a ninguna parte; Ramón Gómez de la Serna, quien para el canon no alcanza, por fechas, a entrar en la generación del 98, pero que sí comparte múltiples espacios y circunstancias con ellos a partir de la segunda década del XX, juega con las palabras en sus greguerías, definidas por él mismo como humor y metáforas. Ramón del Valle– Inclán logra que toda su obra se derive hacia la deformación esperpéntica, que implica jugar constantemente en un dramatismo entre lo absurdo, lo cómico y lo grotesco, y construir personajes con una estética y una ética también desfiguradas.

A propósito de este último autor, en su obra teatral *Luces de bohemia*, que retrata la vida literaria de Madrid a comienzos del siglo XX, el personaje central Max Estrella, escritor que ha quedado ciego y en la ruina, sostiene un diálogo con don Latino, en el cual no solo expone el pensamiento de Valle–Inclán sobre sus esperpentos, sino que traduce de forma magistral el alma del barroco trasvasada al 98:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas (...) La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas (54).

Un punto determinante para entender ese hilo conductor invisible pero firme que conecta de modo natural el barroco español con las letras del 98 es la existencia de unos referentes de crisis profundas, con numerosos elementos muy similares en el fin del siglo XIX y la primera mitad del XVII.

Dice José Antonio Maravall en su libro *La cultura del barroco*:

La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes, como alguna vez los llamó Lucien Febvre (...) probablemente es impropio decir que la

generación que vivió situada en el vértice entre los dos siglos contempló el final de la gran aurora renacentista (...) pero sí es cierto que con ella se difunde un pesimismo inspirado por las calamidades que durante varias décadas se van a suceder. Piénsese en lo que significa respecto a España la aparición de las cuatro grandes pestes, cuyas pérdidas han sido calculadas en tan elevados porcentajes: sobre una cuarta parte de la población. (309)

No es un dato menor recordar, además, que en 1596, faltando dos años para la muerte de Felipe II, España se declaró oficialmente en bancarrota, con lo cual el siglo XVII se inicia en medio de grandes penurias económicas.

El propio Maravall habla entonces del barroco como un arte de crisis, que expresa una mentalidad y no una conciencia (310).

El paralelismo con la España del final decimonónico es muy grande, con los elementos de miseria, hambre y desgredo y agitación política mencionados atrás. Y el pesimismo de los noventayochistas es un elemento ostensible en sus obras, a pesar de, o más bien sucedáneo a su afán y compromiso regeneracionista.

En *La cultura del barroco*, Maravall desarticula en sus componentes la estética y aun más la filosofía del barroco para concluir que en este periodo las representaciones del mundo eran notoriamente fatídicas, de un tono sombrío y de un existencialismo elaborado y hasta doloroso. Tres representaciones del mundo encajan particularmente en esa taxonomía de Maravall: el mundo como un asunto tergiversado, el mundo como un laberinto, y el mundo como teatro.

Del primero, la sensación de crisis parece enfatizar la imagen de que el orden social se ha trastocado y la sociedad anda al revés. La idea es interesante en el sentido de que reconoce un orden social que debe constituirse en guía, el cual está siendo evidentemente trastocado en varias de sus dimensiones. Se trata de un clamor fuertemente social que prefigura un ideal de sociedad, lo cual deriva indirectamente en un compromiso de los escritores más allá de la simple doctrina estética, y apuntala una protesta social. Según Maravall, en esta forma de ver el mundo se encuadran perfectamente los *Sueños* y los *Discursos* de Quevedo,

así como su obra teatral *La hora de todos y la fortuna con seso*, en la cual la ironía muestra cómo sería un mundo en el cual las cosas ocurrieran al derecho (316).

Cabe recordar también, la pieza de Tirso de Molina llamada *La República al revés*.

El mundo como laberinto tiene unos ingredientes de tipo existencial muy complejos, ya que sugiere una sociedad construida invariablemente para mantener a los hombres en perplejidad y confusión. La imagen concede a la existencia humana un signo de fatalismo y sin salida que la deja sin propósito ni sentido, y anticipan las posiciones nihilistas que surgirán dos siglos más tarde. *La vida es sueño*, de Calderón es el texto más arquetípico.

Finalmente, el mundo como teatro implica una serie de significaciones muy diversas que van desde la predestinación de la existencia, al absurdo de estar abocados los seres humanos a representar de modo transitorio y rotativo unos roles que fueron asignados de forma arbitraria y sin finalidad evidente. También implica otorgar un estatus a la capacidad de aparentar y una negación intrínseca al carácter original de cada ser humano. De nuevo Calderón entrega la pieza magistral de este imaginario: *El gran teatro del mundo*.

El propio Maravall termina reconociendo que el mundo como teatro es la mejor herramienta para inmovilizar una sociedad, ya que si los roles que se actúan son temporales, están asignados por una fuerza superior, y tienen un carácter de inevitabilidad, las protestas y los inconformismos pierden cualquier sentido (320).

Todo lo anterior confluye en una conclusión necesaria que entrega el propio Maravall, y es la del muy hondo espíritu trágico que encierra el barroco español. “A los escritores barrocos pudiera atribuírseles su creación de un universo, grandioso en muchos aspectos, pero casi siempre hostil, dominado por la fatalidad y las fuerzas ocultas. (323).

Subterráneo a toda esta estética de la tragedia, de la fatalidad y el pesimismo es imposible no intuir una actitud política de claro desconcierto y desaprobación ante el orden de las cosas y la marcha de la sociedad. Y es muy sencillo notar el parangón de los del XVII con el clamor de los noventayochistas ante la profunda crisis española y la necesidad de la regeneración. Por eso, entre los del 98 calan hondamente las corrientes nihilistas europeas del final decimonónico, encabezadas por Nietzsche, Schopenhauer y Kierkegaard.

Barroco y 98 están insuflados pues de un pesimismo estructural que acerca las cosas a una visión trágica de la existencia. Un asunto que complejiza aún más todo lo anterior, en el caso del noventayochismo, y del cual estuvieron exentos los hombres del XVII, es el del evidente inicio en el pensamiento español de una crisis de fe, de una reacomodación metafísica que problematiza la relación con Dios, y en el plano más práctico, de un hondo cuestionamiento a la religión católica. Para los del siglo de oro, herederos cercanos de la contrarreforma, y ajenos totalmente a las futuras disquisiciones sobre el ateísmo y el existencialismo del siglo XIX, la religiosidad es parte sustancial del panorama, y corresponde a una de las certezas inmutables de la sociedad. Por ello, el barroco tendrá una faceta importante de autos sacramentales y alegorías doctrinales en el teatro. El legado contrarreformista, además, agudiza el espíritu estoico tradicional de los españoles, que Ganivet hacía descender en línea directa desde Séneca, como ya se vio.

En los del 98, en cambio, el desgarró espiritual y existencial es profundo e inicia (o comparte en el tiempo el comienzo) de un proceso de profunda revisión acerca del rol que ha jugado la religiosidad en el desastre nacional, que derivará en las primeras décadas del XX en una terrible polarización entre quienes ven a la iglesia como el motor del anacronismo español, y quemarán templos y asesinarán clérigos, y los que la consideran como el gran baluarte y crisol de la hispanidad. Este, sin duda, es uno de los combustibles primarios de la futura Guerra Civil.

El ejemplo más arquetípico de esta crisis de fe es el de Miguel de Unamuno, un intelectual prolífico, filósofo, novelista y autor de algunos de los ensayos más profundos y determinantes de todo este período que arranca en el 98 y culmina en el 36 con el estallido de la guerra. Unamuno es un intelectual atormentado por unos conflictos internos entre fe y ciencia, entre humanismo racional y cristianismo civilista, entre el todo y la nada, entre inmortalidad y muerte.

En su novela *Niebla*, expone este último tema en una construcción argumental que parece descender directamente de los dramas del barroco bajo la idea de que los seres humanos tal vez sean un simple sueño de un demiurgo omnipotente, y su destino sea extinguirse apenas él deje de soñarlos.

En *Acerca del casticismo*, pone sobre el tapete la dicotomía trágica del todo y la nada, entendido lo primero como la existencia y lo segundo como la conciencia de la perentoriedad de la vida y, en medio de ambos, la enorme incertidumbre de lo que vendrá después. La fatalidad de Unamuno, que apenas se vislumbra en estas páginas y que aparecerá en toda plenitud en *Del sentimiento trágico de la vida*, es que su propuesta de explicar todo bajo una racionalidad humanista que no remplace sino más bien conviva con un cristianismo secularizado no termina de resolver el asunto central del sentido de la vida. Pedro Cerezo Galán, en *Las máscaras de lo trágico (filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno)* lo explica en las siguientes palabras:

(...) dicho en otros términos, (es) la incapacidad de la razón para hacerse cargo del mundo de las entrañas –conjuntamente sentimiento, imaginación y deseo–, lo que en el hombre de carne y hueso gime y se estremece ante la embocadura final de la muerte.

Con todo, el libro en el que el escritor vasco deja fluir plenamente el impresionante conflicto que no consigue solventar en su interior es el ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*, en el cual intenta demostrar el abismo irreconciliable entre la razón y la fe, la imposibilidad de explicar la una con la otra y el destino sombrío del hombre en la encrucijada fatal de la inmortalidad, pero no en una perspectiva existencialista sino de la duda perpetua. El autor de forma evidente no escribe su obra de una manera fría y distante, sino profundamente torturado por todos los interrogantes que va exponiendo (que no resolviendo) en los doce capítulos del libro. Al final, queda la sensación de la necesidad cultural de un Dios personal que ayude a sobrellevar la tragedia de la duda ante la inmortalidad. Ese dios personal parece ser el Jesús cristiano. En *Del sentimiento trágico de la vida* se afirma:

La cultura helénica acabó descubriendo la muerte, y descubrir la muerte es descubrir el hambre de inmortalidad (...) Así, cada uno por su lado, judíos y griegos, llegaron al verdadero descubrimiento de la muerte, que es lo que hace entrar a los pueblos, como a los hombres, en la pubertad espiritual, la del sentimiento trágico de la vida, que es cuando engendra la humanidad al Dios vivo. El descubrimiento de la muerte es el que nos revela a Dios, y la muerte del hombre perfecto, del Cristo, fue la

suprema revelación de la muerte, la del hombre que no debía morir y murió” (63–65).

Entonces el autor intenta explicar cómo parte de los grandes vacíos en los asuntos de fe surgen del periplo y procedimiento en que fue construyéndose el catolicismo y en que se fue acomodando a unas exigencias de orden antropológico y social para solventar unas dudas estructurales para las que no tuvo respuesta satisfactoria y que terminó imponiendo como dogmas de fe:

Y es que el catolicismo oscila entre la mística que es experiencia íntima del Dios vivo en Cristo, experiencia intransmisible, y cuyo peligro es, por otra parte, absorber en Dios la propia personalidad, lo cual no salva nuestro anhelo vital, y entre el racionalismo a que combate (...) oscila entre ciencia religionizada y religión científicada. El entusiasmo apocalíptico fue cambiado poco a poco en misticismo neoplatónico a que la teología hizo arredrar. Temíanse los excesos de la fantasía que suplanta a la fe creando extravagancias gnósticas. Pero hubo que afirmar un cierto pacto con el gnosticismo y con el racionalismo otro; ni la fantasía ni la razón se dejaban vencer del todo. Y así se hizo la dogmática católica un sistema de contradicciones mejor o peor concordadas. La Trinidad fue un cierto pacto entre el monoteísmo y el politeísmo y pactaron la humanidad y la divinidad en Cristo, la naturaleza y la gracia, ésta y el libre albedrío, éste con la presciencia divina, etc. (79)

Consecuente con estas disquisiciones que lo hunden en un mundo atormentado del cual sale adelante por la convicción misma de que más que una condena es una fuerza vivificante, es un motor que dinamiza la creación y el avance, Unamuno abraza sin matices una doctrina del pesimismo, y con esto estrecha aún más su nexa indisoluble con el pensamiento del barroco. A lo largo de los años, y particularmente después de la segunda década del siglo XX, el escritor es criticado y cuestionado por su pesimismo estructural. Ante eso, Unamuno deja consignado en *Del sentimiento trágico de la vida* su convicción en la fuerza movilizadora que trae consigo una visión pesimista del mundo:

Y nada tampoco se adelanta con sacar a relucir las ambiguas palabras de pesimismo y optimismo, que con frecuencia nos dicen lo contrario que quien las emplea quiso decirnos. Poner a una doctrina el mote de pesimista no es condenar su validez, ni los llamados optimistas son más eficaces en la acción. Creo, por el contrario, que muchos de los más grandes héroes, acaso los mayores, han sido desesperados, y que por desesperación acabaron sus hazañas. Y que aparte de esto y aceptando, ambiguas y todo como son, esas denominaciones de optimismo y pesimismo, cabe un cierto pesimismo trascendente engendrador de un optimismo temporal y terrenal; es cosa que me propongo desarrollar en lo sucesivo de este tratado. (129)

Esta posición ética acerca y emparenta indisolublemente el pesimismo con la fatalidad, pero más en el terreno de una proclividad a la desdicha, a la desgracia e infelicidad, que a la convicción en una fuerza del destino, la cual Unamuno prefiere manejar de un modo diferente, en el plano del conflicto entre el todo y la nada y la incertidumbre eterna por el enigma de la inmortalidad y la búsqueda del no morir. No obstante, Cerezo Galán aporta un elemento más en la comprensión de este pesimismo como fuerza movilizadora, que parece operar en los noventayochistas y especialmente en Unamuno, y está conectada íntimamente con su compromiso regeneracionista. Según él, el pesimismo de Unamuno tiene tres vertientes: una, “eudomonística” o económica, que es la que niega la posibilidad de la dicha; otra, ética, que niega el triunfo del bien moral, y una última religiosa, “que desespera de la finalidad humana del universo, de que el alma individual se salve para la eternidad” (274). Como puede notarse, en la tercera, Unamuno evita el vocablo “negar” que usa en las dos anteriores y lo trastoca por un “desespera”, críptico, de significado más incierto y que impone una carga más dramática a la formulación del sintagma. Ahora bien, es este último pesimismo, al cual también denomina poético y trascendente, en el que el decano del 98 hace residir el mayor peso de su doctrina de la fatalidad pesimista. En *Las máscaras de lo trágico*, Cerezo explica, interpretando a Unamuno:

A diferencia del inmanente, recluido en una melancolía pasiva e insuperable, es éste un pesimismo que se trasciende a sí mismo en una actitud activa y combativa, y con ello se trasciende a su vez a la realidad, en la forma de un comprometimiento ético por el porvenir de la conciencia. (277)

Para Unamuno, el arquetipo fundamental de la búsqueda del no morir es el hidalgo don Alonso Quijano, Don Quijote, el personaje en el que entran en colisión el humanismo secular y el trascendentalismo religioso (Cerezo 429). Y es justamente *El Quijote*, el modelo de hombre barroco que reproduce el imaginario de los noventayochistas y que muchos de ellos utilizan como columna vertebral en sus ensayos sobre la hispanidad, el desastre finisecular de España en el XIX, y la urgencia de la regeneración.

Finalmente, un asunto que no se puede soslayar sobre el pesimismo barroco, y más si se busca resaltar su influjo entre los del 98, es el del paso del tiempo, en el entramado del binomio vida–muerte, como el lento fluir irreparable hacia la vastedad de la muerte con todas sus incógnitas constitutivas. Se trata de un tópico al que se le puede seguir un rastro en las letras hispanas, inclusive antes del barroco, en los versos del prerrenacentista Jorge Manrique cuando afirma que “nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar que es el morir...” (8) que ya desde entonces prefigura una de las metáforas mejor logradas de la poética en español y anticipa el drama ineluctable del tiempo como condena hacia la aniquilación, una de las cotas más altas del barroco.

En la generación del 98, la cronicidad de la vida como conteo regresivo a la muerte es reiterado en Antonio Machado, quien entrega unas reflexiones hondas y desgarradas en *Soledades, Galerías y otros Poemas*, de un fuerte tono intimista en las que el autor andaluz antepone una necesidad vital de luchar contra el tiempo, en un esfuerzo que, de antemano se sabe, es infructuoso, pero sin el cual la vida no tendría sentido. Y en medio de todas esas incertidumbres, el poeta cuestiona a un Dios que hace oídos sordos, pero al que no se atreve a desconocer ni a descalificar. Machado, de todos modos, no concibe un mundo sin Dios, sin tiempo y sin muerte, y para resolver su sin salida acuña el concepto de la “otredad”, la individualidad que se justifica por la proyección sobre los demás.

CAPÍTULO II

Nueve claves para entender una ética de la fatalidad

Miguel Hernández nace el 30 de octubre de 1910. Ocho años atrás, Azorín había escrito *La ruta de don Quijote*; y hacía cinco, Unamuno publicaba *Vida de don Quijote y Sancho*. Faltan cuatro años para que José Ortega y Gasset lance *Meditaciones sobre el Quijote*. Así pues el poeta nace en medio de un intenso fervor por el siglo de oro y el barroco español, iniciado desde la última década del siglo XIX.

El fenómeno, que incluye homenajes por los centenarios de las glorias del XVII (Góngora, Gracián), decenas de ensayos, y poemas en la vieja métrica de las octavas reales y los cancioneros, se mantendrá en alza hasta la mitad de los años treinta. La guerra civil barrerá con todo eso, y la postguerra verá un renacer de la figura de Garcilaso de la Vega, y con él el final del influjo barroco. Eduardo Iáñez asegura que “el retorno a Garcilaso supone la vuelta al soneto, al neoclasicismo, a lo religioso, al paisaje castellano idealizado (...) y de este modo, la tendencia ‘garcilasista’ provoca a la larga un alejamiento de la realidad o una idealización que poco tenía que ver con el momento y que rápidamente se apropió para sí el régimen franquista” (69).

En el campo social, cuando Miguel Hernández viene al mundo, el desbarajuste político de España ya ha empezado a agitarse en una espiral de violencia e inestabilidad que no parará hasta terminada la guerra, o sea casi tres décadas después. Un año antes de nacer el poeta, en 1909, se ha producido la “Semana trágica” en Barcelona.³ Hugh Thomas, en *La guerra civil española*, rescata que la protesta se enfiló más hacia la destrucción de bienes de la

³, La semana trágica de Barcelona es un levantamiento popular en el cual una huelga en varias ciudades catalanas, con el fin de protestar contra las actividades militares que lleva a cabo España en el norte de África, desemboca en graves disturbios y sobre todo en la quema de iglesias, conventos y colegios religiosos. La asonada, que va del 26 de julio al 2 de agosto, es una de las primeras manifestaciones abiertamente anticlericales de un fenómeno de resistencia creciente al confesionalismo español, que viene gestándose desde décadas atrás.

iglesia que hacia el asesinato de curas. Según él, para agosto de 1909, “habían muerto unas 120 personas, entre ellas solo tres clérigos... fueron quemadas unas 80 iglesias y otros edificios religiosos” (40).

El recorrido vital de Hernández, de 1910 a 1942, cuando fallece de tuberculosis en la cárcel de Alicante como prisionero de guerra, antes de cumplir 32 años, está signado de principio a fin por la tragedia, pero no en el término clásico de una serie de acontecimientos ensamblados en una lógica trascendental y ajena al individuo que se van desencadenando sin que puedan intervenir las facultades volitivas de éste y que marcan irremisiblemente un final para el desastre. La de Hernández es más bien una especie de moira colectiva, un destino para todos que rompe el hilo de sus vidas y contra el cual no existe posibilidad de resistencia porque se sale de cualquier consideración del albedrío individual y se impone brutal y colectivamente. El punto culminante de esa moira es la guerra civil, pero antes de ella, y en buena medida en su génesis, están el hambre, la miseria, la zozobra política y, en últimas, un concepto que engloba bastante bien la integralidad del marasmo español al arrancar la modernidad: es el concepto de “las dos Españas”, retomado en la lírica por Antonio Machado, pero configurado en un largo debate de décadas desde Mariano José de Larra hasta Ortega y Gasset, lo cual le da un siglo de constancia e insolubilidad.

Pierre Vilar, en *Historia de las dos Españas*, arriesga una explicación sobre las dos Españas, proponiendo la existencia de tres fracturas que se pueden comprender por la oposición de tres pares de conceptos opuestos. El primero es el de izquierdas contra derechas ideológicas, que se produce en el mismo marco del fenómeno internacional de surgimiento del marxismo, pero que en España deriva en una lucha de clases que a menudo se resuelve de forma violenta. Factores como el caciquismo político, la brecha insalvable entre el atraso rural y la prosperidad urbana, y la incapacidad para generar unas clases medias fuertes y participantes, agudizan esa contraposición de fuerzas hasta desembocar en la guerra.

El segundo binomio es el fuerte acervo católico versus el anticlericalismo. No vale la pena entrar en discusiones acerca del acendrado espíritu católico español que flamea hasta el alarde en numerosos episodios de la historia universal y se constituye en pilar de la

identidad y en motor de empresas como la conquista de América o la contrarreforma de 1538. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX empieza a surgir una corriente laicista que confluye lentamente hacia las izquierdas en formación y que para comienzos del XX ya muestra un discurso enardecido según el cual la clave del atraso español está en las sotanas y en los templos.

El tercero es el centralismo contra las identidades regionales. Similar a la mayoría de países del occidente europeo, con excepción de Francia, en el proceso de conformación de los estados-nación se fueron enquistando unos nacionalismos surgidos de la existencia de lenguas vernáculas que se negaron a desaparecer o de resistencias culturales que pregonaban la diferencia frente a un estado central. En la mayoría de países, la prosperidad económica fue el acicate para no escindirse. En la España agraria del siglo XIX, y en la preindustrial del XX, el atraso y la pobreza radicalizaron las identidades regionales, en un debate que aún hoy no se ha resuelto.

La tragedia de Hernández, como español, está en esas tres fracturas que terminaron por configurar la existencia de las dos Españas. Ahora bien, la tragedia personal del poeta, en su sentido ontológico, parece irse construyendo lentamente en el periplo de los casi 32 años que vive. Como ejercicio para esta investigación, y luego de una revisión exhaustiva de las múltiples biografías que existen sobre Hernández, incluido el libro de recuerdos de su viuda, Josefina Manresa, es interesante observar algunos momentos capitales de su vida, que adquieren el carácter de hitos porque en sí mismos parecen guardar alguna clave de una ética de la fatalidad, o porque logran acercarse a una explicación sobre su poética trágica.

Hernández: Una tragedia en 9 actos

Acto 1: El primer poema. Como dice Jorge Enrique Adoum en el ensayo “De la huerta de Orihuela a la prisión de Alicante”, en *Homenaje a Miguel Hernández*, “la obra del poeta fue una carrera contra la muerte” (27). En aproximadamente unos siete años de producción, escribió 670 poemas, 110 textos en prosa y seis obras de teatro. En mucho de ese corpus, y en la gran mayoría de los textos estrictamente líricos, el tono de la fatalidad se advierte o sutil o devastador.

Y dentro de esa tendencia, el tema de la muerte parece ser la gran isotopía, a veces instrumentalizada en tierra, en cuchillo; a veces metamorfoseada en rayo, en toro, en sangre; a veces escueta; a menudo violenta. La muerte es una de las claves de la poética de Hernández, presente en al menos una cuarta parte de sus versos.

Podría pensarse que la persistencia del tema como un tropo que se vale sobre todo de la metonimia y, aún más, de la metáfora va surgiendo con el tiempo, en la medida en que la existencia del poeta se hace más difícil y sombría, particularmente durante y después de la guerra; pero escarbando en la prehistoria hernandiana, esto es, en sus versos más antiguos, se constata que la muerte siempre estuvo ahí. Concha Zardoya, una de sus primeras biógrafas, asegura que el poema más antiguo de todos es “una especie de elegía a una muchachita fallecida en la huerta” (21). El título es “Al verla muerta”, y fue publicado en el diario *El pueblo de Orihuela*, en 1930.

Solo por listar unos cuantos, el tema del fin de la vida con todas sus contingencias es el eje de la “Elegía” (dedicada a Ramón Sijé); de la “Citación final” (canción a la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías); de “Elegía primera” (a Federico García Lorca, luego de su fusilamiento). Inclusive en el estreno de Hernández como poeta en Madrid, en el primer número de la revista *Caballo Verde para la Poesía*, dirigida por Pablo Neruda, se publica un poema suyo titulado “Vecino de la muerte”.

Elvio Romero arriesga la conclusión de que a pesar de traer el germen de lo agónico, de la fatalidad, de la fuerza vivificante y creadora del thánatos, lo que enrumba definitivamente a Hernández en su camino de poeta de lo trágico en el amor, en la muerte, en la vida, es el encuentro con la obra de Quevedo, especialmente con su poesía.

El caballero Francisco de Quevedo y Villegas –dice Romero– le revolverá la fuente y calibrará la voz en la ejercitación del misterio. Años atrás cuando todavía buscaba la entonación demiúrgica que pudiera corresponderle, mientras Góngora lo conducía de la mano para mostrarle lo delirante e inverosímil del idioma que estaba empleando, el ojo temerario de Quevedo, girando en una voluta de magia incierta, lo inducía a una más recogida inmersión en aguas enigmáticas; ahora le hace temblar y desgastarse en el límite en que se formulan las preguntas desasosegadas.

Trayéndolo a su presencia, Quevedo lo intima a mirar de frente el lado muriente de las cosas, donde las nieblas se entrecruzan, persuadiéndolo de que el amor (que es nacimiento) y la muerte (que es la semilla que cae para germinar de nuevo) no son sino categorías de una misma cosecha (96).

Acto 2: Un poeta–pastor a la fuerza. Luego de terminar la educación primaria con unos resultados sobresalientes, según coinciden aquellos que han escrito biografías de Hernández, el poeta se vio forzado a abandonar el colegio de los jesuitas para iniciar el bachillerato. Fue decisión de su padre, don Miguel Hernández Sánchez, tratante de cabras en Orihuela, quien considera que si sus hijos mayores no pueden estudiar, por razones de equidad, ninguno puede hacerlo. Inclusive el colegio de Santodomingo le ofrece la oportunidad de que estudie sin el pago de pensión, a cambio de colaboraciones y trabajos para los jesuitas, según aclara Eutimio Martín (69) en *El oficio de poeta*, y no como una beca, afirmación que hace el resto de biógrafos. Don Miguel tampoco acepta ese ofrecimiento.

Los vínculos del poeta con su padre son quizás una de las facetas menos exploradas en los diversos estudios que se han hecho sobre el autor, y sin embargo, en esa extraña y difícil relación podrían estar varias de las claves de la proclividad del poeta hacia la visión sombría y pesimista de todo su estro creativo. No aparece mucho el progenitor en las páginas que se han escrito sobre Miguel. Aparte del episodio con los jesuitas, se enfatiza mucho en la autoridad a golpes que ejercía sobre el poeta niño, que inclusive le dejó secuelas de una dolencia craneal o cerebral (no hay diagnósticos) que lo atacó a lo largo de la vida, y particularmente en los últimos años en las cárceles por las que lo condujo el franquismo. Eutimio Martín afirma que “durante la guerra el poeta estuvo hospitalizado. Se le diagnosticó ‘anemia cerebral’, y el doctor que lo atendía manifestó que podía ser debido a los golpes en la cabeza que le propinó su padre” de niño (55).

Don Miguel reaparece en los registros al final, en todos para dejar claridad que nunca estuvo en la cárcel, ni siquiera cuando a Miguel lo tuvieron preso en la cercana Alicante, no muy lejos de Orihuela. Tampoco le escribió nunca una carta en esos tres años de cautiverio ni fue al entierro del poeta.

Elvio Romero habla de un nexo distante entre ambos, en el cual la cultura campesina del padre, con su convicción atávica de una autoridad cerril, debe sojuzgar la rebeldía permanente del hijo (24). Eutimio Martín no enfatiza mayormente en una crueldad paterna, pero sí explica que las razones para no permitir que siguiera en el colegio obedecían más a un anticlericalismo ideológico, y al temor orgulloso de que los jesuitas, a cambio de educación ‘gratis’, exigieran a su hijo labores serviles. Concha Zardoya se limita a afirmar que don Miguel no era un hombre tierno, que siempre mantuvo a raya el espíritu libérrimo del hijo pero que en su fuero interno lo admiraba pues siempre conservó sus libros (15).

El irlandés Ian Gibson es mucho más duro y refiere que unos días después de muerto Miguel, el padre “declaró, cuando fueron a darle el pésame que ni necesitaba ni se merecía: ‘él se lo ha buscado’” (283).

La única referencia que expresamente exculpa al padre es la de Josefina Manresa, en *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, libro en el cual ella aclara que don Miguel no acudió al sepelio del poeta ni fue a verlo a la cárcel porque no soportaba ver a su hijo en esas condiciones ni muerto. “Él que era tan cumplido e iba a todos los entierros, no fue a verle a la cárcel durante la enfermedad ni en su muerte, yo creo que por falta de valor de verle así” (25).

Lo cierto es que el padre es una sombra enigmática en la vida de Hernández, que en la temprana infancia toma la decisión de no permitirle estudiar, con lo cual, el futuro poeta será un autodidacta, y al final de sus días tampoco aparece para mitigar los tiempos de preso ni acompañarlo en la hora postrera.

De esta faceta de poeta–pastor, el texto que ha de salir es *Perito en lunas* (1933), primera aproximación real de Hernández a la poesía. Es un libro absolutamente gongorino, escrito inclusive en octavas reales, que es la fórmula de versificación de Luis de Góngora en su *Polifemo*. Las otras características fundamentales son la polisemia en el manejo del lenguaje, en la búsqueda de muchos significados, y, íntimamente ligado a eso, la opacidad con que están contruidos los versos, lo cual se adecúa a la finalidad hermética con que fluye casi toda la poesía hernandiana. Lejos de las honduras filosóficas e intimistas de los libros posteriores, *Perito en lunas* es un texto bucólico, cargado de elementos cotidianos

que se hacen objetos poéticos por la fuerza de la metáfora. Si bien, por primera vez aparece el toro, figura de desarrollos posteriores y clave en el universo trágico de Hernández, *Perito en lunas* es el texto en el que menos se pueden perseguir las claves del fatalismo del poeta.

Acto 3: Primera llegada a Madrid. En diciembre de 1931 llega Miguel Hernández por primera vez a la capital española. Tiene veintiún años y jamás ha salido de Orihuela o de la provincia de Alicante. Hace ocho meses se inició la segunda república y el ambiente que parece reinar en España es cauto pero optimista. Así lo relata un corresponsal de un diario argentino de apellido Suero, citado por Gibson en *Cuatro poetas en guerra*: “...hay una gran esperanza en todos los rostros. Se espera que esta vez los hombres de la izquierda comprendan el alcance de este mandato del pueblo y aseguren de una vez por todas la vida de la república...” (40)

La importancia del episodio es que deja una primera constancia sobre una de las características fundamentales del Hernández literato en el juego cultural de la España de la década del 30, que será crucial en el futuro del poeta en vida, e inclusive después de la muerte. Es la del poeta cabrero, la del hombre de provincia, única figura del círculo cultural madrileño que no proviene de las burguesías urbanas o terratenientes, que no puede acreditar ningún entronque con la academia, y que no solo no posee capital económico sino que en sí mismo atestigua una gran pobreza.

Esa primera estancia en Madrid apenas durará cinco meses, de los que se conoce poco, distinto de que pasó apuros, vivió en pensiones baratas, aguantó hambre y no pudo conocer a ninguno de los integrantes de la Generación del 27 ni a alguna otra figura descollante de la intelectualidad. Lo único logrado en ese primer periplo a la capital lo relata Zardoya y es una especie de entrevista en *La Gaceta Literaria*, en la cual se anuncia la aparición de un poeta–pastor y se pide para él un “destinejo”, “un premiecillo nacional” (24).

Ese será el rol que desempeñará Hernández en la poesía española de ahí en adelante, compartido luego por el de poeta soldado, y complementado al final por el de poeta mártir, cuando muera de tuberculosis en la cárcel. Esas tres gradaciones, junto a la calidad de una obra inmensa en intimidad y en brillantez metafórica, serán determinantes para su entrada

en el panteón de los más grandes poetas de España, casi un par de décadas después de haber fallecido.

Todos los biógrafos, con excepción de Martín, hacen una ardiente apología del poeta pastor, que seguramente fue la que sedujo a los otros miembros de la Generación del 27, quienes lo acogieron plenamente en su segundo intento por penetrar en Madrid, en 1934. En *Oficio de poeta*, Martín pone en entredicho la extrema pobreza de don Miguel Hernández Sánchez (el padre), y lo ubica como un tratante de cabras con alguna solvencia en cierto momento y hasta un ascendiente social y político. La descripción de la casa familiar (alcoba nupcial, alcoba para los dos varones, y otra para las dos hermanas), la conformación del grupo (solo cuatro hijos), las costumbres de aseo y alimentación, y hasta la existencia de álbumes familiares de los que quedan numerosos testimonios, dan cuenta, para él, de que se trataba de una familia sin los apuros económicos extremos que se ha querido pintar.

La negativa a que Miguel estudiara es real, pero nace más de las razones anotadas anteriormente. Por otro lado, si bien es cierto que el joven escritor pasó grandes penurias en la primera estancia en Madrid, y al término de la guerra también, según el biógrafo, aquello del poeta pastor fue más una circunstancia que una realidad, y Hernández se valió de ella para entrar en el mundo intelectual español. Dice Martín:

“Con un sentido moderno de la publicidad, Miguel Hernández se fabricó la imagen propagandística de poeta–pastor, mintiendo con apabullante desfachatez sobre su situación material con el objeto de granjearse el apoyo o la ayuda de quien estuviera a su alcance. Ejemplo harto elocuente: el 10 de abril de 1933, buscando un eco para su *Perito en lunas*, se dirige al ya célebre Federico García Lorca en estos términos: ‘en mi casa no quieren darme vestidos nuevos, y hasta a los pantalones viejos que tengo no les quieren poner remiendos. (Tengo) padres pobres con tantos hijos y con tan poca casa, que, para que los niños no vean los orígenes de su fabricación, el comienzo de sus hermanos, se salen al callejón a reanudarse las noches más empinadas’”. (52)

No era cierto que los padres tuvieran que salir a “reanudarse” afuera pues tenían su propia habitación, y el número de hijos era muy inferior al del promedio de las familias campesinas españolas hace cien años.

Acto 4: Primera detención de la Guardia civil. Con una colecta que organiza su gran amigo José Marín, el inefable “Ramón Sijé”, entre el círculo de amistades de Miguel en Orihuela, puede el poeta devolverse de Madrid en ese primer intento azaroso y decepcionante de asentarse en la metrópoli. Saliendo de la ciudad, en Alcázar de San Juan, lo detiene la Guardia Civil y lo encierra por unas horas en un calabozo, mientras lo interrogan. Su indumentaria sencilla, sus alpargatas y el aire pobre que lo envuelve lo hacen objeto de la suspicacia de los agentes, que además le hallan una cédula que no es suya. Ninguno de los biógrafos explica qué hacía el poeta con un documento ajeno, de un tal Laserna, pero Zardoya, en entrevista con Efrén Fenoll (amigo oriolano de Miguel) asegura que cuando las autoridades le preguntan por su nombre, él da el verdadero (185).

El episodio podría quedar en la simple anécdota, pero señala de alguna manera un destino del poeta a lo largo de su vida: el del hombre acosado por la autoridad, que puede ser objeto de sospechas en algún momento y de vejaciones y maltratos por el simple hecho de su apariencia, de su aire campesino y sencillo, lo cual en términos sociopolíticos habla de un régimen que apabulla y persigue a los más débiles. Algunos investigadores, como Martín, le dan un valor particular adicional y es que en la psicología del poeta, estos atropellos (habrá otro tres años más tarde) serán determinantes en su opción definitiva hacia la ideología de izquierda.

En su segundo intento por conquistar Madrid, en 1934, y cuando aparentemente ya hace parte o al menos se codea con el parnaso madrileño, se volverá a repetir otro incidente similar con hombres de tricornio. Es enero de 1936, falta medio año para que empiece la guerra y siguen gobiernos republicanos al frente del país.

En esta ocasión, será detenido de modo cauteloso en San Fernando del Jarama, porque su vestimenta de alpargatas y camisa burda les sugiere a los uniformados que es un delincuente. Este episodio sí está ampliamente detallado, y se sabe que Hernández fue objeto de golpes y amenazas de muerte si no confesaba sus acciones criminales. Según

cuenta Agustín Sánchez Vidal en la edición crítica que hace de las *Obras Completas* de Hernández (33), los policías se burlan cuando él responde ser un poeta y les muestra el inicio de una obra teatral que está escribiendo. Solo lo liberan cuando de la embajada de Chile, donde es cónsul Pablo Neruda, atestiguan telefónicamente que es un escritor conocido.

Este segundo suceso, al contrario del primero que se diluyó en el anonimato, genera una airada reacción de los intelectuales españoles, quienes en una carta publicada el 16 de enero de 1936 en *El Socialista* deploran el atropello, denuncian cómo en España se están acabando las garantías civiles, y se prejuzga a la gente por su aspecto. “Los guardias civiles de aquel puesto no podían comprender que un hombre con aire campesino escribiese un título para una obra de teatro”, dice la misiva, firmada por Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Pablo Neruda y al menos diez intelectuales más. (Gibson, 233)

Eutimio Martín resume la importancia de estos incidentes en la vida del poeta, particularmente del segundo episodio, cuando afirma: “...la paliza de San Fernando del Jarama ha sido la gota que ha hecho desbordar el vaso. La nueva toma de posición será irreversible. Como todos los conversos, Miguel Hernández quemará lo que había abrazado, y abrazará lo que había quemado” (320).

Acto 5: La muerte de Ramón Sijé. José Ramón Marín, o “Ramón Sijé” en el mundo literario, simboliza varias cosas trascendentales en la vida de Miguel Hernández. Una exégesis superficial de la relación de estos dos hombres arroja una entrañable amistad atravesada transversalmente por la literatura. Sijé es tres años menor, pero aun así la tradición lo reconoce como el mentor de Miguel en la etapa inicial de la Orihuela adolescente y en la fase de producción que va hasta 1934, en la cual se encuentra el poemario de *Perito en lunas*, que es el primer libro de poesía de Hernández que puede considerarse acabado y definitivo, y que se establece como su primera gran obra. Con Sijé comparte las primeras tertulias en el pueblo, en la panadería de la familia Fenoll, y pone bajo su juicio los primeros cuadernos de poesía redactados mientras pastorea las cabras de la familia.

Ahora bien, cabe anotar que, como afirma Juan Manuel Egea, en la introducción al *Homenaje a Miguel Hernández*, la Orihuela en que viene al mundo el poeta es una villa de la periferia española, pero no por ello es un lugar aislado ni ajeno al arte y al intelecto. Por el contrario, es un sitio de abigarrada actividad literaria. “Una publicación de 1909 reconoce 45 escritores dentro de la ciudad. En 1900 hay 20 publicaciones periódicas en Orihuela” (13). Es, además, la ciudad de Gabriel Miró.

Una segunda exégesis, todavía no muy profunda, del vínculo entre Sijé y el poeta muestra que la muerte de Ramón constituye el primer encuentro de Hernández con la muerte, en sus dimensiones reales, en la justa proporción de la tragedia que encierra como fuerza inexorable, definitiva, patética y plena de interrogantes. Ya no es la muerte gongorina ni quevediana, ni la de San Juan de la Cruz, es la potencia thanática desnuda arrebatando afectos, imponiendo nuevas condiciones, exigiendo posturas y propiciando reflexiones. La respuesta de Hernández será crear la “Elegía”, e introducirla a última hora en *El rayo que no cesa* (1936). Para muchos, ese poema y el libro en su totalidad son el momento cumbre del poeta por el desgarró que consigue expresar, por el uso magistral de la metáfora puesta al servicio de unos versos opacos en su intención hermética, pero brillantes en el modo en que logra domeñar la lengua y extraerle unos matices sutiles y al mismo tiempo demoledores.

En un plano más profundo, Sijé simboliza para Hernández dos conflictos que probablemente nunca logrará resolver, pero que serán una fuerza en la dinámica de su creación, y a la postre de su vida misma. El primero es la lucha por salir de la Orihuela pastoril, parroquial, atávica y estrecha en posibilidades literarias. Es un forcejeo complejo porque el irse es un imperativo, pero también lo es (inclusive por estrategia frente al alto mundo madrileño) mantener su visión bucólica, sus entrañas de pastor, de hombre simple, vinculado con el paisaje, con la esencia de lo elemental, así su poesía no lo sea y trascienda hacia altos grados de complejidad.

Sijé es un elemento que compele, a veces sutil, a veces directo, a Hernández hacia el retorno. Eso queda demostrado en varios episodios de la correspondencia epistolar entre ambos hombres. Afirma Jorge Enrique Adoum: “Cabe suponer, como lo han hecho

muchos, la batalla que libró contra sí mismo, contra su pasado y las ideas que le metieron en su familia, en su escuela y en una ciudad jerarquizada y levítica, en conflicto con el que fuera su mejor amigo –de ahí lo desgarrador de su “Elegía”, una de las catedrales de la poesía castellana–“ (26).

El segundo conflicto es aún más profundo y se relaciona con las creencias religiosas del poeta. La adscripción al catolicismo de Miguel Hernández es un hecho incontrastable en su juventud oriolana. Hay referencias importantes de esa filiación hasta 1934 cuando publica *Quién te ha visto y quién te ve, o la sombra de lo que eras*, un auto sacramental que recrea la caída de la naturaleza humana en pecado y su reconciliación con la gracia a través de la eucaristía. Tiempo antes, había escrito en *El Gallo Crisis*, la revista de Sijé, tres sonetos a María Santísima.

Sijé era neocatólico, o sea comulgaba con el dogma más retrógrado, que pretendía devolver a la Iglesia todo su ascendiente sobre la sociedad y sobre el Estado. Mientras compartió espacio en Orihuela con Hernández logró encauzarlo hacia esa doctrina, pero lentamente fue perdiendo su poder en la medida en que otras influencias empezaron a jugar desde Madrid. Dice Adoum: “Sucede que Ramón Sijé (...) de consejero de lecturas pasó a ser mentor político y lo arrastró hasta los arrabales de la Falange, convenciéndolo de la necesidad de un Estado teocrático, es decir autoritario y católico (24).

Este punto resulta capital, porque no se trata de una influencia menor sino de grandes proporciones que pudo tener unos desarrollos muy distintos, de no mediar diversos acontecimientos, entre ellos la experiencia madrileña y la propia muerte de Sijé. Hay una conversación entre Marie Chevalier y José Bergamín, transcrita en el prólogo de María de Gracia Ifach a la *Obra completa* de Miguel Hernández, de Espasa Calpe (1992), que resulta particularmente reveladora. En ella, Bergamín cuenta: (...) el catolicismo de Ramón Sijé, influenciado por Giménez Caballero, sufría de inclinaciones filofascistas que llegaron hasta a transparentarse en los escritos de Miguel Hernández. Fue una etapa muy inauténtica en él. Cuando me presentó, en 1934, el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve*, tuve que hacer yo el ‘censurable censor’ y hacerle quitar algunas tiradas (versos) por fascistas. (27)

A fines de noviembre del 35, Sijé le envía una carta a su amigo a Madrid, en respuesta a otra en la cual Miguel le remitió el poema “Mi sangre es un camino”, y le reveló que había sido publicado en *Caballo Verde Para La Poesía*, la revista de Neruda. La carta es un documento invaluable para entender el malestar de Sijé frente a Hernández, y la pérdida, tal vez definitiva, de su ascendiente sobre él. Éstos son algunos apartes:

He ido recibiendo tus cartas y las he guardado en el montoncito silencioso de las cartas incontestadas (...) Es terrible lo que has hecho conmigo. Es terrible no mandarme *Caballo Verde*. Por lo demás, *Caballo Verde* no debe interesarme mucho. No hay en él nada de cólera poética, ni de cólera polémica. Caballo impuro y sectario; en la segunda salida, juega al caballito puro y de cristal. Vais a transformar el caballo de galope y perdido en un caballo de berlina y paseo (...) Quien sufre mucho eres tú, Miguel. Algún día echaré la culpa a alguien de tus sufrimientos humano-poéticos actuales. Transformación terrible y cruel. Me dice todo esto la lectura de tu poema “Mi sangre es un camino”. Efectivamente, camino de caballos melancólicos. Mas no camino de hombre, camino de dignidad de persona humana. Nerudismo (¡qué horror, Pablo y selva, ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello, de partes prohibidas y de prohibidos caballos!); aleixandrismo; albertismo (...) ¿Dónde está Miguel el de las batallas? (Zardoya 40)

Sijé morirá disgustado con Miguel, un mes después, en una fecha cabalística para un católico ferviente como él: 24 de diciembre. Hernández escribirá su “Elegía” y la incluirá en *El rayo que no cesa*, a punto de imprimirse y sin que ese poema guarde relación alguna con los otros treinta, que cantan el amor desesperado y trágico que lo atormenta y que solo parece resolverse con la muerte.

Lo que es cierto y evidente es que luego del segundo intento de instalarse en Madrid, el retroceso en la religiosidad de Hernández será ostensible y creciente, hasta llegar a acercarse a un eventual agnosticismo o al menos a un evidente desinterés por la religión. ¿Dejó de ser católico? No hay ningún documento que así lo confirme, pero numerosos testimonios, cartas, declaraciones sí sugieren que al momento de morir no profesaba ya

ningún credo distinto de un marxismo que también en apariencia se había matizado y reblandecido luego de su visita a Rusia en 1937.

Es revelador que en 1937, cuando decide casarse con Josefina Manresa, lo haga por el rito civil y no por el eclesiástico, aunque Josefina en su libro *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* lo justifique por la dificultad de conseguir un sacerdote en plena guerra civil (69). Del mismo modo, el 4 de marzo del 42, faltando tres semanas para morir, accede al matrimonio católico en el penal de Alicante luego de permanecer casi tres años prisionero en distintos reclusorios. Lo hace claramente ante la preceptiva del régimen de Franco de declarar nulos los efectos de cualquier matrimonio civil, con lo cual Josefina no es su esposa a los ojos de la ley, no puede visitarlo regularmente en la cárcel, y quedará desprotegida cuando él muera, sin opción alguna de reclamo sobre sus obras y los correspondientes derechos de autor.

Gibson también refiere cómo Hernández en ese febrero que será el último de su vida se niega de modo persistente ante una comisión enviada por monseñor Almarcha, influyente canónigo, a autorizar su adhesión al régimen y firmar unos poemas religiosos que le fueron ofrecidos, a cambio de la conmutación de la pena de treinta años de cárcel que le había sido imputada. Lo único que admitió fue el enlace católico con Josefina por las razones ya citadas (281).

En una carta enviada un poco antes le había dicho a Josefina. “Yo no he dejado de creer en Dios, ni he dejado de no creer (...) pero por ahora no lo necesito, y solo te necesito a ti, y tú eres una queridísima tontica que crees que con ir a misa, ya has cumplido tus deberes como cristiana, que no lo eres aunque tú lo creas”. (Gibson, 242)

En un par de esquelas enviadas a ella desde la cárcel de Ocaña, el 17 de mayo y el 7 de junio del 41, además deja entrever que no desea una educación católica para su hijo, le manifiesta su preocupación ante la injerencia de su madre, una mujer devota y confesional, en la formación del niño, y le insiste en que debe crecer y desarrollar su propia personalidad según lo desee:

Razónale todas las cosas y no dejes sin satisfacer su curiosidad y su fantasía recién despierta a la vida (...) La educación de nuestro hijo, hija, ha de fundarse en cosas más provechosas y menos idiotas que esas que empiezas a hacerle conocer. Pobrecillo: tan pequeño y metido en unos berenjenales tan serios y tan usados. La seriedad tuya para todas las cosas no debes emplearla con Manolillo de ese modo, nena. Déjale que viva en su mundo de tierra y piedra y pan, y ya habrá tiempo de todo lo demás, que no será precisamente esto de hoy (Martín 596).

Con todo, es necesario resaltar que en la obra de Hernández no hay un solo poema expreso en el cual ataque la religión o la combata, como sí existen versos explícitos contra Franco, en *Viento del pueblo* (1937), o contra Mussolini y Hitler, “ese par de mariconazos”, como los llama en el poema “Rusia”.

Quizá lo más cercano a una crítica a la iglesia esté en estos versos del poema “Las manos”, incluido también en *Viento del pueblo*:

“Feroces y reunidas en un bando sangriento
avanzan al hundirse los cielos vespertinos
unas manos de hueso lívido y avariento, paisaje de asesinos.
No han sonado: no cantan. Sus dedos vagan roncós,
mudamente aletean, se ciernen, se propagan.
Ni tejieron la pana, ni mecieron los troncos,
y blandas de ocio vagan.
Empuñan crucifijos y acaparan tesoros
que a nadie corresponden sino a quien los labora,
y sus mudos crepúsculos absorben los sonoros

caudales de la aurora y reunidas en un bando sangriento

avanzan al hundirse los cielos vespertinos.

En resumen, es evidente que Miguel Hernández varía de modo radical su posición confesional de adolescencia y se acerca gradualmente a un sentido anticlerical, aunque nunca radicaliza sus posiciones frente al catolicismo, al menos no en su obra. La dilucidación de este punto es vital porque elimina el elemento religioso en la concepción trágica de la vida y de la poesía que se asocia con el poeta. En otras palabras, el fatalismo de Hernández parece derivar más de una doctrina estética (barroco podría pensarse), que del fuerte acervo cristiano español con su carga ecuménica de culpa y su teología del sufrimiento.

Acto 6: Amor, la otra gran herida. Una de las características más llamativas en la mayoría de biografías de Miguel Hernández es la tendencia a purificarlo, a mostrarlo como el más grande de los inocentes, a convertirlo en un paradigma moral de fidelidades, lealtades y buenos pensamientos. Y en ese sentido, la tendencia se hace extrema cuando se habla de su relación con las mujeres. De ese modo, casi todos los biógrafos exaltan el vínculo con Josefina Manresa como un idilio perfecto que solo destruyó la muerte. Elvio Romero ni siquiera menciona que pudieron existir más mujeres en la vida de Miguel, y Concha Zardoya se refiere a Maruja Mallo como “una pintora” y le dedica apenas una línea, sin concederle identidad ni importancia en la historia madrileña del poeta. A María Cegarra nadie la menciona, aparte de Eutimio Martín.

Es tal vez por eso que la faceta amorosa de Hernández ha terminado oculta bajo un velo entre pudibundo y romántico, lo cual es absurdo y desfigura la realidad. Lo grave es que es en esa faceta del amor en la cual puede rastrearse como en ninguna otra la proclividad del poeta al fatalismo y al sentido trágico. Y el espacio ideal para hacerlo es *El rayo que no cesa*, libro publicado en 1936, y para muchos el momento más alto en intimidad, profundidad y belleza retórica de unos versos plenos de antítesis, anáforas y aliteraciones.

La totalidad de la obra, con excepción del poema 29 que es el dedicado a Ramón Sijé, muerto en diciembre del 35, e introducido a última hora cuando ya el libro casi estaba en

galeras, es un clamor desgarrado por un amor que duele, que lo sume en pensamientos delirantes, en una tensión sombría, que lo arrebatara, que lo lleva a lo más profundo de la atrición, y que parece dejar como única salida la muerte para su consumación final. Es el amor cortés del medioevo, pero subjetivado hasta una intimidad existencialista, en la cual el amor es la cepa que da la muerte pero también la inmortalidad.

Sin duda resuenan ecos de la generación del 98 en todo esto, y sobre todo de un barroco quevedesco.

En esa tendencia anotada antes de “inocentizar” a Hernández, se afirma que la semilla de *El rayo que no cesa* es el ardor amoroso del hombre que no logra consumarse por la negativa de la amada a permitirlo. Los versos del poema once se liberan de cualquier opacidad para decirlo: “Te me mueres de casta y de sencilla: estoy convicto, amor, estoy confeso de que, raptor intrépido de un beso, yo te libé la flor de la mejilla” (*Obras completas*, 218).

También se habla de la importancia que tiene en este libro la nostalgia atribulada que le produce la distancia de la mujer que añora. El poema 12 empieza así: “Una querencia tengo de tu acento y una apetencia por tu compañía y una dolencia de melancolía por la ausencia del aire de tu viento”. (*Obras completas*, 219)

Lo que evidencia, sin duda, *El rayo que no cesa* en cada una de sus partes es un amor contrariado, un amor que no es correspondido. Ese es el fuego que calcina al poeta y la vida se le hace fatídica, insufrible. En ese sentido, cabe recordar que cuando Hernández se instala en Madrid la segunda vez, en marzo del 34, sigue sosteniendo su noviazgo con Josefina por carta y con esporádicas visitas a Orihuela, hasta marzo del 37, cuando en plena guerra la hace su esposa. ¿Por qué escribir unos poemas tan desgarrados a una mujer que aguarda en él y que se mantiene firme como novia en la distancia?

Concha Zardoya hablando de *El rayo que no cesa* escribirá:

El amor entra en su poesía y abre en ella su vena dolorida. Y la vida del poeta empieza a girar en torno a Josefina Manresa Marluenda como un “satélite”. Lo que afirma en el primer soneto amoroso lo sostendrá siempre con toda su existencia: la

amada será el astro en torno al cual girarán sus pensamientos, sus sentidos y sus acciones desde este año de 1934 hasta el momento mismo de su muerte, salvo un breve interregno de confusión interior. Ha encontrado el amor único y la mujer única” (30).

Lo que no cuenta Concha es que ese “breve interregno de confusión interior” corresponde a parte del tiempo en que se escribe *El rayo que no cesa*, y es además el semestre de ruptura con la novia aldeana, y el periodo en el que ya existen otras mujeres en la vida de Miguel, particularmente dos de importancia especial: la pintora Maruja Mallo, una personalidad vigorosa y un espíritu artístico elevado, y María Cegarra, poeta y licenciada en química, la primera mujer de la península en incursionar en ese campo. Una y otra son la antítesis casi diametral de Josefina Manresa.

Esta última rememora en su libro *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*:

En el mes de agosto de 1935 vino de vacaciones y cuando vino a saludarme dándome la mano, le dije que no se la daba porque no me quería; él me contestó que sí, que me quería pero que no pensaba casarse. Al oír yo eso le dije que me trajera mis cartas y retratos y me subí a mi casa (...) Estuvimos seis meses disgustados, yo no salía de paseo (...) me aburría mucho (...) A los seis meses le escribió a mi padre preguntándole si yo tenía otro novio (...) Luego me escribió a mí, diciéndome que no había dejado de quererme (...) (16)

Eutimio Martín es tal vez el único biógrafo del poeta que se atreve a indagar más allá de las puertas cerradas de las alcobas, y expone la existencia de por lo menos cinco mujeres desde 1934, año del segundo intento por instalarse en Madrid, hasta mediados de 1936, cuando regresa con su novia de modo definitivo. No es fútil resaltar que, salvo los seis meses de “confusión interior”, en todo ese tiempo está vigente su noviazgo con Josefina.

La primera mujer es María Zambrano, filóloga, escritora discípula de Ortega y Gasset, y premio Cervantes de letras muchos años después (1989). La conoce en Madrid, y su nexa con ella durará desde el verano del 34 hasta septiembre del 36, cuando ella se casa con un diplomático chileno. A ella le dedicará “La morada amarilla”, en 1934.

Según Martín, en febrero del 35 pudo haberse iniciado, en casa de Neruda, la relación del poeta con Maruja Mallo, una pintora ya consagrada y conocida inclusive en el resto de Europa. Según los rumores sensacionalistas del Madrid de los años 20, Maruja había sido amante de Alberti y del escultor Emilio Aladrén.

Según relata Ian Gibson en *Cuatro poetas en guerra* (231), con Maruja estaba el poeta en San Fernando del Jarama, la tarde del 7 de enero del 36 cuando lo apresó la Guardia Civil, lo golpeó y lo amenazó de muerte, incidente que días después produjo la reacción de los intelectuales. Lo interesante del caso es que en la carta en la que le cuenta estos episodios a Josefina, fechada en marzo de 1936 (recién reconciliados), el poeta asegura otra cosa: “Siento mucho que se haya sabido en Orihuela –escribe Miguel– lo que me ocurrió con la Guardia Civil. Verás: el día de Reyes íbamos a ir a San Fernando del Jarama, que es un pueblo próximo a Madrid, varios amigos. Nos citamos en la estación y luego resultó que a los otros se les hizo tarde y me fui yo solo a San Fernando (...) (Martín 320)

Otro par de mujeres que menciona Eutimio Martín en la vida de Hernández son Delia del Carril y Carmen Pastrana. Lo de la argentina es un poco inquietante porque era la compañera oficial de Pablo Neruda. Para ella escribió un poema llamado “Relación que dedico a mi amiga Delia”, en el cual Martín sugiere toda una declaración amorosa por cuenta de Miguel o la aceptación de un vínculo que no podía hacerse evidente sin agraviar al poeta chileno. Sobre qué tan importante pudo llegar a ser del Carril para Hernández, Ian Gibson afirma que la entrada del oriolano al partido comunista no se debió tanto a las presiones de Alberti y de su mujer, María Teresa León, como al influjo de Delia, y de Raúl González Tuñón (234). Con este último, escritor argentino, sostuvo una estrecha amistad y compartieron varias veces en Madrid.

Lo de Carmen Pastrana es simplemente un escarceo amoroso cuando Hernández trabaja con las Misiones Pedagógicas y recalca en un pueblo llamado Mestanza, donde vive ella. Es marzo de 1936. El dato trasciende la anécdota porque para ese momento, ya había vuelto con su novia luego de los seis meses de distanciamiento y ruptura.

La última es María Cegarra, quien vivía en el poblado de La Unión, no muy lejos de Orihuela, adonde iba Miguel a visitarla a menudo. Autora de una obra no muy vasta, pero

profunda, llegó a tener su propio laboratorio de química. Entre ella y Miguel hubo profusa correspondencia hasta 1936, cuando estalló la guerra y él se ubicó en el bando de los rojos, y ella se afirmó en la falange. Nunca se casó y murió en 1993.

En el libro *Hacia Miguel Hernández*, que recoge las columnas escritas por Ramón Pérez Álvarez, amigo de Miguel y la persona que lo amortajó al morir en la cárcel de Alicante, se habla de que María Cegarra guardaba las cartas del poeta “como un gran tesoro”, pero admitía que su amistad “fue breve, pues apenas iniciada, la terminó la guerra” (79). Toda esa correspondencia fue develada al morir María en 1993, y se evidenció que Hernández se hallaba profundamente enamorado pero que ella no le correspondía.

Un detalle sustancial al hablar de las mujeres en la vida de Hernández lo constituye la dedicatoria de *El rayo que no cesa*, que es habilidosamente esquivo, neutral y sin compromisos: “A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya”. (*Obras Completas*, 211)

En carta a Josefina, fechada en marzo del 36, el poeta le dice: “Mira una cosa, me acaban de publicar otro libro. ¿Te acuerdas que te prometí dedicártelo el primer que saliera? Antes de que yo te escribiera por primera vez ahora ya había salido y dedicado a ti, aunque no ponga tu nombre (...)” (Josefina Manresa, 147)

Es imposible determinar si el libro no estaba dedicado realmente a Josefina (aunque Martín está seguro de que no, y lo enfoca más a María Cegarra), pero lo que sí se puede afirmar es que en el período en que fue escrito y publicado había cuatro mujeres en la vida del poeta en una relación cercana, y probablemente amorosa: las dos Marías, Maruja y Josefina.

El gran interrogante es, de todos modos, ¿por qué unos versos tan desesperados en torno al amor?, ¿por qué el sentimiento afectivo constituye esa tragedia insondable que pinta *El rayo que no cesa*? No hay respuesta confiable, pero Martín y Ferris plantean algo interesante: Hernández siempre estuvo insatisfecho con el temperamento, la labilidad y el espíritu medroso de su mujer, inclusive desde el noviazgo. Dice Martín:

Es difícil encontrar en la historia de la literatura española un autor enfrentado a circunstancias más adversas. Siempre anduvo a vueltas con la satisfacción económica. Sus relaciones amorosas fueron un desastre y de su esposa ni siquiera le satisfizo la condición de madre. Es un despropósito incluir la pareja Miguel–Josefina en la lista de amantes célebres. Esa fue la triste realidad. No erró el juicio considerándose: “el ruiseñor de las desdichas/ eco de la mala suerte” (660). Así lo afirma de sí mismo el poeta en el poema “Sentado sobre los muertos”, que será analizado más adelante.

José Luis Ferris, en *Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, asegura que en las cartas del poeta a su mujer “persiste el problema que siempre había habido entre ellos, es decir la insatisfacción de Hernández ante lo que él percibía como falta de carácter de su mujer, su tendencia a dejarse caer en el desánimo, la queja y la abyección. Josefina se había negado a trasladarse a Madrid con el niño, pese a la insistencia de Miguel, que necesitaba con más urgencia que nunca verles” (455).

Es evidente que, a la luz de la lista de las cuatro mujeres que tenían vigencia en el corazón de Hernández cuando se creó y dio a la luz *El rayo que no cesa*, la única con la que el poeta podía conquistar el sueño, no tanto de una familia como de la paternidad, era Josefina. Las demás eran demasiado autónomas, libres e inclusive intelectualmente inalcanzables. De ellas, solo María Zambrano se casó. Con Josefina se quedó el poeta y eso también hizo parte de su tragedia.

Acto 7: El poeta soldado. “Los presos de Valladolid eran trasladados en camiones desde la cárcel hasta un lugar determinado fuera de la ciudad, donde eran fusilados –con tanta regularidad que se instaló un puesto de venta de churros para satisfacer a los espectadores que iban en automóvil a contemplar el espectáculo (288)”. La frase es de un testigo ocular citado por Hugh Thomas en *La guerra civil española*. El 17 de julio de 1936 las dos Españas hicieron colisión definitiva cuando un grupo de generales de derecha se levantó contra la Segunda República, que había sido refrendada por los españoles en las urnas cuatro meses atrás. Se creyó que el motín sería sofocado en cuestión de horas o días, pero se volvió guerra, duró tres años e instauró un gobierno concomitante al fascismo que

gobernó España por 36 años en una dictadura unipersonal que organizó el alma nacional alrededor de la iglesia y el ejército e implantó un modelo de sociedad colectivista y reaccionaria.

Los sueños iniciales de la Generación del 98 de una España europeizada y moderna, liberal y deliberante, se esfumaron del todo y a cambio de ello se impuso el más severo espíritu inquisitorial. Una vez más se reafirma el destino trágico español, que no solo costó trescientas mil vidas, segadas en la contienda, según los cálculos conservadores, sino un aislamiento del país de los grandes flujos mundiales, y unas heridas en la sociedad que nunca sanaron y aun hoy la tienen al borde de una desmembración territorial.

¿Quién podría interpretar mejor un momento tan brutal que un poeta de esencia trágica como Miguel Hernández? El 23 de septiembre del 36 se alista en el quinto regimiento como soldado raso. Se dirá que, dada su pobreza y el mínimo espacio con que apenas contaba entre la intelectualidad española, no tenía mucho que perder y que la contienda civil era una oportunidad, pero eso no es cierto. La guerra pintaba para ser feroz. Gibson, en *El asesinato de García Lorca*, revive unas declaraciones dadas por Francisco Franco a un periodista inglés llamado Jay Allen y publicadas en el *News Chronicle*, de Londres, el 29 de julio de 1936. “Si hay que eliminar a la mitad de los españoles para ganar esta guerra, estoy dispuesto a hacerlo”, aseguró el comandante de los rebelados y futuro dictador de España (101).

Así como el amor y la relación con las mujeres son un tema que ocupa poco espacio en las biografías sobre Hernández, algo similar ocurre con el alcance de su decisión de ser soldado. Casi todos los textos sobre él lo pintan recitándole versos a los combatientes republicanos, componiendo poesías, ejerciendo sus labores de inspector político de la guerra, manteniendo un espíritu de poeta en medio del fragor. Miguel Hernández se alistó en el quinto regimiento a los dos meses de empezada la lucha y permaneció activo y en el frente de batalla, salvo por algunos episodios específicos que lo alejaron de él (matrimonio en Orihuela, alguna enfermedad) hasta que culminó la lucha con la toma de Madrid por los nacionalistas el primero de abril de 1939. Entonces, es claro que el poeta empuñó las armas, las detonó y tuvo que matar a otros españoles. La guerra civil fue una ordalía de principio a

fin en la que emergió todo el espíritu estoico español en su faceta más sombría y sanguinaria, y se corporeizó la leyenda negra de ser los más violentos de Europa por seis siglos de lucha contra moros y turcos, contra Venecia y Nápoles, contra flamencos y anglosajones, contra los imperios nativoamericanos en su apogeo. Es un poco absurdo, así, en medio de ese fragor, pensar en un hombre esgrimiendo una guitarra y cantando versos a sus correligionarios, sin tener que meterse en las trincheras y en la vanguardia de la lucha, y ya allí continuar en el exclusivo papel del bardo.

El punto es que Miguel Hernández combatió de verdad, y en ese sentido, sin excepciones, fue el único, de todos los poetas españoles de la Generación del 27, que lo hizo. Se sabe que Luis Cernuda estuvo un tiempo muy corto en el frente luego de haberse alistado en el batallón Alpino en 1937. De allí regresó a Valencia para el Congreso de Escritores Antifascistas y en pocos meses se asiló en el Reino Unido. En algunos textos se sugiere que Rafael Alberti también empuñó las armas, pero eso no es cierto. Ferris reproduce unas palabras del historiador y escritor Santiago Álvarez, organizador de las milicias populares gallegas y compañero en la guerra de Hernández, pronunciadas en una conferencia en 1994: “Siempre he dicho que él era un poeta combatiente. Porque él no era como Rafael Alberti o como los otros que iban al frente, estaban en un acto y volvían a Madrid. Él estuvo allí todo el tiempo, igual que cualquier otro combatiente”. (352)

Hay un episodio muy revelador acerca de esto, narrado por Gibson en *Cuatro poetas en guerra*. Ocurre el 24 de febrero de 1939, un mes antes de que termine la confrontación y cuando ya Madrid está sitiada por tres costados. Dos días antes ha muerto Antonio Machado en Colliure (Francia) y veintiocho días atrás ha caído Barcelona en manos de la falange. Miguel ha regresado a Madrid esa mañana a visitar a Vicente Aleixandre y se encuentra con que se está preparando una fiesta en la Alianza de Intelectuales para honrar a la mujer antifascista. El oriolano, que viene de oler la muerte y las humaredas en las trincheras, se ofende al ver los preparativos y le dice a Alberti en su cara: “Aquí hay mucha puta y mucho hijo de puta”. Alberti lo reta a que repita esa frase delante de todos y Hernández la escribe en un tablero. El episodio culmina con una bofetada de María Teresa León en la cara del oriolano (262).

Hernández es pues un poeta–soldado. Ahora bien, esa condición que implica aparentemente contradicciones insalvables, debe ser vista en el panorama intelectual de mediados de los años treinta, con el dolor de la Gran Guerra aún vivo, con el germen del nacional–socialismo empezando a mostrar los dientes en Alemania, y todavía con Rusia como faro libertario. Esa amalgama de horizontes y amenazas lleva a que la Guerra Civil Española concite casi desde su comienzo una reverberación internacional, no solo de la izquierda y el liberalismo político sino de la intelectualidad mundial que la elevó al nivel de cruzada universal por la libertad, con un grado de romanticismo y fervor que probablemente nunca se haya vuelto a ver después en ningún otro conflicto armado en el globo. Así, en la brigada quince (grupo casi exclusivamente constituido por voluntarios extranjeros de 54 países) pelearon artistas, científicos, médicos, escritores. Algunos nombres famosos son David Alfaro Siqueiros, George Orwell y Ernest Hemingway.

Para algunos autores causa extrañeza que Miguel Hernández se haya demorado dos meses largos en tomar la decisión de enrolarse y entrar activamente en la contienda. Según Martín hay un detonante concreto que lo hace resolver su dubitación y es el fusilamiento de Federico García Lorca (“él solo era una nación de poesía”), el 19 de agosto de ese año (379).

Ya entrado en la guerra, ésta marca un punto de quiebre definitivo en Miguel Hernández. Su tendencia a la tragedia y su eterno cortejo poético con el tema de la muerte tienen ya un campo real de acción y justificación. Uno que lo desborda y lo angustia más que los fantasmas anteriores, particularmente el del amor. La guerra entonces es el instante ideal para recabar hasta lo más hondo en su fatalismo medular y producir los poemas más desgarrados e intimistas de toda su historia. No será así, de todos modos, por el enorme lastre que deja la militancia y la propaganda ideológica en *Viento del pueblo*, su libro de poemas escrito en la primera fase de la Guerra Civil.

Para la mayoría de los críticos y expertos, el valor de *Viento del pueblo* no está tanto en los versos y en las formas literarias, supeditadas a menudo a la eficacia del mensaje ideológico, como en la enorme fuerza intrínseca que conllevan y en el modo en que se intersectan con la poesía misma que es la vida del poeta en esos tiempos.

La otra gran ruptura que le deja la guerra es con lo que queda en él de ideas religiosas para abrazar el comunismo como única opción de ideología, pero inclusive como normativa de vida y comportamiento social, como quedará expreso en sus cartas y en su conducta posterior a la guerra.

Algunos autores han pretendido mostrar en el viaje a Rusia, iniciado el 29 de agosto de 1937, en misión como delegado de la República al Quinto Festival de Teatro Soviético, un punto de quiebre en Miguel Hernández, en su pesimismo fatídico y en su militancia en el marxismo. Lo que sugieren es que tras esa visita, única ocasión que tuvo en toda su vida de ver el mundo y de estar fuera de España, regresó más sombrío y un poco desencantado con el comunismo. Así lo sugiere el propio Gibson en *Cuatro poetas en guerra*, apelando a María Zambrano, quien lo aprecia muy cambiado a raíz del viaje. “Aparecía vuelto hacia adentro, enmudecido. Cualquier pregunta hubiese sido improcedente, ya que la respuesta era él; él mismo a solas con aquello que adentro de su ser sucedía” (256). También Gibson, reproduciendo al hispanista italiano Darío Puccini, asegura que los poemas de Hernández a partir de esos momentos apuntan hacia un cambio de rumbo temático. “Antes, al principio de la guerra predominaba la nota optimista, la seguridad de que la República iba a prevalecer (...) Ahora, después de la visita a Rusia, el poeta no está tan seguro. Ha empezado a perder su fe, demasiado ingenua en el comunismo” (257).

No hay ni un solo testimonio ni epistolar ni poético que respalde esa eventual decepción con el marxismo. Por el contrario, los poemas “La fábrica-ciudad”, y “Rusia”, exaltan la dignificación del hombre que según él ha conseguido la revolución. Inclusive en el segundo poema hay una loa grandilocuente hacia Stalin. Lo mismo se aprecia en las cartas que dirige a Josefina Manresa en las cuales se muestra maravillado por la situación social que logró apreciar en la URSS.

Lo que sí puede ser indiscutible es que en ese septiembre de 1937 Miguel Hernández empieza a girar sin retorno hacia el trecho final de su fatalismo anímico y a introducirse para siempre en una producción poética de desolada intimidad. Los ecos de *Viento del pueblo*, aunque siempre con el trasfondo de la semilla melancólica, de la desazón ante la violencia humana, son épicos y exultantes de triunfalismo. La república prevalecerá y

transformará España y Europa. La poética que empieza a escribir ahora, en la segunda mitad de la guerra, es lóbrega, atribulada, casi claudicante en su esperanza de un horizonte nuevo, y desilusionada sin atenuantes ante la condición humana. Son los versos de *El hombre acecha*, terminado antes de culminar la guerra en abril del 39, recogido y quemado por el franquismo en los meses siguientes, y del que se salvaron dos ejemplares. Si bien, en este libro están incluidos “Rusia” y “La fábrica-ciudad”, es éste el texto de poemas insondablemente tristes como “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938” (“Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes. Son dos años de sangre: son dos inundaciones...”), y como *El tren de los heridos* (“Silencio que naufraga en el silencio de las bocas cerradas de la noche. No cesa de callar ni atravesado. Habla el lenguaje ahogado de los muertos”). (*Obras completas* 335)

Es interesante ver la enorme brecha que se evidencia entre estos dos libros escritos en la guerra, el uno, combativo, militante, tanto que la poesía se subordina a la ideología y produce unos versos sin la calidad formal ni la profundidad adolorida de *El rayo que no cesa*, y el otro, un retorno a la semilla de su fatalismo medular, ya tamizado por muchos acontecimientos terribles para España (las decenas de miles de muertos y la caída final de Madrid con el fin de la República) que él ha podido presenciar desde las trincheras y en la vanguardia de las refriegas, pero también sucesos luctuosos para él como la muerte de su hijo a los pocos meses de nacido. Por eso en *El hombre acecha* regresa el Hernández profundo, enorme, metafórico.

Y por eso, cabe preguntar, con la certeza de ser un ejercicio fútil y hasta absurdo, ¿qué hubiera sido de los versos hernandianos en caso de que la República hubiera triunfado en la guerra? Para un poeta trágico, con una visión fatalista de la vida y de la poesía, perder la guerra era el horizonte lógico, y el producto demostrable es *El hombre acecha*. Ganarla era persistir, quizás, en otros muchos *Vientos del pueblo*.

Acto 8: La muerte de Manuel Ramón. Miguel Hernández estuvo casado con Josefina Manresa desde marzo de 1937 hasta marzo de 1942, cuando falleció en la prisión de Alicante. De esos sesenta meses de matrimonio es improbable que hayan vivido juntos al

menos cuatro meses, sumando todos los días en que pudieron verse. Primero fue la guerra lo que los mantuvo separados, pues él era inspector político de la República y se movía por medio país (el país bajo control republicano). Acabada la contienda vino la cárcel inmediata, con un brevísimo lapso de libertad de quince días (del 15 al 29 de septiembre del 39), y de allí el periplo por cinco reclusorios españoles hasta su muerte. Nunca tuvieron holgura económica, y en cambio sí períodos durísimos de pobreza, sobre todo en los últimos dos años y medio de cárcel de él, que apenas se mitigaban con ayudas de amigos, especialmente de Vicente Aleixandre. En plena guerra ella quedó embarazada y dio a luz a Manuel Ramón, quien no alcanzó a vivir más de diez meses.

En su libro de memorias, Josefina relata así el primer encuentro de Miguel con su bebé, ya que no pudo estar presente cuando nació por hallarse en Teruel, en misión de guerra: “El niño nació el 19 de diciembre, y él vino el día 24. Al pasar por la puerta de mi abuela, que vivía en la misma calle que nosotros, la gente, al oír un coche, salió a la puerta y mi tía le dijo que tenía un chico. La metió a ella en el coche y él se fue detrás del coche corriendo. Creía que llegaría antes así. Llegando él después. Cogió al niño en brazos y se lo tuvieron que quitar porque temblaba de alegría. (75)

Vivían en Cox, o vivía ella con su familia en ese pueblo, pues él se mantenía itinerante. Habiendo caído enfermo el niño, un médico le recetó un medicamento que no se vendía en Cox. Miguel tuvo que ir por él hasta Orihuela. Aquí, la descripción de Josefina del momento en que regresa con el fármaco y encuentra que su hijo ya está muerto: “Miguel tenía mucha pena por no haberlo visto ni nacer ni morir. Cuando volvió de Orihuela con las inyecciones de Vitamina Lorencini que había recetado el médico de Callosa, se lo encontró ya amortajado. Miguel se sentó encima de mí, abrazándome y llorando”. (76)

De nuevo la muerte lo circunda, pero ahora por primera vez en una fibra propia, para arrebatarse la paternidad de un zarpazo. La paternidad truncada, sin haber logrado ejercerla como había añorado tanto tiempo, tiene una carga fortísima en un poeta destinado a la tragedia. Si el problema del barroco, que tan bien disecciona Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, y que Hernández asimila haciendo de él su propia piel, es la angustia ante la inmortalidad, nada puede ser más devastadoramente simbólico que la

muerte prematura del hijo, del hijo que no se pudo ver nacer ni tampoco morir. Según Feuerbach, figura que también influenció a la Generación del 98, la inmortalidad no es un concepto que se aplique al hombre individual sino a la especie, a la cadena infinita de seres cuyas esencias se van superponiendo en la espiral de la descendencia. (223)

Como decía Eutimio Martín en unas frases algunos renglones más atrás: difícil encontrar en la poética española una figura más malhadada en su vida personal que la de Miguel Hernández. La vida del poeta es en sí misma una tragedia, sin matices. Entonces podría asegurarse que para un poeta trágico, la vida trágica misma es poesía. Ese parece ser el destino de Hernández: fusionar su vida y su poética en la misma predestinación a la fatalidad.

Acto 9: El poeta-mártir. Los últimos tres años de Miguel Hernández tienen elementos de tragedia en el sentido más clásico del género, esto es, en la inevitabilidad de la catástrofe final por una sincronía de sucesos desafortunados que se van superponiendo y fluyen en la inercia de un final que se sabe ineludible. También hay una cascada de decepciones profundas y una decisión final, consciente y en todo su albedrío, de optar por el martirio. Adicional, ya que el desenlace será tan desolador, existen varias versiones de los sobrevivientes, en un acto colectivo de lavatorio de manos frente a la realidad monda y lironda: a Hernández lo dejaron solo, solo y en las garras del enemigo.

La guerra termina oficialmente el primero de abril de 1939, pero desde comienzos de marzo se produce la desbandada final de muchos republicanos, particularmente de los poetas que han resistido hasta el final en Madrid.

Arrancando marzo, y por recomendación de Vicente Aleixandre, Miguel se presenta en la embajada chilena, donde consigue hablar con Carlos Morla Lynch, diplomático con estrechos nexos con la intelectualidad madrileña. Morla acepta darle asilo, pero no le asegura que las fuerzas de Franco respeten la extraterritorialidad de la embajada. Ante la poca seguridad, Miguel se retira de la sede diplomática. Días antes, Morla le ha ofrecido asilo a Alberti y su mujer, pero este declina pues piensa abandonar ya el país. El diplomático le pide entonces una lista de posibles escritores que requieran amparo. La carta de Alberti contestándole existe y la incluye Eutimio Martín en *Oficio de poeta*. Y los tres

nombres que le recomienda a Morla Lynch son “Fernando Echevarría, Pablo de la Fuente y Joaquín Miñana” (505). Miguel Hernández no aparece en la misiva.

El domingo 5 de marzo toda la situación da un giro inesperado que desencadena abruptamente el final de la guerra: el anarquista Segismundo Casado da un golpe de estado al gobierno de Juan Negrín, y plantea rendirse a los franquistas. Aquí se presenta una triste coincidencia que Martín también revela en su libro: “El lunes 6 de marzo, el diplomático chileno apunta en su diario: ‘el director de seguridad, con mi carta, le ha concedido pasaporte al poeta pastor de cabras, pero ahora (tras el golpe de la noche anterior) no se atreve a ir a buscarlo en vista de las circunstancias’” (512).

Intenta Martín hacer una reivindicación justa de Carlos Morla Lynch, a quien varios biógrafos de Hernández, y hasta el propio Neruda años después, acusan de haber negado el asilo al poeta, e indirectamente lo culpan de su muerte.

Sin saber que hay ya un pasaporte chileno para él, el mismo 6 de marzo, Miguel se encuentra por última vez con María Teresa León y Rafael Alberti, que están a punto de tomar un avión republicano hacia Elda, un pueblo contiguo a Cox y Orihuela, donde viven Josefina y Manuel Miguel (a la muerte de Manuel Ramón, Josefina tenía seis meses de embarazo y dio a luz en enero del 39 un nuevo hijo). En Elda, donde queda una base aérea fiel a la república, los Alberti abordarán otro avión rumbo al exterior. Existen varias versiones sobre el hecho, pero lo indiscutible es que Hernández no fue invitado a abordar. Dice Ferris:

Miguel, que había entrado en el partido comunista de la mano de María Teresa y Rafael, que había estado unido a los altos mandos del ejército republicano, que había sido un poeta soldado al lado de la *troika*... no fue tenido en cuenta por ninguno de sus camaradas; no era ni siquiera invitado a salir con ellos hacia Elda... y era abandonado a su suerte para que se refugiara en una embajada que no ofrecía demasiada seguridad (404).

En su libro *Memoria de la melancolía*, María Teresa León da una versión sobre ese encuentro, en la cual insiste en que ella y su marido le recomendaron a Miguel buscar

refugio en Chile, ante lo cual el poeta respondió (según palabras de ella): “Yo no me refugiaré jamás en una embajada; me vuelvo al frente” (48).

Sin saber qué hacer, Hernández va a Cox y está unos días con Josefina y su hijo, pero luego ante el peligro de que lo prendan, sale para Sevilla, a buscar la casa de Jorge Guillén, a quien no encuentra. Sin saber qué hacer se encamina a la frontera con Portugal, donde llega luego de siete días de dormir a la intemperie y esconderse en el campo. En Rosal de la Frontera vende la única pertenencia de valor que es el reloj obsequiado por Aleixandre el día de su boda. Con ese dinero cruza a Portugal, pero la policía de ese país, ante la facha miserable (una vez más la Policía será un leitmotiv de su desgracia) lo devuelve a las autoridades franquistas.

Allí, en Sevilla, conoce la cárcel por primera vez. A los pocos meses es trasladado a la prisión de Torrijos en Madrid. Existen numerosos documentos en los que se prueba que los amigos, particularmente Aleixandre, y Josefina se mueven para conseguir cartas de personalidades y de la curia que atestiguan el valor del poeta. Tradicionalmente se ha dicho que Pablo Neruda ejerció fuerte presión para que lo liberaran, pero en sus memorias, Josefina lo niega. Lo cierto es que el Gobierno expidió un decreto en el cual ponía en libertad a todos los presos que no hubieran sido procesados a la fecha. Miguel sale de la cárcel el 15 de septiembre del 39, y aunque se le insiste que ingrese en la embajada chilena, él opta por ir a Orihuela donde está su familia. Una mala decisión. A los quince días ya estará preso nuevamente para no volver a la libertad jamás.

Lo que sigue de ahora en adelante es un periplo infame por cuatro cárceles de España, la del conde de Toreno, en Madrid, luego la de Palencia, para ser remitido a Ocaña y terminar en Alicante. El 18 de enero de 1940, estando en el penal de Madrid, el Consejo de Guerra Permanente número 5 lo condena a él y a diecisiete presos más a la pena de muerte. Transcurrirán siete meses esperando que se cumpla la sentencia, y será uno de los pocos momentos en su vida en que el poeta no escribirá nada. Está derrumbado. Afuera, su amigo el franquista José María de Cossío consigue que el ministro de Guerra, José Enrique Varela, lo escuche e intercede para que se le conmute la pena. Dice Gibson en *Cuatro poetas en*

guerra: “Varela pudo entrevistarse con Franco, en fecha no determinada, y, según parece, el caudillo, tras escucharle, dijo más o menos: ‘otro García Lorca, no’” (274).

Entonces le conmutan la pena de muerte por treinta años de cárcel que empezó a cumplir en el presidio de Palencia, adonde fue trasladado. Antes de ser remitido allí, el poeta recibe la visita de Cossío y de José María Alfaro, subsecretario de prensa de Franco, que le ofrecen trabajar para el nuevo Gobierno como escritor o periodista, a cambio de la libertad en algún momento. Sin duda, una jugada maestra poder tener en las filas del franquismo al autor de *Viento del pueblo*. Hernández se niega, y de ahí en adelante dejará de considerar amigo a Cossío (su gran benefactor en Madrid en el segundo intento por asentarse en la capital española).

La situación carcelaria en la postguerra es muy precaria. Martín entrega unas cifras que hablan por sí solas:

Sabemos por el propio director de prisiones que el año 1939 concluye con doscientos setenta mil detenidos en las cárceles franquistas. Únicamente en las prisiones madrileñas se alojan, entre 1939 y 1940, más de cien mil presos, el 10 por ciento de su población total. Contamos con dos datos extremadamente elocuentes: más de cuatrocientos mil procesados hasta el 27 de mayo de 1943, y unos doscientos mil muertos entre el 1 de abril de 1939 y el 30 de junio de 1944 (542).

En los primeros dos años tras la victoria franquista, aparte del hacinamiento, el gran problema en los presidios será el hambre. En la medida en que los reclusos pueden recibir alimentos de sus familias, las condiciones de escasez se pueden paliar un poco. El gran drama es para los presos que están en cárceles distantes de sus pueblos o de sus lugares de origen. Es el caso del poeta, que solo a partir del 25 de junio del 41 conseguirá que lo envíen al presidio de Alicante, a una hora de Orihuela, donde está su familia. Antes de ello, pasará varios meses en el de Ocaña, extremadamente frío y húmedo, y el lugar dónde desarrollará la tuberculosis que lo matará finalmente en marzo del 42.

El otro gran drama es la impresionante soledad. Aparte de las visitas que logra hacerle Josefina esporádicamente, ya que no es su esposa ante la ley por no haberse casado por la

iglesia, acuden a la cárcel su hermana Elvira y alguna vez su antiguo benefactor José María de Cossío. Su padre y su hermano nunca van a verlo, ni siquiera cuando ya está instalado en el reformatorio de Alicante. A Manuel Miguel, su hijo, lo vio apenas en tres ocasiones, dos en el penal de Alicante, y otra antes de abordar el tren que de Madrid lo llevó al presidio de Palencia, cuando un guardia que lo conocía del pueblo le desató las manos unos minutos para que pudiera cargar el bebé, de menos de año y medio todavía.

De todo ese periplo angustioso de cárceles, hambres, soledades, salió *Cancionero y romancero de ausencias*, su último libro, que Miguel empieza a escribir en octubre del 38, tras la muerte de Manuel Ramón, y culmina en septiembre del 39, cuando saliendo de la cárcel Conde de Toreno, en Madrid, le entrega a Josefina un cuaderno con los 74 poemas. Luego escribirá algunos más en la cárcel que serán añadidos al texto para su publicación póstuma.

El cancionero es el libro más personal de todos los escritos por Hernández, porque es la conjunción de su vida y su poesía en un solo texto, desnudo, sin artificios retóricos, con la metáfora (su herramienta más brillante y recurrente) conscientemente contenida, sin exploraciones distintas a las del mundo interior vastísimo y atormentado que ha ido forjando desde sus orígenes, desde su primera decisión de ser un poeta de la fatalidad, y que ahora aflora solo, vigoroso, casi sin necesidad del mismo poeta. Los autores que han escrito sobre Hernández coinciden en que se trata de un diario íntimo dictado por la lírica. A este texto corresponde “Llegó con tres heridas” (llegó con tres heridas: la del amor, la de la muerte, la de la vida / con tres heridas viene: la de la vida, la del amor, la de la muerte / con tres heridas yo: la de la vida, la de la muerte, la del amor) (*Obra Completa* 363), que es un resumen magistral de la consciencia trágica del poeta en sus tres desgarros originales, los desgarros que fueron emergiendo a lo largo de sus 31 años de existencia. Ahora, en su tramo final, ya con la certeza de que la muerte es un compromiso ineluctable, y habiéndole cantado tanto, igual que al amor, se abre un espacio para entender que la otra gran herida, la herida más cierta y dolorosa, era la vida misma. Su vida misma.

En diciembre del 41, en el reclusorio de Alicante, ya todo está consumado. La enfermedad ha llegado a un punto sin retorno, y la única aspiración del poeta es que lo envíen al

sanatorio Porta–Coeli, de Valencia. En esa causa se mueven Josefina y algunos de los pocos amigos que quedan, pero el hospital solo admite enfermos del bando triunfador. Recuerda Martín que a finales de febrero llega a la cárcel una comisión de oriolanos notables, entre ellos el canónigo Luis Almarcha, muy influyente prelado y futuro obispo de León. De nuevo le ofrecen una mejoría en sus circunstancias inmediatas y una pronta libertad si abjura de sus últimos años comunistas, regresa a su catolicismo original, y adhiere a la causa de Franco. Lo único que acepta Miguel es unirse a su mujer por el vínculo católico, por las razones anotadas previamente. (490–496) Es la opción por el martirio. ¿Qué otro camino le cabía a un poeta trágico?

El 5 de marzo, Josefina va de visita y será la última vez que vea vivo a su marido. Este es el relato de la viuda en su libro de recuerdos:

(...) Fui a preguntar por él y me dijeron que podía entrar a verlo. No me llevé al niño, y me preguntó por él. Con lágrimas que le corrían por la mejilla, me dijo varias veces: ‘Te lo tenías que haber traído’. Tenía la ronquera de la muerte; yo le toqué los pies y los tenía fríos y con rodiles negros. Al día siguiente aún fue mi esperanza a llevarle el alimento, y al poner la bolsa en la taquilla me la rechazaron. Yo me fui sin preguntar nada. No tenía valor de que me aseguraran su muerte. Me fui a casa de su hermana y le dije que Miguel había muerto. (158)

CAPÍTULO III

La del 27, una Generación en guerra

De 1898 a 1936 España vive en el campo del arte, pero particularmente de las letras, el momento más estelar de su historia después del llamado Siglo de Oro, trescientos años atrás. Es la eclosión de un primer grupo de ensayistas y escritores que emerge a la luz en la última década del siglo XIX con un reclamo ideológico y artístico de refundar España sobre las ruinas del imperio que fue, pero dejando a un lado el profundo acervo guerrerista, y apuntalando las cosas más bien hacia un humanismo liberal y cristiano, para superar con un concepto de hispanidad el viejo casticismo.

A esa camada de ideólogos y novelistas, de la que se hizo análisis y comentario en el capítulo uno, le sigue una generación intermedia, llamada del 14 o novecentista, que ya apunta con más consistencia hacia una tesis que los del 98 dejaron a medio camino: la necesidad de integrar España, cultural, económica y mentalmente, a Europa. Sus antecesores fueron ensayistas y novelistas en su mayoría, y éstos serán historiadores, eruditos, ensayistas y filólogos con escasa tendencia a la novela o la poesía, aunque entre ellos se contará uno de los poetas más grandes de todos los tiempos: Juan Ramón Jiménez. El puntal del grupo es José Ortega y Gasset, y eso le termina de dar un carácter más intelectual que literario al clan del 14. También se incluyen allí Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala y Manuel Azaña.⁴

Siguiendo la zaga de la generación anterior, los del 14 tendrán todos una sólida formación intelectual, un marcado cosmopolitismo y en general una visión optimista de la vida, para superar el rotundo pesimismo del 98. Dentro de su credo estético hay una clara apología a la intelectualización del arte y en consecuencia a huir del sentimentalismo. Finalmente, son los grandes defensores del arte puro, entendido éste como el trabajo cuidado y minucioso del lenguaje y la imagen, en contra del coloquialismo y el idioma simple.

⁴ Información analizada por mí con base en José Domingo, Luciano García Lorenzo, Ana María Suárez Miramón, Eduardo Iáñez e Ian Gibson.

Contrario al noventayochismo que aprendió a convivir sin estorbarse ni entrar en debates con el modernismo, la generación del 14 sí plantea unas rupturas muy específicas con esa corriente estética y de pensamiento. De ese modo, a la glorificación de la bohemia, los novecentistas oponen la idea del intelectual formado y estoico; ante el aire rimbombante del lenguaje modernista, que privilegia la belleza de la forma sobre todo, proponen un lenguaje elaborado pero que no renuncie a su eficacia semántica. A la exaltación de la belleza por la belleza que el modernismo preconiza en la forma, los del 14 le adicionan un ejercicio intelectual profundo. Del mismo modo, a la visión antiburguesa y un poco anárquica de los primeros, se contraponen el sentido de una élite intelectual que produce arte y lo consume, en los segundos. Si en la generación del 98, Antonio Machado en un principio se dejó influenciar por Darío, y Ramón del Valle-Inclán siguió siendo un modernista toda su vida, en el grupo del 14 nadie comulga ya con esa doctrina y la declaran superada.

Para cuando llega la Generación de 1927, siguiente eslabón en este nuevo siglo de oro de las letras españolas, el modernismo es una referencia histórica que ya ni siquiera genera polémicas. Casi diez años antes ha terminado la primera guerra mundial, en la cual España fue neutral lo cual favoreció su economía. En los años veinte, de modo muy rápido el modelo cultural de la República de Weimar está irradiando positivamente a la intelectualidad del resto de Europa, y en España el espíritu sombrío del 98 parece recogido y, a cambio de él, el esquema intelectualista y la visión del arte como élite de la generación del 14 ya es un hecho.

El gran problema es que las fracturas de las dos Españas siguen reptando de modo silencioso bajo todo este andamiaje en el que los intelectuales solo perciben esplendor y buenos auspicios. La generación del 27 es una generación desenfadada y optimista, fundamentalmente de poetas. En términos estrechos, numerosos autores admiten a diez poetas originales en este grupo: Jorge Guillén, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti y Emilio Prados, y en un sentido más amplio asimila a 57 poetas (hombres y mujeres) que compartieron al menos la preguerra civil y la postguerra, incluido Miguel Hernández. Una perspectiva aún más ampliada admite el influjo de poetas americanos como Neruda, Borges, Huidobro y Vallejo, y de creadores de otras esferas artísticas como

Buñuel y Dalí. De todos modos, voces del 98 como Antonio Machado, y del 14, como Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez, siguen no solo vigentes sino a la vanguardia de las discusiones estéticas y filosóficas.⁵

La colisión entre las dos Españas, que después de tantas décadas de evolución larvada tomará forma abrupta y definitiva en la Guerra Civil, no solo barrerá con ese mundo alucinante que creyeron estar viviendo los del 27, sino que demostrará el fracaso rotundo de la cultura para detener la barbarie, y el peligro enorme de que la inteligencia de un país viva en una torre de marfil. En el plano del pensamiento, España volverá a intentar levantar cabeza cuando el siglo XX esté cercano a expirar. Se habrá perdido más de medio siglo.

La generación del 27 es el entorno natural de Miguel Hernández, la gran referencia cultural, envolvente a veces, en otras contrastante, pero en general esa Arcadia a la que se pretende llegar, bien sea para establecerse o para continuar el viaje. A pesar de que, como se verá más adelante, en casi todos los aspectos el poeta oriolano es “una voz aparte” –así lo define Luciano Rodríguez en su ensayo sobre “La Literatura Española de Comienzos de Siglo” (236)–, para comprender a Hernández hay que utilizar obligatoriamente el referente del 27.

Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte*, trazó de modo magistral los lineamientos generales para entender cómo se desarrollan las dinámicas, las muy diversas dinámicas, que se mueven en el campo artístico en su conjunto y cómo se interrelacionan los agentes (artistas, críticos, empresarios, públicos, etc.) en ese marco de acción.

Para el sociólogo francés, “los campos se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes” (29). En todos los campos (político, religioso, económico, cultural) hay objetos en juego que se traducen en *capital*. Se entiende por *capital*, en esta teoría bourdieuiana, lo que cada persona posee o desea conseguir, desde estatus social (capital social) hasta bienes materiales (capital económico) pasando por acumulación de

⁵ En esto se ponen de acuerdo autores como Miguel García-Posada, Arcadio López Casanova, y Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera.

conocimiento (capital cultural) o capacidad para proponer y/o liderar nuevas visiones de mundo (capital simbólico).

El campo de poder es una categoría que se traslapa sobre todos los demás campos y genera unas fuerzas en permanente tensión entre los diversos agentes que actúan en un campo determinado. Las luchas se dan por el deseo de acumular mayor capital, del tipo que sea necesario y primordial para cada campo. En el campo literario los objetos en juego son de carácter cultural. Si bien cada campo está estrechamente vinculado con otros (capital económico puede asegurar capital social, y facilitar capital cultural, etc.), el campo cultural, incluido el literario, mantiene una lucha por preservar el mayor grado de autonomía posible en una *illusio* de buscar su objeto en el arte por el arte.

Con todo, una claridad que hace Bourdieu es que aunque en el campo cultural prime la búsqueda de acumulación de capital cultural, es imposible desconocer que entren en juego otros tipos de capital: “Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, el del beneficio, económico o político”, dice él (143). Sin embargo, la búsqueda esencial debe ser la del capital cultural. Si no es así, esto es, si en un escritor empieza a prevalecer la búsqueda de otros capitales, se habla de un agente heterónomo, o sea que se distancia de la *illusio* de la autonomía. Esta lucha entre autónomos y heterónomos es una de las grandes dinámicas que se da en el campo literario. La otra es entre la ortodoxia y las nuevas corrientes. La ortodoxia o tradición siempre es defendida por quienes detentan el poder, esto es aquellos que han acumulado abundante capital (simbólico, cultural y probablemente de otros tipos). Los heterodoxos, en cambio, son los que se proponen disputar ese poder. Dice Bourdieu que como regla general estos pretendientes llegan con abundante capital social, cultural, económico y simbólico.

De todos modos, algo que sí prevalece en el campo literario es que la consagración de cualquier agente, o sea la consolidación y aceptación de su maestría como literato dependen exclusivamente del reconocimiento progresivo de sus pares. La entrada en el panteón solo es posible si los otros agentes del campo acceden a ello.

Utilizando en rigor ese universo creado por Bourdieu, vale la pena analizar ahora la mayor cantidad posible de dinámicas que se produjeron entre los miembros de la Generación del 27, entre el poeta oriolano y ellos, entre todos los anteriores y la herencia literaria española remota pero también reciente, y en general entre el colectivo cultural y el momento histórico. Analizadas en el capítulo anterior las claves de la vida personal del poeta que lo van llevando casi irremisiblemente a la consumación de su tragedia, en esta teoría de los campos culturales de Bourdieu parece cerrarse el círculo y aclararse el panorama totalmente sobre el porqué de su opción por una poética del fatalismo.

Tiempos de vanguardias y deshumanización

En el primer tercio del siglo XX español, la propuesta estética de la literatura se debate entre varias fuerzas que se traslapan, se oponen, se complementan. La Generación del 98 ha dejado una retrospectiva del barroco español que lo presenta como el momento más vigoroso y propio del alma hispana, y logra además remozarlo hasta mostrar su plena vigencia semiológica y de pensamiento. El modernismo consigue trepar hasta la segunda década del siglo, pero es enviado al armario por la Generación del 14, y ya no volverá a salir de allí. La cuestión del casticismo, explicada en el capítulo 1, también parece haber quedado saldado en forma plena. El debate, en cambio, sobre la poesía pura, planteado desde la segunda década del siglo XX por Paul Valéry está apenas en su punto de hervor y copará muchas páginas y circunstancias de los novecentistas y los del 27.

Si bien España continúa su proceso de polarización entre las izquierdas sindicales y las derechas patronales, y la quema de iglesias y el sentimiento anticlerical bulle entre sectores de la población cada vez menos marginales, las élites sociales y la intelectualidad en general están de acuerdo en que es benéfico un sustrato liberal para la sociedad. Una entidad que encierra en sí misma esa filosofía y que será determinante como punto de encuentro para la Generación del 27 es la Institución Libre de Enseñanza (ILE), liderada por Francisco Giner de los Ríos y luego por Manuel Bartolomé Cossío. La ILE era un experimento pedagógico de nivel universitario inspirado en el krausismo (del cual se habló en el capítulo I), que terminó teniendo una influencia formidable en la intelectualidad española desde fines del siglo XIX hasta la Guerra Civil. Allí convivieron como alumnos,

catedráticos o visitantes asiduos García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén y Emilio Prados, así como Dalí y Buñuel, entre otros.

Rozas y Torres Nebrera, en su libro *El grupo poético del 27*, recuerdan la concepción que tenía Giner de los Ríos del hombre nuevo que quería formar como base de una España nueva: “Este hombre debía ser abiertamente liberal, laico –mas respetuoso con todas las creencias–, dialogante con todos sobre todo, tolerante y con firme consciencia de sus actos, armónico con la naturaleza en cuerpo y alma, un tanto deportista, y cuidadoso de que su vida fuera un conjunto de buenas maneras. Un vivir con arte (...)” (23)

Según esos mismos autores, las tres influencias más determinantes de la Generación del 27 eran “Ortega, que fue el filósofo; Ramón (en referencia a Gómez de la Serna), que fue el vanguardista, y Juan Ramón que fue el poeta por excelencia” (25).

Ortega y Gasset, el pensador más influyente a lo largo de la primera mitad del siglo, es el encargado de poner sobre el tapete tres temas que seguirán caminos muy distintos en las vertientes de la Generación del 27. El primero es de nuevo el de la europeización de España, en el que fracasaron sin atenuantes los noventayochistas, entre otras cosas porque todos se replegaron de esa idea y terminaron asilándose en el concepto de hispanidad. Para los del 27, ese asunto también parece estar saldado pero por evidente, esto es, la intelectualidad española, toda proveniente de las clases altas madrileñas o regionales, ya vino al mundo en un diálogo natural con Europa. El casticismo está superado y la reafirmación de la identidad se le deja al Siglo de Oro y su barroco. Miguel García-Posada lo resume bien cuando expresa que los del 27 “respetan a los escritores noventayochistas, pero evitan el tema castellano y el tratamiento literario del problema de España que ellos ven desde la óptica de la modernización, sin más mitologías ni simbolismos (18).

El segundo tema tendrá una influencia muy clara en la producción poética de la mayoría de los del 27. Ortega expone en *El tema de nuestro tiempo* (ensayo de 1925) su teoría de la “razón vital”, que pretende superar la “razón pura” kantiana. Luciano García lo explica “en la frase que ha hecho fortuna ‘yo soy yo y mis circunstancias’; es decir en la necesidad de conjugar la relación del yo con la vida, con el mundo que le rodea” (234). En esa línea, los poetas del 27 son profundamente intimistas, han superado el paradigma del paisaje del

noventayochismo para sumergirse en los parajes interiores, se han liberado de la religión como sujeto poético y escasamente se interesan en lo metafísico. El hombre y sus circunstancias es el eje de la poética del 27.

El tercer tema es el que más genera controversias enconadas. Es la discusión sobre la deshumanización del arte, que Ortega expone en el libro del mismo nombre, para hablar más que todo de la plástica, pero que termina imponiendo cánones en la literatura y más que todo en la poesía. En ese punto los encuentra la guerra con lo cual el debate quedará perpetuamente aplazado porque lo que seguirá para la mayoría será el exilio; para García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado, la muerte, y para los que se quedan en España, el silencio. El concepto “deshumanización” tiene una resonancia negativa porque parece contradecir el principio clásico del arte como conquista del humanismo (arte para el hombre), pero su pretensión es conseguir la dimensión estética pura, la creación desnuda de aditamentos, independiente de axiologías y de hermenéuticas. Ortega enfila su teoría hacia tres puntos: el arte como mera lúdica, sin compromisos ideológicos ni subordinaciones; negación de lo anecdótico para sumergirse en lo estrictamente intelectual, y segmentación de públicos, a los que divide entre quienes pueden entender el nuevo arte y quienes no, y acepta sin ambages la vocación elitista y excluyente del verdadero arte.

Un lugar aparte en este libro de Ortega lo merece la metáfora. Para él, el instrumento deshumanizador por excelencia en el arte es la metáfora que consigue trastocar la realidad como ninguna otra figura retórica a través de unos artilugios que se completan en sí mismos o que se pueden ir adicionando hasta el infinito, para lograr el doble efecto de la poesía como juego pero también como intelectualismo puro. “La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee” (Ortega, *Obras completas*, 372).

Esta vindicación absoluta de la metáfora termina de configurar la estética que abrazará en definitiva la Generación del 27, en el sentido de ahondar aún más en la convicción por el barroco que viene gestándose vigorosa desde el 98. Hablar de potencia metafórica es hablar de barroco español.

Cuando Ortega da a luz *La deshumanización del arte*, ya hace década y media se inició la eclosión de las vanguardias, a partir del manifiesto de Marinetti, y el ambiente europeo y el

español han empezado a llenarse de “ismos”, algunos tan difíciles de definir como de diferenciar de los otros, pero todos con un manifiesto de principios expreso y promulgado, y cada uno imbuido en una reconstrucción total del arte hasta ahí conocido.

Los miembros de la Generación del 27, que para esa fecha ya tendrán casi todos una obra sólida para mostrar, serán quienes operen de tamiz de las vanguardias y quienes las reinterpreten al modo español. En particular, dos ismos merecen una mención especial. El surrealismo, por una parte, que consigue desarrollos excepcionales en la plástica y en el cine peninsular (Dalí, Buñuel) es el único vanguardismo que logra dividir a los escritores de ese tiempo, como se verá más adelante. García-Posada, en *Los poetas de la Generación del 27*, explica que si bien los autores españoles no compartían el principio de escritura automática que terminaba aboliendo la consciencia artística (postulado freudiano nacido en la asociación libre), tampoco “tenían complejos y se apoderaron de aquellos elementos del surrealismo (rebeldía, libertad imaginativa, antirreligiosidad, el mundo de los sueños) que les convenía para su creación” (34).

La otra vanguardia sobre la que vale la pena detenerse un poco es el ultraísmo, considerado como el único ismo auténticamente español, aunque en su influjo inicial haya tenido que ver Jorge Luis Borges. Según Rozas y Torres Nebrera el ultraísmo dominó la poesía joven española entre 1918 y 1922, y fue el primer elemento aglutinante alrededor del cual se encontraron varios del grupo del 27, liderados por Gerardo Diego y Juan Larrea (40). Existen pocos libros ultraístas, sin embargo, y casi todo lo que se escribió en la línea ultraísta quedó registrado en las revistas *Cervantes*, *Grecia*, *Tableros*, *Horizontes*, *Reflector* y *Ultra*. El ultraísmo fue motivo de una polémica muy dura entre Vicente Huidobro y Guillermo de Torre, con fuertes ingredientes de lucha por capital simbólico (en términos bourdieuanos), que se retomará unos renglones más adelante.

Las coincidencias con que se juega en el campo

Para el inicio de los años treinta, tenemos un campo literario muy bien definido en España, que gravita alrededor de la Generación del 27. Contrario a los del 98, cuya denominación se prestó para debates, inclusive entre ellos, este grupo (el original de los diez que la tradición admite como núcleo básico de un conjunto más ampliado de escritores y artistas) guarda

una impresionante cohesión estética, ideológica e inclusive social. De ese modo, el capital económico que traen casi todos les permite una relativa o total profesionalización de lo que hacen, que además es exclusivamente poesía; no hay novelistas, y solo muchas exploraciones (por demás exitosas) de García Lorca en el teatro, y de alguno de los otros en la crítica literaria o en filología. Todos son poetas y pueden vivir de las letras. Así, Alberti proviene de una familia de vinateros; García Lorca, de hacendados granadinos; Pedro Salinas, de un grupo familiar de intelectuales acomodados que inclusive lo envían a doctorarse en La Sorbona; Aleixandre es hijo de un ingeniero de ferrocarriles; Prados, Cernuda y Altolaguirre descienden de familias de la burguesía andaluza, en fin, el capital económico residual de sus grupos familiares permiten en todos ellos mantener la *illusio* de la autonomía en la literatura. Esto es, su compromiso con el arte nace y se consume en el arte mismo. Además, apelando al término machadiano, todos están en la misma España, ninguno está en la otra España.

De la misma manera, todos son profesionales, la mayoría en Derecho (el cual nunca ejercieron) pero hay también filósofos y filólogos. Al menos la mitad de ellos tuvo un contacto muy estrecho con la Institución Libre de Enseñanza, con el legado de un pensamiento liberal y, sobre todo hubo entre todo el grupo unos fuertes lazos de amistad. Este punto no debe soslayarse de ninguna manera porque la unidad del 27 proviene en muy buena medida de unos lazos emotivos que los vinculan a lo largo de muchos años. Miguel García-Posada lo explica así:

(...) Jorge Guillén y Pedro Salinas serían íntimos amigos toda su vida; Federico García Lorca y Emilio Prados entablarían muy pronto una relación profunda, como la que tendría Vicente Aleixandre con este último por haber sido los dos, de niños, compañeros de escuela en su Málaga nativa. A su vez estas relaciones se expanden hacia la periferia: Prados sostiene relaciones fraternales con Manuel Altolaguirre, quien vive por entonces en Málaga; Pedro Salinas es en Sevilla profesor de Luis Cernuda, cuyos primeros pasos poéticos y profesionales encauzará; Rafael Alberti ha confesado que debió a Dámaso Alonso el conocimiento de sus grandes experiencias literarias: la obra de Gil Vicente; la correspondencia Guillén-Lorca atestigua una mutua admiración y un compartido fervor existencial; Dámaso Alonso

y Aleixandre mantendrán una amistad sin mácula hasta el final de sus vidas. Por eso, algún miembro de este grupo ha llegado a proponer como rótulo definitorio el de “generación de la amistad” (10-11).

El momento histórico que comparten tiene algunas contradicciones interesantes. Superado el marasmo del 98, de la pérdida final de las colonias, España entra en el siglo XX con el mismo atraso acumulado, pero con una economía que empieza a crecer y se favorece de la neutralidad en la primera guerra mundial, lo cual dará como resultado un enriquecimiento de las capas altas y medias de la población que comenzarán a educarse y a urbanizarse (en el sentido de empezar a residir en las ciudades). Al mismo tiempo, y como describe Hugh Thomas en *La guerra civil española*, el país tiene doce millones de pobres y analfabetas, y la tenencia de la tierra hace que apenas un diez por ciento de los propietarios posea el noventa por ciento de los campos productivos. Hay hambre e ignorancia en la España de inicios de siglo (12).

Por esto, los años 20 son luminosos y fatídicos a un tiempo. Luminosos porque en Madrid, Barcelona y otros centros urbanos se vive la magia de la modernidad, de la moda, de las invenciones asombrosas, y se discute sobre Freud, sobre teatro y zarzuela. En los arrabales de esas ciudades, y en las villas y en los campos se alimenta una zozobra que pronto va a empezar a quemar iglesias, a hacer huelgas semanales y a saltar caminos.

Los del 27, sin excepción, viven los felices años 20.

En cuanto a ideología también existe una identidad casi unánime. Todos son aconfesionales; nueve de ellos se declaran en el progresismo liberal y en consecuencia harán adhesión a la república cuando se proclame en 1931. El único que abrazará la causa franquista será Gerardo Diego.

Todo lo anterior hace que, en general, los miembros de la Generación del 27 tengan un *habitus* similar. Este concepto también es de Pierre Bourdieu, y complementa de modo ideal la teoría de campos que se ha expuesto hasta ahora. El *habitus* describe el modo particular que tiene de ver el mundo cada agente actuante en el campo, modo que se va construyendo en concordancia con los distintos capitales que se van sumando en la práctica

social de cada individuo. La forma de ver el mundo es entonces una sumatoria de experiencias que el agente va elaborando. De acuerdo con su *habitus*, cada quien toma posición en el campo e interactúa desde allí con los demás agentes. En otras palabras, todas las luchas que se dan muestran cómo el *habitus* de cada agente responde a los requerimientos del campo (108).

Ahora bien, el hecho de que unos agentes coincidan en el campo literario en un tiempo determinado no obliga *per se* a que estén en interacción en ese campo. El ejemplo perfecto es la Generación del 98, cuyos miembros mantenían unas similitudes sobre todo de pensamiento, de convicción en el sentido regeneracionista de su momento, y una adscripción por el credo estético del barroco, y de todos modos no quedaron registrados muchos momentos de interacción entre ellos, lo cual sugiere que no existió una vinculación como grupo ni como movimiento, escuela o propuesta. Cabe aclarar que la inexistencia de esas interacciones no implica que dejen de presentarse las tensiones en el campo cultural/literario (hay que recordar que el campo de poder se traslapa sobre todos los demás), ni las luchas entre autonomía y heteronomía, ni la competencia por acumulación de capitales, ni el reconocimiento progresivo de unos a otros como agentes en el campo y aún como puntales y maestros a seguir.

Lo que pasa es que en la Generación del 27 sí son abundantes esos puntos de contacto y esos espacios de interacción que quedaron registrados. Varios de ellos refuerzan inclusive la percepción de una “generación de la amistad”.

En esta línea de reflexión, un episodio compartido trascendental, por ejemplo, es el del cuarto centenario de la muerte de Luis de Góngora, el 23 de mayo de 1927, conmemoración a la que acuden casi todos los del grupo. La fecha se vuelve cabalística no solo porque de allí saldrá el rótulo de la generación, sino porque el acto es casi un manifiesto de adhesión al barroco, adhesión que además se amplía a la tradición española, ya sin el grito regeneracionista del 98 ni la pulsión obsesiva de un “hay que salvar a España de sus propias miserias”. Es importante aclarar que la simpatía por el barroco en el 27 se centra más en la faceta de culto a la metáfora, a la libertad de ingeniar e imaginar y al soterrado elitismo deshumanizador de esta doctrina, y no a sus vertientes de fatalidad y pesimismo. En otras

palabras, a Góngora, y especialmente al Góngora que puede ser el primer defensor de la poesía pura.

Entre los múltiples momentos de interacción de los miembros del 27 hay varios que se pueden rastrear con fechas y detalles. El cuarto centenario del nacimiento de Fray Luis de León, en 1928, es uno de ellos, de nuevo alrededor del Siglo de Oro. En esta oportunidad, en la revista *Carmen*, cada uno rinde homenaje con ensayos, o con versos al autor de *La perfecta casada*. El campo editorial será uno de los espacios de mayor encuentro para los miembros del 27, en particular la *Revista de Occidente*, una publicación dirigida por José Ortega y Gasset que será tenida como la máxima referencia para la estética española, y el escenario de arduos debates de los que hablaremos más adelante.

El 20 de abril del 36, en un restaurante de la calle Botoneras, se festeja la publicación de *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda. Ian Gibson refiere así el episodio: “Lorca hace la presentación del libro ante la que llama su ‘capillita de poetas’, ‘quizá la mejor capilla poética de Europa’, lo cual no dista de ser cierto, pese a la ausencia de Jorge Guillén, Miguel Hernández, Gerardo Diego y algún otro pues entre los presentes se encuentran, además de Lorca y Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre” (169).

Por cuenta de Gibson se conoce otro de esos momentos. Es 12 de julio del 36 y en el piso del doctor Eusebio Oliver, en la calle Lagasca 28, García Lorca lee por primera vez a un grupo de amigos *La casa de Bernarda Alba*. Será la última noche en Madrid, antes de marcharse a Granada (a pesar de las insistencias en contra), donde un mes y una semana después caerá en una ejecución sumaria. “Estaban presentes (en lo de la calle Lagasca) Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Guillermo de Torre y Miguel Hernández” (182).

Lo cierto es que antes de que estalle la guerra, hay una clara conciencia de grupo, e inclusive de club exclusivo. Miguel García-Posada revela apartes de una carta de García Lorca a su amigo Melchor Fernández, desde Nueva York, en 1929, en la cual le dice. “Aquí veo a menudo a Dámaso (Alonso) y a su mujer, que da un curso *sobre nosotros* en la universidad” (15).

Esa consciencia de club queda definitivamente instituida con la publicación de la antología de Gerardo Diego en 1932. Con el nombre de *Poesía española 1915–1931*, Diego entrega su lista de quienes considera las cumbres de la poética hispana. Aparecen allí Unamuno, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Juan Larrea.

Las tensiones del campo y los capitales en juego

Si bien es un hecho la evidente homogeneidad ideológica, social y profesional y los fuertes lazos emotivos que unen a los miembros del grupo poético del 27 (al menos hasta 1936 cuando rompe fuegos la guerra y se impone una actitud de “sálvese quien pueda”), ocurre con él lo mismo que con la Generación del 98: no puede hablarse de una doctrina estética conjunta en formación ni de una propuesta unificada sobre el arte, la literatura y mucho menos la poesía. El 27 no es una escuela; tampoco es una corriente.

Hay unas líneas estéticas compartidas: el barroco, en cuanto metáfora e imaginación, pero no en cuanto a sentido de la fatalidad; admiración por los del 98, pero distancia de la visión historicista del siglo XIX y del modernismo; usufructo discrecional y sin adscripciones de los elementos de las distintas vanguardias que sirvan para el proceso creativo. Y un punto que tal vez a esta altura puede no haber quedado del todo claro: a pesar de que es evidente un espíritu universal en el 27, una europeización por descontado, la herencia española es firme y no se desdeña en ningún momento. Rozas y Torres Nebrera recuerdan unas palabras de Jorge Guillén al respecto: “A la herencia española no se renunció y esta herencia no coartó el espíritu original. ¿Qué poeta de entonces, francés, italiano, sobre todo italiano, se habría atrevido a escribir sin ruborizarse un soneto? Para aquellos españoles (los del 27) el soneto podía ser escrito en un acto de libertad conforme a su real gana poética” (44).

El otro aspecto que es plenamente compartido es el del hermetismo como clave de la poesía moderna. Apelando a Octavio Paz, García-Posada, recuerda que la esencia del poeta moderno es el secreto: “No escribe en un código de valores admitido de antemano por el lector –sea este código de signo religioso, moral o político–, ni siquiera escribe en un

código lingüístico que el lector comparta previamente. La poesía moderna desde Charles Baudelaire se nutre de los propios códigos que el poeta crea: en el plano ideológico y en el plano verbal. Por eso tiende inevitablemente al secreto, al hermetismo” (23).

Es en ese complejo batiburrillo, eternamente difícil de definir y desbrozar, entre “poesía hermética”, “poesía pura”, “poesía deshumanizada” que se presentan varias de las tensiones más importantes entre los agentes del campo literario que nos ocupa. La poesía pura fue uno de los debates centrales de esta generación. Hasta aquí, con lo dicho anteriormente sobre la compacta unidad social, anímica y hasta emotiva del grupo del 27, todo sugeriría un campo literario (siempre en el sentido bourdieuiano) sin mayores tensiones ni disputas por las luchas de capital. Eso no es cierto por varias cosas: la primera, porque en el plano estético sí existían múltiples debates, grandes y pequeños, que se tramitaban en tertulias (con lo cual no quedan registros escritos), pero también en revistas y en la comunicación epistolar (de las cuales sí hay evidencia abundante). Lo segundo porque hasta este punto se ha analizado casi exclusivamente el grupo básico o nuclear de la Generación del 27 con sus diez integrantes, y, como se anotó renglones arriba, en un plano más ampliado se debe hablar de unos 57 escritores que compartieron la preguerra y la postguerra civil (incluido Miguel Hernández). Además de éstos, no se puede olvidar que permanecen vigentes y activos varios de los puntales del 98, sobre todo Unamuno, y todos los del novecentismo, con Ortega y Gasset y Jiménez como los más combativos. Si bien no puede hablarse estrictamente de luchas generacionales, varios episodios de confrontación podrían sugerir ese cariz. Finalmente, hay varios poetas americanos que también reclaman participación en el juego. Los chilenos Neruda y Huidobro serán protagonistas claves.

En realidad el campo cultural español de 1927 a 1936 es un territorio virtual en una ebullición dinámica, abigarrada y a veces pugnaz. En ese espacio, por ejemplo, agentes como Machado o Unamuno aparecen como figuras sosegadas, señeras, a las que se les concede autoridad. Rozas y Torres Nebrera, de todos modos, sugieren que la relación de Machado con los del 27 no era del todo buena, y que éste se permitía terciar alguna vez en contra de ellos en el punto de la poesía pura. “Después de su muerte (la de Machado), el 27 se ha llenado la boca de machadismo, pero en los años 20, con todo el respeto que le tenían, habían levantado una barrera estética entre ellos. Don Antonio, con afecto pero con

firmeza, habló en la *Gaceta Literaria* en 1929 de los serios reparos que oponía al arte nuevo de estos poetas: intelectualistas, inclinados al juego y desnortados por el influjo de Valéry, del que ‘no han de aprender mucho’” (24).

Probablemente la figura más belicosa en todo el campo sea Juan Ramón Jiménez, aunque sus motivaciones no sean del todo claras. En el juego del capital cultural (entendido como acumulación de conocimiento para convertirse en tronco referencial o en puntal de una generación), sin duda que desde antes de iniciarse la Generación del 27 ya se podía hablar de él como un consagrado y cuando el grupo está en su cúspide nadie duda de que es uno de los grandes maestros de la poesía española. La conflictividad juanramoniana podría estar más en la línea de la lucha por el capital simbólico (entendido como la aspiración a imponer una visión particular del mundo).

En Nostalgias de una patria imposible, estudios sobre Luis Cernuda, de J. Matas, J.E. Martínez y J.M. Trabado, se retoma un ensayo de Cernuda en el cual habla de Juan Ramón:

No he conocido caso más evidente de *split personality* de un ser humano, albergando dentro de sí dos personas distintas, que el de Juan Ramón Jiménez. Había en él, de un lado, la persona que pudiéramos llamar Jiménez–Jekyll, es decir el poeta conocido de todos, digno de admiración y respeto; de otro lado, el Jiménez–Hyde, bastante menos conocido, la criatura ruin que arrojaba procacidades a la cabeza de unos y otros. Lo triste es que Jiménez–Hyde fue dominando poco a poco a Jiménez–Jekyll casi hasta destruirlo (...) (84).

En su trabajo *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín*, María Milagros González recuerda el episodio en el cual Bergamín y Jiménez rompieron relaciones para siempre una tarde de 1927: “Yo rompí con él por un acto que promovió en Sevilla Sánchez Mejías. Juan Ramón atacó muy duramente a Lorca, Alberti, Guillén y Salinas; yo le dije que cambiara de conversación, pues eran mis amigos, pero él insistió añadiendo a Prados, Altolaguirre y Cernuda, calificándolos de ‘mariconcillos de playa’. Le dije que no podía escuchar una cosa así, ya que en Andalucía era una injuria muy despectiva, a lo que me respondió: ‘Y además, se lo diré a ellos’” (70).

Más allá de lo anecdótico, el punto neurálgico de las luchas juanramonianas parecía ser la poesía pura. El concepto, originado por él en 1919, en el poemario *Piedra y Cielo*, que internacionalizó después Paul Valéry, emulando a Mallarmé en su búsqueda de la pureza en el verso y en la palabra, adquirió el estatus de polémica desde 1925 con la aparición del libro *La poesía pura*, de Henri Bremond, que instaló definitivamente la discusión y terminó de esbozar las directrices estéticas de la Generación del 27. La concepción de pureza en Juan Ramón podría esquematizarse más o menos en cinco elementos: destemporalización (vista como construcción de objetos poéticos perpetuos); la belleza como meta única; deshumanización y abstracción; reemplazo de la anécdota por el concepto, y recreación de las sensaciones con palabras (Luciano García Lorenzo, 239).

De muchas discrepancias al respecto en España, hay dos posturas que son claramente identificables, una de Pablo Neruda, que arremete contra “la pureza”, y la otra de Jorge Guillén, que se alindera con Jiménez.

En una carta a su amigo Fernando Vela, en 1926, Guillén comenta con sorna algunas de las concepciones impuras de poesía:

(...) Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una ‘poesía bastante pura’, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta poesía bastante pura resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable, demasiado aburrida (...) (García-Posada, 24)

No es inexacto decir que para 1926, la adscripción a la poesía pura por parte de los del 27 es unánime. Sin embargo, el arribo de las vanguardias, particularmente el surrealismo, comienza a desintegrar la unidad. El principal introductor de esta corriente en España fue José María Hinojosa, que conoció a Breton en París y fue el único de los poetas españoles que tuvo contacto directo con el movimiento original francés. Recuerda Miguel García-Posada cómo en 1926, el surrealista Louis Aragon termina enfrascado en una fuerte

polémica con Bergamín en la Residencia de Estudiantes (33). Bergamín es un férreo opositor del dogma surrealista de la escritura automática y en esa ocasión se burla abiertamente de ella. Según García-Posada ese elemento de una poética que sale del inconsciente sin que medie la cognición y que los franceses conseguían inclusive en estado de trance, no es serio para ninguno de los del 27, y todos se muestran refractarios al surrealismo. No obstante, en menos de cuatro años, y en parte porque el clasicismo de la poesía pura con sus moldes taxativos empieza a agotarse y porque para los años 30 ya Freud es una presencia cada vez más clara y comprensible en toda Europa, las reticencias empiezan a ceder.

Larrea publica sus poemas surrealistas en la francesa *Carmen* en 1929 y ese mismo año Alberti lanza *Sobre los ángeles*, el primer libro surrealista de los del 27. De todos modos, como defiende García-Posadas, nunca se llegó a comulgar realmente con la escritura automática, y los poetas la evitaban o la mantenían controlada. Por eso, el surrealismo español es un pseudo surrealismo. “Aparte de Hinojosa, los únicos surrealistas puros españoles son Dalí y Buñuel (...) El surrealismo de Alberti –lleno de ecos bíblicos y del barroco español– es distinto del surrealismo de Lorca, mucho más aparente que real en cuanto al estilo; del que cultiva Vicente Aleixandre, tan freudiano en su descenso al inconsciente, o del que practica Cernuda, tan clasicista en su métrica (...) (García-Posadas, 35).

Para 1930, es claro que Lorca, Cernuda, Aleixandre y Alberti ya han apropiado para sí algunos elementos surrealistas, y experimentado en esa escuela con varios libros de poemas, mientras Guillén, Salinas y Altolaguirre siguen fieles a la poesía pura.

En 1935, la voz de Pablo Neruda, cónsul chileno en Madrid y ya un poeta con prestigio, se elevará contra la poesía pura. A fines de ese año nació la revista *Caballo Verde Para La Poesía*, de propiedad de Altolaguirre y dirigida por el chileno. En sus escasos cuatro números (las ediciones 5 y 6 se quedaron en la imprenta por el estallido de la guerra y nunca vieron la luz), la revista fue una caja de resonancia de cuanta polémica artística se pudiera armar. Precisamente en el número uno, el chileno escribió un texto titulado “Una poesía sin pureza”. Se trataba de todo un manifiesto en contra de la ideología purista en la poética de Jiménez y también del arte deshumanizado de Ortega. El escrito aseguraba:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ello se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley (...)

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, ‘corazón mío’ son sin duda lo poético, elemental e imprescindible”⁶.

Aparte del sustrato estético en toda esta larga discusión, es evidente que, en consonancia con la teoría de Bourdieu, en ella se evidencian unas tensiones entre la ortodoxia, representada en un agente con enorme capital cultural (en el que se conjugan prestigio y erudición), como Jiménez, respaldado por un agente relativamente nuevo, con un capital cultural en ascenso y que busca acreditación (Guillén) versus un agente nuevo y en consolidación (y extranjero) como Neruda, que reclama un cambio de predominio en el campo. La lucha de capitales simbólicos es manifiesta.

⁶ Tomado de Juan Manuel Rozas en *La generación del 27 desde dentro*, páginas 250 - 251.

La deshumanización del arte orteguiano, que buena parte de los del 27 observaba como un elemento estructurador valioso de una nueva poesía, tenía un ingrediente que apuntaba hacia una confrontación entre una *illusio* de autonomía versus una de heteronomía. Ortega consideraba que el arte debe ser “intrascendente”. De nuevo el gran filósofo utiliza palabras que se pueden prestar para peligrosas polisemias. El significado de la intrascendencia es más político que técnico o estético, y pregona que el artista en su creación no debe asumirse como salvador, profeta, iluminado o caudillo. El arte no está para redimir a nadie, y nunca debe prestarse para causas distintas del arte por el arte.

En varias ocasiones García Lorca se vino lanza en ristre contra ese planteamiento. En una entrevista del 10 de junio del 35, publicada en el diario *El Sol*, el hombre de los romanceros gitanos afirmó: “Tengo que decir que ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente, cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja (...)” (Gibson, 176).

Y el 7 de abril, en el periódico *La voz* recalca en otra entrevista que el teatro, “en momentos tan críticos, tiene el deber de afrontar los problemas sociales que aquejan a la humanidad en general y a los españoles en particular. “La noción del arte por el arte ya resulta insostenible” (Gibson, 167-168).

En este asunto del arte militante y la poesía política se alinearon otros tres autores: del bando republicano, en 1930 Alberti hizo manifiesta su adscripción al comunismo en *Con los zapatos puestos tengo que morir*, y Miguel Hernández lo haría siete años después con *Viento del pueblo*. Del otro bando, José María Hinojosa preferirá retirarse de la literatura y dedicarse de lleno a la política, hasta morir fusilado por unos milicianos republicanos el 22 de agosto del 36, tres días después de García Lorca. Pablo Neruda también se declaró abiertamente comunista, aunque su convicción por el proletariado nunca riñó con su eterna presencia entre los tapetes rojos y los gobelinos del mundo diplomático.

Neruda es justamente otro agente que genera muchas tensiones en el campo con luchas que involucran competencia por diversos capitales, y en cuyo fondo prevalece un complejo coctel de psicología y de egos abismales. Una narración de Octavio Paz, incluida en el libro *Pablo Neruda, los caminos de América*, de Edmundo Olivares, revela una de las múltiples

querellas del chileno, en este caso con José Bergamín y León Felipe, pero desnuda también las numerosas contiendas y discrepancias que sostenían los poetas de ese tiempo. El contexto es una antología de poesía en español que la editorial Séneca había encargado a Paz y a otros cuatro intelectuales. Éste es el relato:

Varias veces (Neruda) me confió que no le gustaba mucho la idea de la antología, sobre todo cuando supo que intervenían en ella Villaurrutia y Gil-Albert. No eran santos de su devoción. En los primeros tiempos, al hablar del tema, me prevenía contra los peligros de caer en una poesía falsamente pura y artificiosa (“el mueble juanramonesco con patas de libro”). Me recomendó la inclusión de poetas chilenos que yo no conocía –Carlos Pezoa Véliz entre otros– y me habló con saña de Huidobro. No se reconciliaba con la idea de que la figura de su rival era imprescindible en cualquier antología de la poesía moderna de nuestra lengua (...)

Como tantos, Neruda padeció el contagio del estalinismo; hay que agregar que esa lepra se apoderó de su espíritu porque se alimentaba de su egolatría y de su inseguridad psíquica (...) Al mismo tiempo que nuestra amistad se mudaba en recelo mutuo, Neruda rompió con Bergamín. No fue por razones ideológicas: ambos comulgaban en los mismos altares, uno como “católico progresista y compañero de ruta”, el otro como militante. Nunca pude saber con claridad cuál había sido la causa del pleito. O si lo supe, lo he olvidado: confusas rivalidades, envidias, luchas de intereses y poder. La disputa entre Neruda y Bergamín se mezcló a otra, no menos sonada; los actores fueron Bergamín y el poeta Juan Larrea. Al principio Neruda tomó el partido de Larrea pero un poco más tarde estalló otra querella, ahora entre Neruda y Larrea. La que opuso Bergamín a Larrea tuvo una consecuencia inesperada: León Felipe, por lealtad de amigo al segundo, decidió no figurar en la antología...

Ya en prensa el libro, Neruda envió a Bergamín una carta en la que se negaba a figurar en la antología. Casi al mismo tiempo León Felipe le dirigió otra en el mismo sentido (...) (Olivares, 163)

En ocasiones, las disputas desbordaban el ámbito de las tertulias y el intelectual que se ventilaba en las revistas y en los diarios, y terminaba colándose en la poesía. El mismo Neruda escribió años después de culminada la guerra un poema con tintes de libelo, llamado “Oda a Juan Larrea”, en el cual sugería que Larrea tenía cierta responsabilidad en la muerte de César Vallejo (por no haberle prestado ayuda a tiempo) y hasta lo acusaba de ladrón del patrimonio peruano y traficante de arqueología precolombina.

Años más tarde, Larrea admitió en una carta que sí era él a quien se hacía alusión en la oda; explicaba cómo perdió el favor de Neruda por negarse a firmar un homenaje que casi toda la generación del 27 escribió y firmó para el chileno, en el que se agraviaba en un principio a Huidobro calificándolo de traidor. Terminaba la carta señalando a Neruda como un poeta que perdió el rumbo y cuya poesía sucumbió ante el afán de propaganda al estalinismo⁷. En términos bourdieuanos, y según Larrea, Neruda perdió la *illusio* de la autonomía y su poética terminó anteponiendo los intereses del comunismo a los del arte.

Las polémicas por capital simbólico tampoco eran extrañas en las dos décadas previas a la guerra. El chileno Huidobro reclamaba para sí ser el creador de un ismo propio: el creacionismo, y lo ponía como antecedente obligado del ultraísmo nativo español. Huidobro inclusive escribió en la revista *L'esprit nouveau* que el ultra era “una degeneración del creacionismo” (31).

Varios poetas del 27 se rindieron a ese aserto, entre ellos Gerardo Diego y Juan Larrea, pero Guillermo de Torre (a quien el grupo entero reconocía como el experto máximo en vanguardias) en su ensayo sobre el Ultra, en *Literaturas europeas de vanguardia*, desconoció el valor de Huidobro como teórico en todo eso, y negó que existieran vasos comunicantes entre creacionismo y ultraísmo. La polémica duró varios años (Rozas y Torres Nebrera, 40).

Una voz aparte

Ese es el campo literario que predomina en España en los años 30, marcado por un fuerte intelectualismo, con un signo de élite conceptual intensa; expectante y actuante con

⁷ Tomado de la revista *Neruda*, de la Universidad de Chile. www.neruda.uchile.cl/index.html

respecto a lo que proponga Europa. Ajeno en general a la trapisonda que se vive en los campos y en los arrabales urbanos. Dispuesto a gastarse años en exaltar o vituperar las bondades de la pureza en poesía o del carácter intrascendente en el arte, pero reacio a asumir en su poética y en su ensayística el momento social de la España desvertebrada.

A ese campo literario llega Miguel Hernández en 1931, en el primer intento por asentarse en Madrid. Llega como poeta–pastor, pero no logra perdurar ni siquiera seis meses. El hambre y la soledad lo vuelven a lanzar a su Orihuela campesina. En 1934 retorna y consigue cristalizar su sueño de instalarse, de introducirse en el mundo intelectual, aunque en la práctica alcanza a interactuar escasos dos años pues la guerra arrasará con todo, desarticulará el campo literario, lo obligará a una diáspora. Deberá pasar al menos una década para que se reorganice de nuevo y se retomen las dinámicas de una vida cultural, en adelante escasa en disensiones, y en pluralidades. Y para entonces Miguel llevará muerto un par de años.

En el espectro imaginario en el cual caben todas las tensiones y agentes del campo literario conformado por la Generación del 27, por los residuos del 98 y los actores vigentes del novecentismo, con los poetas americanos queriendo sentar voces y los artistas plásticos y del celuloide trayendo y llevando razones desde y hacia Europa, en ese espectro imaginario, con la heteronomía en un extremo y la autonomía en el otro, Miguel Hernández entra al campo situándose en esta última coordenada, en plena convicción y en soledad.

La singularidad de Hernández se construye sobre varios elementos interrelacionados que van a determinarlo como un hombre y un poeta verdaderamente insular en su historia y en su obra, hasta el punto de representar una gran dificultad para la crítica el ubicarlo en la constelación poética de la primera mitad del siglo XX. “Una voz aparte” lo rotula Luciano García Lorenzo en su ensayo sobre la Literatura española del siglo XX (236).

El primer elemento de singularidad está en su origen: cabrero, campesino, frente a los filólogos, abogados e historiadores que encontrará en Madrid. A esto va unido su provincialismo aldeano, de escaso vuelo y con una visión del mundo nacida exclusivamente de los libros. Hasta los veintiún años, cuando va a la capital, nunca había salido de la provincia alicantina. ¿Cómo dialogar con Hinojosa, amigo de Breton?, ¿cómo entrar al

círculo de García Lorca, que ya había sido un poeta en Nueva York, o de Pedro Salinas, doctor de La Sorbona?

Inclusive, como logra verse en las cartas que le envía a Josefina durante su único viaje por Europa, en 1937, con destino a la URSS, hay un fuerte sentimiento de orfandad y de temor al sentirse tan lejos de lo suyo aunque lo maravillen París o Moscú. Y ese sentimiento lo hace reafirmarse en lo español, en lo español a su manera, la España hortelana, la pedestre (no la vulgar sino la que anda a pie), la pastoril y agraria. Y esa será su España para siempre, aunque estilizada en un lenguaje rutilante, elaborado y puntilloso, y en una creación complejísima de conceptos profundos e intimistas. Es un poeta pastor pero con un alma barroca en exceso, en lenguaje cultivado, en reverencia a la metáfora, y en el alma sombría de apropiarse los malestares y dolores de su tiempo histórico.

Un segundo elemento de su peculiaridad es el de su estética que no encaja con los cánones predeterminantes del momento. Hernández es un ferviente discípulo de su barroco español. Los otros de su tiempo también lo son, pero mientras el grupo va en la línea de Góngora con sus preciosismos, su alma culterana, y su elitismo intelectual, Miguel se mueve más en el alero de Quevedo, con su fatalismo, con su realismo doloroso y con su reinvención de lo popular y picaresco español. La poesía de los del 27 es exultante de optimismo, despreocupada de las cotidianidades, distante de la sombra de amargura y desespero de la Generación del 98. La de Hernández tiene el sello de un *habitus* del infortunio, de una ética de la fatalidad, apesadumbrada aún en el amor o en la épica, tiene un sino infortunado y apunta hacia el hombre en el sentido trágico de la existencia, de la temporalidad fatídica. Por esto, él es un poeta inclusive fuera de su tiempo porque interpreta mejor el alma del 98 que la del momento y las tendencias literarias que le correspondieron vivir.

Miguel es un poeta impuro de alma y de origen. Es un poeta de la entraña, telúrico, cerril. Mientras los del 27 gastan tertulias y galeradas en revistas para discernir los horizontes de la poesía pura, Hernández está escribiendo *Perito en lunas*, sin pretensiones de alejarse de la anécdota, haciendo poesía pastoril como juego, sin saberlo, sin preocuparse de si hay mimesis o no en sus versos. Luego se vendrá con *El rayo que no cesa* y su mundo sentimental atormentado, sin intelectualismos, solo aferrado al desgarramiento humano, en un

ejercicio de hacer hablar a la metáfora, poner en escena toda la fuerza del lenguaje y ensalzarlo, en contravía de la tendencia a hacerlo llano, liso y desprovisto de todo signo; en contradicción con Juan Ramón o con Ortega.

Después, y también en oposición al dogma orteguiano de la intrascendencia, del artista que no debe ser profeta ni caudillo, se lanza con *Viento del pueblo* a la aventura de ser un poeta en militancia, en el bando de los oprimidos, y de la España que guarda la quintaesencia de lo español, pero que lleva la peor parte entre las dos Españas.

La única doctrina que parece obedecer, esto sí en la misma senda de la poesía del 27, es la del hermetismo y la codificación secreta de los versos, que convierte su obra completa, a veces más a veces menos, en unos verdaderos “acertijos poéticos” como los calificó Gerardo Diego (Arcadio López-Casanova, 21).

El propio Hernández escribía “¿Qué es el poema?” en 1933, uno de los pocos textos no poéticos que hizo en su vida, para defender la opacidad de sus rimas: “(...) El mar evidente, ¿sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza (...)” (Arcadio López- Casanova, 22).

Un tercer elemento para entender la singularidad de Hernández en su tiempo es el de su consistencia ideológica. Como ya se afirmó, Hernández es el poeta de la otra España, la que no está representada en los salones, en los cafés, pero tampoco en los versos de Aleixandre, de Cernuda, de Salinas, de Altolaguirre, y sí un poco en las de García Lorca, pero con el matiz del exotismo andaluz y gitano. La poesía de Miguel es la de las majadas, de las huertas, las yuntas, el erotismo de la tierra y de los animales, el sensualismo de la fecundidad agraria, pero no es una poesía pastoril, salvo en *Perito en lunas*. Los elementos de la tierra, de la naturaleza y de la cotidianidad le ayudan a construir la España vislumbrada y el universo poético que puede situarse en cualquier tiempo o en cualquier lugar. El toro, por ejemplo, es el de su corral, pero es la alegoría inmensa de la virilidad, del destino para la muerte, y del martirio final.

Por ello, cuando estalla la guerra, Miguel se adscribe al bando republicano pero no simplemente para agitar banderas y aplaudir desde los salones a la República sino para ir al combate. Será el único de los poetas españoles de su tiempo que estará en las trincheras, peleando, pero también escribiendo y recitándoles poemas a sus correligionarios. Es un ejercicio de jugársela toda por un ideal político pero también estético que está imbricado irremediabilmente con su vida misma. Y la tragedia es el elemento central de ambas. Es un poeta que va a la guerra a perder la guerra.

La última singularidad es la de su final, totalmente vinculada con lo anterior. Cuando ya Alberti, Guillén, Juan Ramón, Altolaguirre, Prados, Larrea y Salinas están viviendo en la seguridad del exilio, Hernández está agonizando en una cárcel y negándose a adherir al régimen vencedor de la guerra a cambio de la vida y de la libertad. Es un poeta mártir a consciencia (a diferencia de García Lorca). ¿Qué destino diferente podría tener un poeta de profunda fibra trágica?

¿Cómo logró este campesino pastor entrar a competir y participar en el campo literario español de la preguerra, él con un capital cultural cultivado solamente en sus propias lecturas mientras apacentaba las cabras, sin títulos ni diplomas académicos, sin un mundo en la cabeza distinto de las montañas provinciales de las que nunca había salido, sin créditos de vida intelectual distintos de publicar en *El Gallo Crisis* (la revista católica de su pueblo) y asistir a las tertulias del Horno Fenoll (la panadería a escasas cuadras de su casa)?

A lo largo del medio siglo que lleva el proceso de reivindicación del poeta, arrancado dieciséis años después de su muerte en el 42, nadie ha conseguido responder esa pregunta de modo contundente. Nadie duda a estas alturas que se trata de una de las voces más vigorosas y elevadas de la poética española, y que es una referencia infaltable para hablar de la cultura en los tiempos previos a la guerra y particularmente durante ésta. Es la voz emblemática de la hecatombe que significó la resolución incruenta de esa vieja dicotomía entre las dos Españas.

Un análisis surgido de la vasta historiografía y de la crítica escrita sobre el autor, muestra un conjunto de circunstancias que ensambladas en la perspectiva del tiempo se acercan a una posible respuesta con al menos cuatro elementos constitutivos.

1. **La calidad de sus versos** no se puede soslayar y se constituye en el primer elemento para entender su entrada en el campo. El catedrático Luciano García Lorenzo recuerda cómo Dámaso Alonso lo describió como el “genial epígono de la Generación del 27”, y recalca su singularidad en la constelación de poetas de su tiempo: “Miguel Hernández es efectivamente una voz aparte y muy particular, por su desgarrado compromiso, por su humana verdad, por su emocionada expresión, por la brillantez de unos símbolos y unas imágenes tras los cuales late la más estremecida de las solidaridades con el hombre y con el mundo” (236).

En *Simbología secreta de Perito en lunas*, el profesor Ramón Fernández Palmeral resume la grandeza del poeta en estas palabras: “Hernández aprovecha todas las posibilidades de los términos estilísticos, enfrenta las palabras hasta sacarles todo el sentido posible o las contrapone logrando gran potencial expresivo (...) Complejísimas metáforas conceptistas ocultas y difíciles de interpretar, de estilo barroco gongorino y de las vanguardias: ultraísta. Objetos de la vida cotidiana son elevados a cimas poéticas insospechadas para darle el dorado brillo del parnaso poético. De este concepto de poesía hernandiana, aprendemos una lección estética, que las cosas no son lo que parecen sino lo que nos cuentan de ellas”⁸

Recapitulando sobre lo anterior, y haciendo claridad en que el análisis de la obra es el eje del último capítulo, un vistazo a la producción del autor en los escasos ocho años en que consigue escribir su poética, ratifica al menos tres elementos que muestran su enorme calidad. El primero es el acrisolamiento del lenguaje que es depurado, a veces culterano, a menudo polisémico, y que no renuncia jamás a la aspiración de una fonética brillante. No pretende ser musical, pero sí sonoro y potente y siempre proclive a una simbología que es cuidadosamente opaca. Sorprende el uso de arcaísmos como venero (manantial), umbrío (sombra), abarcas (alpargatas), importuno (inoportuno), otero (cerro), berrendo (toro), o de neologismos acuñados por él con intenciones fonéticas como estercolar, rostriazul,

⁸ Tomado de *Simbología secreta de Perito en lunas*, de Ramón Fernández Palmeral.
<http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/scclit/35794907878146508754491/p0000001.htm>

agriendulzo. De todos modos, las palabras aún las culteranas, o las que se infieren por contexto logran unas resonancias muy elaboradas.

Lo segundo es una tensión entre el fondo y la forma de los versos que deriva en experimentos novedosos con la métrica. Hernández sigue las formas clásicas del poema, y en ese marco parece ubicarse de principio. No obstante, al penetrar en los versos, se evidencia que el culto por la forma siempre va a ceder frente a la devoción por el concepto. Un nuevo punto de encuentro con Quevedo. Por eso, el poeta no teme romper la métrica exacta para sojuzgarla a la fuerza de lo que se dice. Lo esencial en Hernández es la potencia del mensaje. Es frecuente que corte los versos de modo abrupto en su fonética para conseguir sonoridades regulares. El arte del poeta está definitivamente en el fraseo.

El vigor intimista de un tono que nunca deja de ser desgarrado es el tercer punto, lo cual se manifiesta en la construcción de unas imágenes muy poderosas que por cuenta de la unión de conceptos opuestos o complementarios, de gran fuerza, logran aparecer desoladoras, hiperbólicas, redundantes de congoja. Desde los mismos títulos de los poemas se vislumbra ese juego de imágenes: “Silencio de metal triste y sonoro”, “El silbo de la llaga perfecta”, “Astros momificados y bravíos”, “Gozar y no morir de contento”, “La pena hace silbar, lo he comprobado”, “Una interior cadena de suspiros”, “Fuera menos penado si no fuera”, “Un carnívoro cuchillo”, “Me llamo barro aunque Miguel me llame”, “El toro sabe al fin de la corrida”, “Como el toro he nacido para el luto”, “fatiga tanto andar sobre la arena”, “La muerte toda llena de agujeros”, “Mi sangre es un camino”, “El tren de los heridos”, “Epitafio desmesurado a un poeta”.

Excluyendo, como hemos dicho ya, *Perito en lunas*, todos los demás versos a lo largo de los tiempos eufóricos o los dramáticos tendrán ese sello de tribulación y lamento que valida ese teorema de una poética de lo trágico en él. Lejos de ser una causa, en la que pretenda adoctrinar o reunir adeptos hacia una liturgia del pesimismo, toda la fuerza de su obra es esa primera persona que testimonia el fatalismo de existir, de sentir profundamente, de vivir atormentado por la

certidumbre de la muerte y la incertidumbre de la inmortalidad, en un fuerte arraigo unamuniano que valida una vez más ese hilo conductor entre el 98 y él.

2. **La única opción de Hernández es por la poesía.** En rigor, de todas las figuras descollantes de la Generación del 27, en sus términos más amplios, Hernández es el único poeta exclusivamente poeta. Todos los demás son ensayistas, críticos, historiadores, periodistas, intelectuales de cuño, e inclusive dramaturgos. Podría decirse que Hernández también hizo teatro, pero la única pieza que publicó en vida (el auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve*) es de sus épocas más tempranas, y constituyó más un experimento aislado en el que el autor no quiso insistir.

Eutimio Martín, que puede considerarse su biógrafo más completo, acredita en su extensa biografía muy escasas columnas analíticas o de crítica, y definitivamente a ningún ensayo o reflexión académica firmados por Miguel Hernández. Y las columnas de las que se tiene registro son siempre amistosas, afables y laudatorias de alguno de sus compañeros poetas. Este elemento tiene fuertes implicaciones en su papel como jugador en el campo literario, ya que sus posiciones estéticas no agravian a nadie, solo se defienden en los versos propios, y dejan el mensaje de que el oriolano no está en competencia por capitales culturales o simbólicos. Miguel Hernández no constituía una amenaza para los escritores de su tiempo, y el lapso compartido con todos ellos fue muy breve, ya que a los dos años de su ingreso en el campo literario estalló la guerra, un año más tarde ya algunos se habían exiliado, veinticuatro meses después solo quedaban en España Alonso, Alexandre y Diego, pero Miguel ya estaba encarcelado y nunca volvería a estar libre. Y a partir de 1939 el campo literario entró en un proceso de quietud total por sustracción de materia y por escasez de ánimos para sustentarlo.

3. **La estrategia de ser un poeta pastor.** Adicional a lo anterior, de ser un poeta netamente poeta y no un intelectual, Miguel Hernández parece montar una estrategia de entrada en Madrid basada en su condición de pastor poeta o poeta pastor. Eutimio Martín retrata numerosas situaciones en las cuales el oriolano

evidentemente exagera su condición e inclusive miente acerca de su extrema pobreza para obtener algún resultado. En el capítulo 2 se refirió el episodio de una carta dirigida a García Lorca en la que miente sobre la extrema pobreza de su hogar al afirmar que todos los miembros duermen en una sola habitación (52). En otra misiva a Lorca, fechada el 10 de abril del 33, en la cual lo presiona para que haga pública alguna buena crítica sobre *Perito en lunas* (que ya fue hecha en privado), se despide antes de firmar: “Aquí en mi huerto, en mi chiquero, aguardo respuesta feliz suya, y pronta, o respuesta simplemente”. (Martín, 221)

Concha Zardoya cuenta en su biografía acerca de la carta que Miguel le envió a Vicente Aleixandre, luego de la publicación de *La destrucción o el amor*, en la cual firma como “M. H., pastor de Orihuela”, y le manifiesta gran admiración por su obra, y deseo de leer su último libro, pero le dice no contar con recursos para adquirirlo. Aleixandre le obsequia un ejemplar que Miguel debe recoger en casa de éste (35).

Es importante dejar claro que su origen de pastor es cierto, así como las dificultades económicas de su familia, pero también lo es que Hernández lo aprovecha hábilmente a su favor para enfatizar su carácter exógeno al colectivo intelectual madrileño, poseedor de una condición exótica por demás; él es un recordatorio también de que el alma genuina de España, de la raíz cultural más profunda desde siempre, sigue latiendo en los campos. Así las cosas, la imagen del poeta pastor no puede constituir una amenaza al statu quo que impera en el campo.

Esa condición de originalidad campesina y ese recordatorio de que el alma hispana es rural son dos elementos que sin duda acercan a Hernández aún más a la Generación del 98, al paisajismo objetivizado y exaltado de Azorín y de Machado, y particularmente al concepto de intrahistoria de Miguel de Unamuno. Esto, y su adscripción al barroco en su faceta sombría y trágica, lo acerca más a esa “Generación del desastre”, atormentada y patética, que a la luminosa y desenfadada Generación del 27.

Martín confirma el episodio del libro de Aleixandre y añade un detalle trascendental sobre la presencia de Hernández en ese campo:

Vicente Aleixandre ofreció al pastor de Orihuela no solo el libro sino la más sólida, generosa y, sobre todo, deferente amistad de cuantas se granjeó nuestro poeta. Insistimos en este último punto porque, si bien ninguno de cuantos le conocieron (aparte de García Lorca y Luis Cernuda) le manifestó una franca hostilidad, se le dispensaba sobre todo un paternalismo proteccionista que subrayaba la diferencia social (295).

El mismo Pablo Neruda, incansable vocero de una entrañable relación, escribe: ‘llegaste a mi directamente de Levante. Me traías, pastor de cabras (...) un olor’. (Martín, 295).

La relación con Neruda es fundamental y hay consenso en que el chileno lo acogió como su hijo poético. La razón es más que obvia: el oriolano representaba en carne y hueso lo más excelso de la poesía impura, que tanto pregonaba Neruda.

El otro vínculo importante es con Rafael Alberti y su mujer, María Teresa León, a quienes los unía, aparte de la literatura, la activa militancia en el comunismo.

Algunos biógrafos, como Elvio Romero, sugieren una entrañable vinculación con Lorca, dado que uno de los poemas más representativos de Hernández es “Elegía primera”, en *Viento del pueblo*, unos versos hondamente tristes al recién sacrificado poeta granadino. Eutimio Martín, sin embargo, da al traste con ese mito y revela que Lorca sentía una fuerte animadversión por Miguel, de la cual éste quizá nunca se enteró. De todos modos, el tiempo de interrelación entre ambos no excede los tres años por la muerte prematura del primero. Un episodio que relata Martín es bien revelador de la forma en que Lorca encaraba su vínculo, distante y casi forzado con el poeta pastor. Ante la famosa carta de Hernández pidiéndole elogio público para *Perito en lunas*, el granadino le responde: “Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos pasión de hombre” (229). Sin embargo, no

promete nada y ni siquiera responde sobre las pretensiones autopropagandistas de Hernández.

Martín se atreve a asegurar que Lorca jamás leyó más de ocho poemas de *Perito en lunas* y ni siquiera pasó de la página 16. Eso lo comprueba con una tesis de Miguel Fernández, sobrino de Lorca, presentada en 1985, en la cual se habla del ejemplar de *Perito en lunas* que estaba en la biblioteca de su tío y se afirma que el libro estaba intonso a partir de la página 16” (229).

Lo excepcional es que esta condición de hombre distinto, de elemento inubicable por origen, por concepción estética, por mínimo capital cultural, termina convirtiéndose en la enorme potencia de Hernández, porque le permite crear una voz vigorosa, que crece sin que casi nadie se ocupe de él ni lo obstaculice, y que en medio del enrarecimiento del campo por la ruina moral española se eleva como la más original pero sobre todo como la más consecuente de todas las voces.

De nuevo Bourdieu es providencial para explicar esto. Según el sociólogo, un *habitus* particularmente ajeno y distinto a la mayoría de un campo relativamente estable logra producir nuevas opciones, generalmente salidas de lo habitual, o sea excepcionales (318).

Para explicarlo, utiliza una expresión del francés que es *porte-à-faux*, que representa un objeto que está en el lugar incorrecto dentro de un sistema, con lo cual su posición es inestable y no consigue apoyarse con firmeza. Hay agentes en el campo, para Bourdieu, que por situaciones especiales, sobre todo por una trayectoria social diferente, se ubican en posiciones imposibles. Son ellos los que tienen mayor probabilidad de inventar nuevas posturas y abrir nuevas dimensiones. Esto parece escrito para Miguel Hernández.

Ahora bien, la verdadera singularidad de Hernández, la rotunda, la verdaderamente decisiva es su ética de la fatalidad, su predestinación a la tragedia desde el origen mismo de sus versos y en el curso infortunado de su vida. Ese es el último elemento

que cierra el círculo para entender su ascenso al parnaso poético, y la consagración final por cuenta de sus pares.

4. **La elección del martirio.** El sentido trágico que se trasluce de tanto en tanto en la vida de Hernández y que se deja ver en casi la totalidad de su obra, aun en la menos disfórica que es la del inicio, particularmente *Perito en lunas*, implica una serie de decisiones vitales con el costo de sus consecuencias. Hay dos muy claras en la vida del poeta: la primera es hacer parte activa de la guerra, con todas sus consecuencias, la guerra como epopeya, como posibilidad vindicativa de la otra España, como instrumento de regeneración y renacimiento. El renacimiento que soñaban los del 98, pero del que nunca lograron ser claros ni definitivos adalides. Hernández, como hombre con un alma más cercana al 98 que al 27, vislumbra en la guerra la clave que no hallaron los viejos poetas. Las circunstancias tampoco dejaban otra opción para una ética de la fatalidad como la suya. Por eso es el único que la asume en toda su magnitud.

La segunda es la cárcel y el martirio. Es imposible discernir hasta qué punto, el poeta intentó claramente huir de España y qué tan firme era su propósito de arrancar una nueva vida en otro país. Los episodios de Rosal de la Frontera y su repatriación desde Portugal, así como las versiones de su posible asilo en Chile dejan muchas dudas y no permiten asegurar que el hombre hizo las cosas con la consciencia de un final desafortunado. Lo que sí es absoluto es que liberado la primera vez de la cárcel (por indocumentado y no por gestiones de nadie) toma la decisión más riesgosa que es irse para Orihuela, donde su familia, donde todo el mundo lo reconoce como un irrestricto republicano, autor de *Viento del pueblo*.

Y más definitivo aún es que ya postrado en el lecho de una enfermedad mortal en la cárcel, asume las consecuencias de su negativa a pasarse al bando de los ganadores, así en ello le vaya la vida. Es su opción por el martirio, y allí comienza a tejerse su leyenda. No cabía otra: Un Hernández firmando su entrada en el franquismo habría dado al traste con toda esa *illusio* de autonomía y sobre todo con esa ética de la fatalidad y su *habitus* del infortunio.

No existen prácticamente textos en los cuales alguno de sus contemporáneos se muestre excepcionalmente favorable a su obra estando Miguel vivo. Tendrán que pasar trece años desde su muerte para que la chilena Concha Zardoya inicie la zaga de sus biografías en 1955, en el primer intento por hacer justicia al poeta pastor. Cinco años después, la editorial Losada de Argentina publicará sus *Obras completas*, primero en América que en España, para inaugurar un lento pero firme proceso de reivindicación y rescate de la sombra a la cual lo recluyó el franquismo. Entonces, en 1948, Pablo Neruda le dedicará el canto XII de su *Canto General*, seis años después de muerto (A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España). En el 58, Dámaso Alonso dirá de él que es el “genial epígono de la Generación del 27” (García Lorenzo, 236), y Gerardo Diego se referirá al oriolano en 1960 como “una inconfundible personalidad imperiosa” (40). En 1972, el cantautor catalán Joan Manuel Serrat musicalizará diez de sus poemas, algo que ya había hecho con versos de Antonio Machado, y que hará luego con León Felipe, Luis Cernuda y Rafael Alberti. En 2010, por el centenario del nacimiento, Serrat producirá un segundo disco en homenaje a Hernández.

Lucien Goldman es una referencia definitiva para terminar de entender la opción del poeta por el martirio y la reafirmación de su ética de la fatalidad. Goldman, en su *Introducción a los Primeros Escritos de Georg Lukács* (275), intenta interpretar a éste en su afirmación de que existen numerosas formas atemporales que se originan en actitudes humanas coherentes y se expresan literariamente. Una de ellas es la visión trágica del mundo. Para el autor, una clase social sin horizontes de poder o con nostalgia de un poder perdido generará una visión trágica que se plasmará en obras trágicas. Se trata de un sino colectivo ante acontecimientos históricos con fuerte carga desintegradora y desarticuladora de los valores esenciales. De ese modo, un héroe trágico llega a la certeza de que sus valores han dejado de ser vinculantes con los de la sociedad en su conjunto y establece una ruptura definitiva que solo se resolverá de modo trágico.

También Goldman, en *Introducción a la filosofía de Kant* (142), intenta mostrar cómo en Goethe, Racine, Kant y Pascal se evidencia la búsqueda de lo absoluto

como aspiración suprema que orienta la razón de ser del hombre. Según él, los cuatro adquieren consciencia del carácter insular de todo ser humano y su imposibilidad de llegar al absoluto, en una condena que jamás se logra superar. Se trata de un sin salida que solo consigue resolverse destruyéndose. Esa es en esencia la consciencia trágica.

Ese es el Hernández único, el poeta que retoma y reinterpreta a los del 98 en la visión sombría que viene a través de un hilo conductor desde el barroco y que representa como nada la esencia del alma española en su tremebundismo pero también en su consciencia de superioridad espiritual. Y es el hombre de su tiempo que asume la guerra, la posterior derrota y finalmente el martirio como única forma de resolver el abismo profundo entre sus convicciones, entre su *illusio* de una España que se reconstruye desde su tradición más pura, desde su alma agraria y su fuerza telúrica, y la realidad brutal y facinerosa que campea.

CAPÍTULO IV

Un hombre sentado sobre los muertos

La obra de Miguel Hernández no puede considerarse corta a pesar de la circunstancia de su muerte temprana, ni de la constante zozobra vital en la que vive forzadamente imbuido (pobreza, guerra, cárcel). Con excepción de *Perito en lunas*, que el poeta compone en la quietud de sus campos de pastoreo y en la tranquilidad de su aldea, todos los demás llevan un signo de desasosiego, bien sea por ser escritos en medio de la cotidianidad azarosa de las penurias de amor o las económicas cuando bracea contra corriente por instalarse en Madrid, o por su condición de soldado e inspector político en la guerra, o por su realidad de preso itinerante y enfermo en las cárceles del franquismo. En total, el tiempo real de producción del poeta puede fecharse de 1933 a 1941, o sea no más de ocho años. Y de esos ocho, seis serán en guerra o en prisión.

Esta circunstancia implica una dificultad para agrupar su corpus poético de un modo taxativo. Así, a *Perito en lunas*, publicado en el 33, le sigue *El silbo vulnerado*, que es una especie de primer borrador de *El rayo que no cesa*, pero con tres poemas menos. Inclusive, estando este último en imprenta, muere Ramón Sijé y hay que abrir un espacio en el libro a su famosa “Elegía”, que no guarda ninguna relación con los otros veintinueve poemas de amor desgarrado e imposible. En 1937 se publica *Viento del pueblo*, dos años después *El hombre acecha*, pero este último es confiscado en imprenta, y, dicen algunos biógrafos, recogida la edición por el franquismo. Se salvan dos copias, con lo cual en 1961 saldrá reeditado (dieciocho años después de muerto). Finalmente, *Cancionero y romancero de ausencias*, escrito entre el 38 y el 41, que será entregado en un cuaderno a Josefina en uno de los cambios de presidio. En esa libreta iban 74 poemas, cortos casi todos, pero en la edición definitiva, publicada por Lautaro en Buenos Aires en 1958 (dieciséis años después de su defunción), se le sumarán otros versos inéditos, casi todos escritos en la fase final de su cautiverio en Ocaña y Alicante.

Así las cosas, puede hablarse de una obra de 670 poemas que se pueden agrupar en cinco grandes libros en un periplo de poco menos de ocho años. De todos esos textos, el único que es palmariamente diferente es *Perito en lunas*, y lo es porque cuesta trabajo seguir en él el rastro atribulado de los versos que vendrán después en los otros cuatro tomos. Hernández es en *Perito en lunas* un poeta abiertamente barroco gongorino, en cuanto al uso purificado del idioma, en cuanto al hermetismo de los versos que constituyen verdaderos jeroglíficos. Es tradición considerar que Gerardo Diego los calificó como acertijos poéticos, pero en esta investigación no fue posible rastrear dónde quedó apostillada esa aseveración. Y es gongorino además porque no subyace en él la terrible tragedia de la temporalidad fatal que se sugerirá, sutil a veces y a veces manifiesta y agobiante, en todo el resto de su producción poética hasta el final.

En este conjunto de poemas, escritos la mayoría en octavas reales (para recalcar aún más su carácter gongorino recordando el *Polifemo*, de Góngora), Hernández recrea las cosas más próximas a la realidad trivial (la higuera, el huevo, la serpiente, la sandía, el gallo, la palmera, el pozo, el barbero...), pero el lenguaje y la abigarrada polisemia de los versos, así como la intención de ocultar hábilmente la semántica, los convierte en objetos estéticos muy elevados. Lilia Boscán de Lombardi ve en todo ello una necesidad de reafirmación e incluso de ostentación del poeta en esta su primera pieza para mostrar a la crítica y al público: “Escribir esta poesía difícil, culta, siguiendo el modelo de Góngora, fue un reto para Miguel Hernández, que acosado por el complejo de inculto, de pastor iletrado, quiere demostrarse y demostrar sus condiciones de poeta capaz de hacer una poesía de alta calidad donde las metáforas y las imágenes, las elipsis, los hipérbaton, las hipérboles y las imágenes dieran cuenta de los conocimientos técnicos y estilísticos que sobre poesía tenía el autor” (29).

Varios autores, entre ellos Ramón Fernández Palmeral, el ensayista que más ha penetrado en la obra de Hernández con la lupa de la semiología, cree ver en *Perito en lunas* un augurio del tema que será reiterativo en los libros subsiguientes: la muerte. En su *Simbología secreta de Perito en lunas*, asegura él:

A la luna se le han atribuido muchos símbolos a lo largo de la historia de la humanidad (...) La luna llena o plenilunio simboliza la muerte entre los griegos. Selene era una divinidad funeraria. Sin embargo como esta fase de la luna es temporal, también es temporal la muerte, que es tránsito hacia la inmortalidad, por eso la luna con sus fases tiene vida propia y cambia como las cuatro fases de la vida: nacer, vivir, morir y renacer; el círculo de inmortalidad o de la reencarnación para los que crean en ella. (89)

Como el objetivo de esta investigación es rastrear una ética de la fatalidad y una poética de la tragedia en Miguel Hernández, no se analizará ningún poema de *Perito en lunas* por constituir una excepción al marcado tono fatalista que tiene el resto de su obra. Cabe señalar que además de ser el primero, *Perito en lunas* es el único netamente oriolano de sus textos y corresponde a su fase plena de pastor poeta, en el estricto sentido de poeta que no ha salido nunca de su tierra y que no ha intentado aún instalarse en Madrid ni ingresar en el campo literario, en el sentido bourdieuiano del concepto.

Afirmar que es Madrid, y el campo literario que allí encuentra, el que desarrolla o detona en Hernández ese *habitus* de la fatalidad y la tragedia sería demasiado arriesgado y no existen elementos suficientes para acercarse a una comprobación. Lo que sí es plausible señalar es que desde *El rayo que no cesa*, primer texto de la cosecha madrileña, hasta su último libro, ya Hernández nunca volverá a alejarse del tono de congoja, de la iteración del dolor y de ese leitmotiv de la pena y el desgarró en todo cuanto escribe.

“Umbrío por la pena”

En ese sentido, *El rayo que no cesa* es el texto ideal para explorar esa proclividad a lo fatal. Y lo es porque aún en Hernández no se han detonado los elementos trágicos constitutivos de su vida. Esto es, nadie ha muerto, no hay guerra, no hay prisión, no hay soledad. Estando terminado el libro morirá Ramón Sijé, y el poeta incluirá de prisa su “Elegía”, pero es definitivo que ésta se escribió cuando todo el resto de poemas, de amor sin excepciones, ya estaba listo.

El canto al amor que hay en *El rayo que no cesa* es igualmente barroco, pero ya no gongorino sino quevedesco, esto es, sombrío, atribulado, hondamente desgarrado, a veces por el amor que no se concreta en el encuentro físico, a veces por los ecos de predestinación hacia el final fatídico, a veces por la asimetría insoportable del que ama y no es amado, pero todo el tiempo por el dolor excelso y metafísico que produce el arrebató amoroso y la consciencia de que su única resolución será la muerte.

Analicemos el poema “Umbrío por la pena”. Este es su texto completo:

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.

Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona
rodeada de penas y de cardos:
¡cuánto penar para morirse uno!⁹ (216)

Es un soneto perfecto que guarda la estructura de dos cuartetos y dos tercetos. Está escrito en endecasílabos, en los cuales la consonancia de la rima es del verso uno con el cuatro y del dos con el tres, en los cuartetos. En los tercetos, la consonancia es del verso uno con el

⁹ Todos los poemas analizados, provienen de las Obras Completas publicadas por Losada en 1960, edición dirigida por Elvio Romero.

uno, del dos con el dos y del tres con el tres. Esa estructura no se rompe en ningún momento.

El libro completo tiene 30 poemas, que están numerados del 1 al 29, y el último (“Soneto final”) sin numeración. El 29 no guarda concordancia alguna con el resto pues fue incluido a última hora. Es el famoso “Elegía” por la muerte de Ramón Sijé. “Umbrío por la pena” es el séptimo.

El poema empieza a constituir una unidad disfórica que va creciendo en profundidad y en desolación, con el título como elemento continente y englobador. El adjetivo “umbrío” es el primer punto de apertura semántica con toda su significación espacial de lugar oscuro, donde nunca llega el sol y por ende constituido en un ámbito condenado a la eternidad de la sombra. La preposición “por”, además de su significación de causalidad, también tiene una carga acumulativa como signo matemático de la multiplicación. El efecto luctuoso del primer adjetivo, entonces, adquiere mayores dimensiones y se redondea en el sustantivo “pena”, del latín *poenus*, una palabra eminentemente disfórica, rotunda en la circularidad de una semántica polivalente que encierra dolor, aflicción, castigo, tormento, dificultad y trabajo, siempre motivado por causas externas.

El título entonces introduce una idea de estar condenado, de permanecer a la sombra, de padecer un castigo de oscuridad y de dificultades por cuenta de una dimensión que está más allá de la voluntad humana, o sea que se impone como destino.

El primer verso repite el título, pero le adiciona dos palabras más, el adverbio casi, que pareciera restarle fuerza a la contundencia del dolor con el elemento aminorativo que lo constituye, y el sustantivo bruno, que de nuevo orienta todo el significado hacia lo oscuro. Es interesante, además, la ubicación en la misma línea de dos vocablos que constituyen arcaísmos, pues su utilización ha caído en desuso.

El poema está constituido por cuatro estrofas, las dos primeras en cuartetos y las dos segundas en tercetos. En el segundo verso de la primera (“porque la pena tizna cuando estalla”), hay una sugerencia de la tristeza como fenómeno acumulativo que ejerce una presión creciente, y que en una apelación a las leyes de la física, estalla en algún momento.

La consecuencia es el verbo “tiznar” en presente indicativo que además de retornar el poema hacia lo oscuro, lo manchado, lo deja suspendido en un eterno presente.

Los dos versos siguientes (“donde yo no me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno”) individualizan totalmente la experiencia del dolor y le da a éste un carácter de immanencia, como una entidad inherente a la esencia del poeta (de Hernández, no del poeta como genérico). Además, se atribuye la condición de singularidad por ser el hombre más apenado de todos, con lo cual la experiencia aflictiva lo convierte en arquetipo universal del dolor.

La segunda estrofa le da un carácter de perennidad y omnipresencia a la tristeza (“sobre la pena duermo, solo y uno/ pena es mi paz y pena mi batalla”) y le introduce un par de elementos relativamente lenitivos que, a primera vista, parecerían restarle fuerza a la carga dolorosa (“duermo” y “paz”), pero que consiguen más bien reforzar la cotidianidad de la tribulación y la aceptación de ésta como signo de vida. Ahora bien, la salvedad del dormir “solo y uno”, en el contexto del poemario de *El rayo que no cesa* como corpus de poemas de amor desesperado, está orientado a una denuncia por la falta de correspondencia en el deseo y en la negativa a consumir el amor carnal por cuenta de la mujer para quien van dedicados los versos, que como ya se analizó en un capítulo previo pueden estar dirigidos a tres mujeres inalcanzables por razones diversas, o a la suya propia cuyo amor no parece colmarlo totalmente.

La tercera estrofa introduce el dolor físico apareado a la pena, con la anáfora de los cardos y la alusión a una corona, en una figura cercana al martirio de la imaginería cristiana, de coronarse de espinas. Y concluye la estrofa con una expresión (“y no me dejan bueno hueso alguno”) que ratifica el carácter invalidante y punitivo que tiene la tristeza en el poeta.

El poema termina con un abandono a cualquier resistencia y con una aceptación pasiva del destino fatalista (“no podrá con la pena mi persona”). También se vuelve a iterar la figura de los cardos y se concluye con una frase de un profundo desgarramiento existencial que cierra totalmente el círculo que había empezado a abrirse en el título: “¡Cuánto penar para morirse uno!”

El análisis de las palabras también puede aportar algunos elementos válidos. El vocablo “pena” se utiliza nueve veces y dos veces más como palabras derivadas. “Umbrío”, “bruno” y “tiznar” son las acepciones que introducen el texto en una semántica de la oscuridad y de lo infausto. Hay dos alusiones a animales: perro y leopardos. El primero no tiene un sentido agresivo, sino más bien de constancia, de lealtad, de inmanencia de la pena en el poeta. Es además “fiel pero importuno”, o sea que es indeseado pero con un vago sentimiento de gratitud por la constancia. La figura de los leopardos sí es aversiva y tiene consecuencias destructivas.

Los cardos se convierten en una isotopía de tormento, en una figura disfórica que se introduce de la mitad del texto hasta el final para adicionarle a las consideraciones emocionales y metafísicas de la pena (de las dos primeras estrofas) el padecimiento físico que conlleva y el indicio del martirio.

Con todo, la gran isotopía es la pena, que es el eje del poema. Por ella el poeta está sumido en la sombra eterna; de ella está tiznado; ella se encuentra donde él se encuentre y lo convierte en el hombre más atribulado de todos. Sobre ella descansa solo; ella es su guerra pero también su paz; ella es su compañía perenne y fiel; ella es su tortura y su martirio y la razón de su invalidez. Ella es su condena y es el destino que trasciende inclusive a la muerte.

“Sino sangriento”

Antes de la publicación de *El rayo que no cesa* hay una serie de poemas sueltos, escritos entre 1935 y 1936, que solo verán la luz muchos años después, ya que nunca entraron en el conjunto de ninguno de los cinco libros conocidos y solo fueron incluidos en la *Obra completa* de 1960.

Son siete poemas (“Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”, “Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre”, “Me sobra el corazón”, “Vecino de la muerte”, “El ahogado del Tajo”, “Mi sangre es un camino”, “Égloga a Garcilaso” y “Sino sangriento”) en los que expresa el poeta el enorme sentido trágico que carga con él, que no tiene que ver con el amor sino con el signo fatal que le ha impuesto la vida. Son poemas de una exploración

hondísima del dolor y el pesimismo que fueron escritos paralelamente a *El rayo que no cesa*, con lo cual queda claro que a partir de 1934, y superado el sentimiento agrario y pastoril de *Perito en lunas*, Hernández ha encontrado su clave existencial y por esa misma ruta el sello indeleble de su poética. Concha Zardoya señala cómo esos siete poemas, con excepción de “Égloga a Garcilaso” y “Sino sangriento”, demuestran una evidente liberación de la forma clásica. “El poeta se entrega a la expresión libre y se baña en las nuevas aguas de la poesía impura al calor del *Caballo Verde Para La Poesía*. Ni conceptismo barroco, ni rígidos cánones métricos (...) Lo único que no cambia es su dolorido sentir, su pasión de hombre. Astros, cosas, manotazos, sangre, abrupta pena, nardos, piedras, se entremezclan en esta nueva poesía (...) (103-04).

Veamos el poema *Sino sangriento*. Estos son apartes de su texto:

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.

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.

Lucho contra la sangre, me debato

contra tanto zarpazo y tanta vena,
y cada cuerpo que tropiezo y trato
otro borbotón de sangre, otra cadena.

(...)

¡Ay, sangre fulminante,
ay trepadora púrpura rugiente,
sentencia a todas horas resonante
bajo el yunque sufrido de mi frente!

La sangre me ha parido y 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.

(...)

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. (237)

“Sino sangriento” combina heptasílabos y endecasílabos, en una extraña mezcla de verso de arte menor con arte mayor. El formato se sale de lo regular, y confirma la tendencia de Hernández a preferir el concepto sobre la métrica, y a abolir el molde clásico cuando la fuerza expresiva lo requiere. De ese modo, arranca con seis versos, para en el segundo ubica solo cinco, en el tercero nuevamente cinco, y en el cuarto se alarga a siete.

En estos versos es evidente la ruptura de la métrica: “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”. Es claro que en “y vino más de una”, hay un hexasílabo que rompe la versificación pero le confiere mucha fuerza fonética, y la semántica cobra un elemento clave al asegurar que no vino solo sino que su mala estrella es compartida por muchos.

El primer verso arranca con la contundencia de la palabra “sangre”, en una figura anafórica que incluye el verbo “venir” (“de sangre en sangre vengo”) lo cual traduce una continuidad aciaga en el tiempo. La inmediata referencia al mar (“como el mar de ola en ola”) le adiciona una magnitud inconmensurable a la condena de la sangre y le imprime la inevitabilidad de una fuerza que lo compele a estrellarse contra la orilla una vez y otra vez en un movimiento perpetuo e incesante.

Luego viene una aliteración de la amapola (“de color de amapola el alma tengo/ de amapola sin suerte es mi destino”). De acuerdo con Carolina Spellman, en *Florigrafía, el lenguaje de las flores*, esta flor conjuga tres simbolismos en sí misma: el amor y la sexualidad, pero vinculados con guerra, la noche y el sueño, y la flor emblemática de los caídos en batalla: “(...) las amapolas espontáneamente crecieron por millares en los campos de batalla de la primera guerra mundial”) (33). En este caso es aún más problemática porque es una flor sin suerte. Aparece el verbo “llegar” en una frase que reconstruye la inicial de la sangre (y llego de amapola en amapola) que implica un arribo, un fin de camino, pero que no significa descanso por el elemento acumulativo de la amapola y su carga negativa, que concluye todo su dramatismo en la última línea del verso (a dar en la cornada de mi sino). Es el hombre aventado por la fuerza de lo trágico, de lo inevitable, que viene a estrellarse contra la violencia de su propio destino.

El tono jeremíaco¹⁰ continúa en el siguiente verso (“Criatura hubo que vino / desde la sementera de la nada”) para hablar de sí mismo como un ser que antes de existir ya traía en su contra una mala fortuna. La estrella se presta para una polisemia de un cuerpo celeste elevado y brillante, frío y lejano, y una simbolización del buen o mal azar que corresponde en la vida a cada quien. En este caso la estrella es claramente aversiva (airada) y la preposición ‘bajo’, junto al sustantivo ‘designio’ no dejan duda de una fortuna adversa. Y para recalcarlo, remata el verso con la turbulenta y mala luna. La luna es uno de los elementos literarios más proteicos, y en la obra de Hernández aparece de modo reiterado para adquirir unos ecos múltiples de significación. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*, de Chevalier, la luna es el poder generador femenino, pero también envuelve los ritmos biológicos, el tiempo que pasa, el conocimiento indirecto, por reflejo (ya que su luz es un mero reflejo del vigor del sol). Pero, y este significado es el más hernandiano de todos, la luna es siempre el primer muerto (“desaparece por tres noches, cada mes lunar”) (658).

El tono resignado y sumiso de los dos primeros versos se rompe al abrir el siguiente cuando el poeta decide confrontar y resistir a su condena (“Lucho contra la sangre/contrata tanto zarpazo y tanta vena”). La movilidad de la que hablaba en los primeros versos se restringe con el verbo “tropezar” en presente indicativo. La imagen que sugiere la palabra “cuerpo” unida al verbo “tropezar” hace pensar en muertos, pero luego el vocablo “trato” (que entra un poco forzado en la línea), introduce un elemento social, de conocer a otros, de relacionarse con ellos, pero de nuevo vuelve el sentido disfórico, ya que esos muertos, o esos vivos, se convierten en una imagen aterradora (borbotones de sangre), o en cadenas. El término “cadenas” conduce de nuevo a una apertura semántica muy oscura, muy hernandiana, en esa tendencia suya al acertijo. Dice el diccionario de Chevalier, que la cadena simboliza el nexo roto entre lo superior (lo divino) y lo inferior (la gente) que se logró con el advenimiento de las democracias liberales versus el viejo orden de las monarquías. “Al grito de ‘vivan las cadenas’, la gente humilde de España reivindicó frente a las ideas liberales en el pasado siglo la vigencia simbólica de la sumisión al monarca absoluto” (227), asegura el diccionario.

¹⁰ En alusión a Lamentaciones, texto bíblico que refiere los lamentos de Jeremías sobre la futura destrucción de Jerusalén.

La eterna interjección del dolor (¡ay!) abre la primera línea del siguiente verso, y se repite anafóricamente en la segunda. La sangre ahora adquiere el poder de fulminar, de extinguir la vida, y el vocablo “trepadora” le da un poder más lenitivo, que se hace rotundo con el adjetivo “rugiente”. El juego de palabras “a todas horas” que enlaza la palabra “sentencia” (con su doble significado de afirmación o de resolución de un juez) con resonante, da cuenta una vez más de la predestinación fatídica con que ha venido el poeta al mundo. Y lo acentúa direccionando toda esa acción brutal hacia el instrumento que por antonomasia es el receptor de los más duros golpes: el yunque.

El verbo “haber” como auxiliar vincula la acción de haber nacido –pero con una palabra de enorme fuerza (“parir”)– con el estar preso a consecuencia de la misma sangre. Así, la sangre es creadora pero al mismo tiempo es carcelera. En la segunda línea del verso se introduce un elemento que de nuevo aminora el lamento jeremíaco para plantear la resistencia (la sangre me reduce y me agiganta), y le impone un tono nuevo de rendición al dolor pero con la voluntad de saberse un edificio de sangre, pero también de yeso. Este último elemento introduce una sensación de dureza, de paliativo, de terapéutica, que se consolida cuando el poeta acepta que es él mismo quien se derriba (su edificio) y quien lo vuelve a levantar. Eso sí, y para que no atenúe lo esperpéntico, sobre su “andamio de huesos”.

En el último verso se pierde totalmente cualquier signo de esperanza, cuando el poeta acepta ya sin arrestos su destino (me dejaré arrastrar hecho pedazos) y reconoce que es un hado externo quien lo predestina hacia la pena (ya que así se lo ordenan a mi vida). La marea, como fuerza inmanente y regida desde la luna, unida por el posesivo “su” a la sangre, traduce la perpetuidad oscilante de su fatalismo. Con el final, ya todo queda consumado (“Seré una sola y dilatada herida/ hasta que dilatadamente sea un cadáver de espuma: viento y nada”).

El sentido trágico del poema es invasivo, desolador. Y vale la pena redundar en que el eco retumbante de su fatalidad aún no tiene amarres con los hechos terribles que vendrán después en su vida personal y en el colectivo español. La isotopía fundamental es la sangre pero se ve redundada por palabras con una fuerza semántica demoledora como los

sustantivos “cornada”, “zarpazo”, “tropiezo”, “borbotón”, “cadena”, “yunque”, “huesos”, o los adjetivos “airada”, “turbulenta”, “fulminante”, “rugiente”, “dilatada”, “ensangrentada”. Algunos autores como Zardoya creen que *Sino sangriento* es una poesía profética, con una enorme fuerza visionaria sobre la tragedia que ya empieza a cernirse sobre el poeta y la sangre que lloverá sobre España en pocos meses cuando estalle la guerra (105-06).

“Sentado sobre los muertos”

Por primera vez en su vida, Miguel Hernández va a tener causas objetivas que justifiquen su inclinación hacia lo aciago. Superado el poeta bucólico y aldeano, y ya enrumbado en la vertiente más existencial del barroco, aún más trágico y atormentado que Quevedo, la Guerra Civil será un punto de quiebre en el poeta que ya por fin ha logrado instalarse en Madrid y entrado a competir en el campo literario de su tiempo.

Como ya hemos reiterado un par de veces en esta investigación, en un poeta trágico la guerra puede ser el escenario más formidable para dejar arder toda la potencia de su *poiesis* (ningún término podría ser más acertado que éste en su fonética original griega y en su semántica como fuerza creadora). Sin embargo, Hernández no es solo un escritor con una poética de la tragedia sino con una ética de la fatalidad. Por eso seguirá haciendo lírica pero empuñando las armas y aferrándose al ideal de una España republicana, de una sociedad futura regida por el comunismo. En la primera parte de la guerra, cuando todavía la república guarda alguna ilusión de pervivir, surge *Viento del pueblo*, un texto en el que Hernández hace profesión de fe en la causa de una militancia activa y desembozada, y en oposición abierta al principio de intrascendencia que esgrimía Ortega y Gasset, según el cual el poeta no está para ser misionero, profeta o redentor.

En un ensayo de Ramón Gaya denominado “Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández”, publicado en la edición 17 de la revista *Hora de España*, en 1938, se descalifica abiertamente *Viento del pueblo* y se lo considera como un texto desigual y sin medidas (46). Se critica particularmente el descuido en la versificación y el mecanicismo de sus rimas. Cuenta Concha Zardoya que la gran acusación contra el libro era “esa maniática preocupación por conseguir poesía masculina y fuerte” (108). Frente a estos cuestionamientos, la propia Zardoya relleva el gran valor de *Viento del pueblo* como una

obra testimonial, en la cual la poética casi pasa a un segundo plano frente a la enorme fuerza vital del poeta, a su convicción arrolladora y mística en las causas que lo alientan. En el espectro completo de la obra de Hernández, sin duda es este libro en el que más se hallan fundidos vida y versos, y por ende ética de la fatalidad y poética de la tragedia. Un elemento clave para entenderlo lo entrega la misma Zardoya: *Viento del pueblo* –dice ella– “merece respeto así sea solo porque, acabada la guerra, fue la principal causa de la condena y aun la muerte del poeta. Libro que arde y quema, duele y hace llorar. Libro en que se borran los límites entre poesía y vida en peligro. Libro que acusaba entonces y que aún acusa. Libro sangrante y verdadero” (108).

De todos modos, es innegable que desde el punto de vista estilístico sí hay varias diferencias sustanciales con los versos previos (*Perito en lunas*, *El rayo que no cesa* y los poemas sueltos) y con lo que vendrá después (*El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*). Por una parte, los versos crípticos, los acertijos poéticos de los que habló Gerardo Diego, se aligeran, se hacen mucho menos herméticos y parecen dejar el lenguaje cifrado para abrirse a la proclama evidente y desembozada. Eso es claro en estos versos: “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”. Y más claro aun en estos: “Ayer amaneció el pueblo/ desnudo y sin qué ponerse/, hambriento y sin qué comer,/ el día de hoy amanece/ justamente aborrascado / y sangriento justamente”.

La metáfora, que reinó en las rimas anteriores en unos juegos que evidentemente conseguían cincelar las palabras hasta hacerlas polivalentes, ya es mucho más metódica, menos ambiciosa y más funcional. Veamos: “En su mano los fusiles/ leones quieren volverse/ para acabar con las fieras/ que lo han sido tantas veces”.

El tono del desgarrar sigue muy parecido, pero ya sin la hondura existencial de los poemas previos y lo reemplaza un dejo de anatema que prolifera en el conjunto de las 25 poesías que componen la obra. Se trata pues de una poesía más vivida, pero menos elaborada, más artefacto y propaganda y menos intimista y existencial. Los títulos de los poemas son muy reveladores: “Nuestra juventud no muere”, “Ceniciento Mussolini”, “Campesino de

España”, “Llamo a la juventud”, “Los cobardes”, “Vientos del pueblo me llevan”, “Al soldado internacional caído en España”, “Canción al esposo soldado”.

Arcadio López Casanova, en *Miguel Hernández, pasión y elegía*, considera que en *Viento del pueblo*, el lirismo queda supeditado a “una dominante razón épica” (44); del mismo modo, el yo lírico del poeta se funde irremisiblemente con un yo colectivo que sugiere una profunda identificación con el pueblo (47), y como resultado todo el libro se moverá entre dos tonos extremos: el de la exaltación de lo que se identifica como el bando propio y el de la imprecación de la facción contraria.

A pesar de su naturaleza militante y de los momentos de aparente optimismo que alcanzan a resonar, esta obra no se escapa del espíritu lóbrego y del fatalismo proverbial de Hernández, y los últimos poemas destacan el silencio, el claro silencio en que se va quedando el poeta y su nación.

Veamos el poema *Sentado sobre los muertos*. Este es su texto completo.

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

Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.

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.

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.

Ayer amaneció el pueblo
desnudo y sin que ponerse,
hambriento y sin que comer,
el día de hoy amanece
justamente aborrascado
y sangriento justamente.
En su mano los fusiles
leones quieren volverse
para acabar con las fieras
que lo han sido tantas veces.

Aunque le falten las armas,
pueblo de cien mil poderes,
no desfallezcan tus huesos,
castiga a quien te malhiere

mientras que te queden puños,
uñas, saliva, y te queden
corazón, entrañas, tripas,
cosas de varón y dientes.
Bravo como el viento bravo,
leve como el aire leve,
asesina al que asesina,
aborrece al que aborrece
la paz de tu corazón
y el vientre de tus mujeres.
No te hieran por la espalda,
vive cara a cara y muere
con el pecho ante las balas,
ancho como las paredes

(...)

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago es la muerte. (239)

El poema es muy representativo de todo el corpus de *Viento del pueblo* por algunas de las cosas ya anotadas anteriormente: metáforas menos elaboradas, lenguaje más expreso, y escaso hermetismo, tal vez por la necesidad de difundir un mensaje militante a un público más amplio. Llama la atención la forma arromanzada del poema, lo cual parece tener una clara intención en el sentido de que ésta es la forma más popular española y el formato

tradicional de los cantares épicos, desde la edad media. Eso valida la observación de que con *Viento del pueblo*, el poeta se acerca a modelos más populares de poesía.

El poema está además compuesto en verso de arte menor y los versos pares riman asonantemente. El inicio del primer verso es un poco oscuro por el uso del participio 'sentado'. La imagen de estar sentado sobre un grupo de muertos es extraña, ya que implica una acción de tipo pasivo, o cómoda o exhausta, mas no combatiente. Del mismo modo es crítica la referencia temporal de los muertos que se han callado en dos meses. Con seguridad, este poema fue escrito en 1936, después de julio 18, fecha del levantamiento de los militares que deriva en la Guerra Civil. Cabe recordar que al inicio del motín se esperaba que éste durara pocos días o incluso solo algunas semanas, aunque empezó con una fiereza inusitada que desde el inicio partió el país en dos grandes zonas. La consciencia de que España está en guerra solo se adquiere al cabo de varios meses. La referencia podría entonces tener esa intención de soslayar la brutalidad con que arrancó la refriega. La referencia a besar zapatos vacíos conlleva un gesto de gran humildad pero al mismo tiempo de intimidad doméstica, dado el carácter cotidiano y prosaico de los zapatos, de su sentido como pocos de prenda íntima que conecta a los seres con su suelo. De igual modo hay una intención de antropomorfizar el corazón, de dotarlo de manos que merecen ser estrechadas, en una alegoría de hermanamiento en la lucha.

Los dos versos siguientes abandonan cualquier carácter hermético para abrazar la causa de la lucha. Sin embargo, el inicio es la lucha de un poeta, ya que enfatiza en la voz, una voz que se alindera con la causa desde siempre, y que debe adquirir la fuerza de un trueno. De inmediato, el poema adquiere la fuerza de una consigna ("acércate a mi clamor, pueblo de mi misma leche"), con la hermosa y sencilla metáfora de la leche que tiene un sentido polivalente: por una parte retrotrae el sentido de maternidad, de origen compartido al haber lactado de la misma madre, pero también encierra un significado de compartir una misma condición que se emparenta con la lengua coloquial cuando ésta habla de buena o mala leche. Entonces el poeta admite su condición de hombre encarcelado por las raíces de un árbol que de modo evidente es su suelo, pero no en un sentido telúrico sino ampliado para incluir a su gente. De nuevo hará una profesión de fe en la causa, como al comenzar el segundo verso, pero ahora ya no solo como poeta sino, al incluir el vocablo "sangre", y

también como soldado (“estoy para defenderte con la sangre y con la boca como dos fusiles fieles”).

En el verso que viene hay una advocación a la tierra una vez más, en el sentido más puro de génesis, que se emparenta luego con el origen que le dio un vientre “desdichado y con pobreza”. De nuevo parece haber aquí un legado unamuniano en la reafirmación de la tierra y del pueblo español olvidado, que constituye la verdadera raíz de la hispanidad y el objeto de la intrahistoria.

La aparición del ruiseñor le da un toque místico al verso, ya que este animal es uno de los que más simbolismos diversos y profundos encierran. Así, según Chevalier, el ave es el eterno binomio de amor y muerte, en el plano más elevado del desinterés ya que para él es insustancial si su amor es correspondido o no. Le basta con amar y ello lo acerca al martirio (900-01). Pero igualmente, el ruiseñor es el hombre creyente y espiritual. La siguiente línea redondea el sentido trágico del pájaro (eco de la mala suerte) y las dos subsiguientes cierran su convicción en la prédica de ser una voz para ser escuchada, pero en la angustia, en la pobreza, en la pena.

Como ya se había anticipado, el verso que le sigue es abiertamente ideológico, pleno de las discursivas más inveteradas del marxismo (“Ayer amaneció el pueblo desnudo y sin que ponerse, hambriento y sin que comer”) lo cual no deja espacio para mayores interpretaciones más allá de la temporalidad del adverbio “ayer”, como la etiología del terrible presente que se vive, para lo cual se introduce el “hoy” como un amanecer que con la anáfora “justamente” es de forma obligatoria “sangriento” y “aborrascado”. Del mismo modo, justifica que en las manos del pueblo los fusiles quieran zoomorfizarse hasta volverse leones que expresamente aniquilen “las fieras que lo han sido tantas veces”.

Viene entonces una estrofa muy larga, cargada de un odio y de una apología a la muerte y a la respuesta brutal ante la brutalidad. Configurado el panorama de la guerra, es claro que el poder bélico del bando republicano está en absoluta desventaja frente al armamento nacionalista (al fin y al cabo, lo componen los generales rebeldes). Eso explica la entrada de “Aunque te falten las armas”, acompañado de una esperanza en ese pueblo que por legítimo es dueño de “cien mil poderes”, y seguido de unas cuantas líneas de tono exaltado

en las que abraza plenamente la violencia y la retaliación con vocablos de una gran fuerza fonética y semántica, y con capacidad de zaherir, rasgar, destrozar (puños, uñas, saliva, entrañas, tripas, cosas de varón y dientes). Las “cosas de varón” en ese contexto derivan obligatoriamente hacia los genitales, con sus poderosos simbolismos de virilidad que acomete, que rompe y penetra, pero a la vez fecunda.

En ese mismo verso se refuerza la intención vindicativa y justificatoria de la agresión para combatir la agresión de aquellos que “aborrecen la paz de tu corazón y el vientre de tus mujeres”. Esta última imagen de la maternidad lanza la discursiva del verso hacia el futuro, y señala el compromiso de la lucha con las generaciones por venir.

El final del poema cierra de nuevo su compromiso de vida y muerte con la causa y su fe en el pueblo español, con la reiteración de un “aquí estoy” que vigoriza el verbo estar en la omnipresencia del adverbio aquí. La alegoría de las fuentes populares se vale del arcaísmo “venero”, que debe su origen castizo a venas, lo cual le da una doble semántica de agua y sangre. Y finaliza el poema con un par de líneas muy bellas (“Varios tragos es la vida y un solo trago es la muerte”), que prolongan la metáfora de los manantiales, y le imprimen un carácter de resignación última y de validez de la lucha en ese trago postrero.

18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938

López-Casanova resume perfectamente el drástico giro de la poesía de Hernández de *Viento del pueblo* a *El hombre acecha*. Dice él: “El título ya anuncia una tonalidad que contrastará con la anterior. Adviértase que el elemento humano ‘pueblo’ –mundo colectivo, solidario– es aquí ‘hombre’ (referencia genérica de la condición humana), y que la fuerza vivificadora (‘viento’) pasa a acción amenazante, aniquiladora (‘acecha’)” (56).

Es evidente el paso del tono épico, exaltado, del primer libro escrito en la guerra, al ánimo sombrío, abatido, del segundo. En la composición del primero, un texto de 1936 y primeros meses del 37, median los aires de optimismo inicial con que arranca la lucha, una confrontación que en su prólogo es un simple levantamiento ilegítimo y abiertamente traidor. En el segundo, escrito entre 1938 y 1939, ya se vislumbra la pérdida de la República y el advenimiento de un nuevo régimen, fascista y retardatario. Entre un

momento y el otro, la guerra ha mostrado todo su poder devastador y la barbarie de que son capaces los bandos en refriega. Siendo así, el primero es un canto esperanzado y optimista sobre la guerra civil, ideologizado y propagandístico, y el segundo una profunda elegía a los muertos, a lo que se pierde de forma irremediable y al futuro lóbrego que se abre para España. La definición de “elegía” que entrega el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua es perfecta para definir la esencia de *El hombre acecha*: “Composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento digno de ser llorado, y la cual en español se escribe generalmente en tercetos o en verso libre”.

Lo verdaderamente significativo de este libro es que hasta antes de él, el sentido de lo trágico en Hernández tenía un sello individual, propio de su existencia e indivisible con su experiencia vital. Ahora ese tragicismo se hace colectivo, se hace extensivo a la especie, y particularmente al espíritu español. La filigrana estilística de los primeros libros, que alcanza sus cotas más barrocas en *Perito en lunas* y en *El rayo que no cesa*, ahora se tamiza totalmente, se refina y se despoja la palabra de accesorios para hacerla íntima, con el artificio retórico supeditado a la fuerza expresiva. Concha Zardoya lo resume así: “La poesía de Miguel se halla ahora en otro camino, el de la verdad desnuda. Ni un ápice de artificio, pues el viento de la muerte ha depurado al hombre y al poeta” (125).

De ahora en adelante la poesía será más sustantiva y con menos alardes virtuosistas. El mismo léxico deja de tener los visos culteranos de los primeros libros y se hace más sencillo, sin renunciar al estilismo fonético y a la profunda carga estética que guarda cada palabra en sus poemas.

Con respecto a *Viento del pueblo*, en *El hombre acecha* se recoge para siempre el tono panegírico y el verso supeditado al mensaje. Vuelve la intención críptica, pero ya no en la búsqueda del acertijo de las primeras obras sino menos hermético, con unas claves interpretativas más fáciles de rastrear.

Los dieciocho poemas que componen el texto, que como ya se dijo se perdió en imprenta al terminar la guerra, y solo se salvó porque fueron hallados dos ejemplares de un primer tiraje, esos 18 poemas comparten todos una visión muy lacerada del momento, con

cementerios repletos, cárceles atestadas, trenes que se mueven en la noche cargados de heridos, y multitudes que sufren hambre. Dos poemas, seguramente escritos en 1937, con el viaje a la URSS se salen de ese contexto atribulado: “Rusia”, y “La ciudad fábrica”, que probablemente no alcanzaron a entrar en *Viento del pueblo* y fueron incluidos aquí.

Veamos el poema “18 de julio de 1936 – 18 de julio de 1938”. Este es su texto completo:

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 que 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. (339)

El poema está escrito en soneto y es de los últimos en su ubicación en el libro. Tiene unos versos alejandrinos, de la más remota tradición española. Sin embargo, de nuevo Hernández rompe en las pausas la métrica y corta fonéticamente los versos. Es evidente que busca privilegiar el concepto, lo que quiere decir, y toda la fuerza de la expresión, sobre los aspectos formales. La ruptura de los alejandrinos es muy clara en el verso inicial: “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”.

De nuevo, el poema vuelve a ser crítico y el lenguaje se acrisola en la intención semántica profunda que se había aligerado en *Viento del pueblo*.

El título del poema recoge dos marcas cronológicas que encierran un lapso de dos años. El primer 18 de julio es el inicio de la Guerra Civil con la sublevación de Francisco Franco en Marruecos. El segundo no parece tener un motivo especial, diferente de resaltar que ya han transcurrido dos años desde que se inició la conflagración.

El primer sintagma es sobrecogedor (“Es sangre, no granizo, lo que golpea mis sienes”). Desde esa primera línea queda prefigurado el tono lúgubre que tendrán los versos. De nuevo, la sangre, una de las grandes isotopías hernandianas irrumpe con una enorme fuerza semántica. El otro vocablo también encierra mucha fuerza y es evidente la intención de darle más dramatismo a la imagen al elegir “granizo” y no “lluvia”. La mención a los dos años de guerra como dos inundaciones, se oscurece un poco con el adjetivo solar sobre el sustantivo acción. “Sangre de acción solar” puede hacer referencia a las cualidades benéficas de la sangre, a la sangre que arroja luz, a la que se comparte como familia, como grupo. No obstante, acto seguido le adiciona un carácter violento y destructor con el adjetivo “devoradora”, y para aclarar más esa intención cierra la última línea con la imagen de un mar de sangre que ha desolado las casas y anegado los balcones. El vocablo “balcón” provee de dos significados al verso, por un lado sugiere que la sangre es copiosa para poder alcanzar el nivel de un balcón (que casi siempre está varios metros sobre la superficie), y por el otro, denota el sentido de mirador de horizontes y de poder ver más lejos que tienen los balcones. Todo eso lo ha arrasado la sangre caída por dos años.

La isotopía de la sangre abre el segundo párrafo para proclamar de nuevo la bondad intrínseca de este fluido vital, fuente de nueva vida, que ahora enturbia mares y sobrecoge trenes. Una vez más, se hace énfasis en la cantidad de sangre que logra hacer turbio el mar. La figura de la sangre sobrecogiendo trenes es terriblemente hermética, y es imposible no remitirse a la imagen de “El tren de los heridos”, poesía también de *El hombre acecha*, con el cuadro impresionante de ese tren que avanza incesante entre la noche, y que se mueve en un silencio sepulcral porque “habla el lenguaje ahogado de los muertos”.

El cierre del verso es también muy críptico porque le adiciona a la sangre la facultad de alentar leones en el mismo sitio donde desalentó los toros. El toro ibérico es otra isotopía en la obra de Hernández y tiene un carácter polisémico siempre que aparece, ya que a la virilidad y la fuerza creadora y de lucha que contiene, siempre hay que añadirle la disposición al sufrimiento sin atenuantes y al final incommutable del martirio. Es además uno de los símbolos de hispanidad más fuertes y representativos. Alentar leones, sin embargo, mientras se desalientan toros puede hacer referencia a la fiereza del combate entre españoles, aunque no es muy probable que le conceda la tradicional heráldica de “leones” a los oponentes franquistas.

Lo que sigue después es una metamorfización fantástica de la sangre en tiempo. Pero es el tiempo acechante y fatalista del barroco, la consciencia trágica del paso inútil e irrefrenable de la vida (“Y ante el reloj y el alba me siento más que herido”). Si la sangre se ha vuelto tiempo, y antes de eso la sangre ya exhibía sus peores condiciones, la consecuencia funesta es sentirse herido por las horas. Herido, inclusive, por el alba que es el despuntar de un nuevo día, en el que se oye el chocar de todas esas sangres.

El último verso parece retrotraer todo el espíritu sangriento y belicoso español (“Sangre donde se puede bañar la muerte apenas”). A pesar de los mares de sangre detallados previamente, éstos no parecen suficientes para que la muerte se bañe. Entonces, la fuerza del sintagma recae toda en el adverbio “apenas”. Contradictoriamente, luego de la constante imprecación contra la sangre, se le asigna un carácter luminoso e imperecedero de “fulgor emocionante”. Y en la última línea el poeta parece aceptar ser ese eslabón último de la España trágica y sangrienta (la estoica de Séneca; la atribulada y pesimista del barroco) cuando admite recoger con sus propios ojos ese fulgor de la sangre que no ha cesado de brillar mil años.

Poema número 6 del *Cancionero y romancero de ausencias*

El libro que recoge casi todos los últimos poemas de Miguel Hernández es el *Cancionero y romancero de ausencias*, un texto escrito enteramente en las distintas cárceles por las que lo paseó el régimen de Franco en poco menos de tres años. Como ya se dijo en un capítulo anterior, Miguel lo entregó a Josefina Manresa en un cuaderno cuando lo iban a trasladar de

la prisión de Palencia a la de Ocaña. Iban allí 74 poemas originales. A ellos se les sumaron casi cuarenta más con los que siguió escribiendo en los demás penales, y que fueron adicionados casi dos décadas después en la *Obra completa*, compilada por Elvio Romero.

No es claro si Hernández alguna vez previó que ese sería su último libro. Es probable que no. Sin embargo, en él el poeta oriolano demuestra la obra más decantada, la más depurada en técnica y en exploración intimista. Un poeta altamente impuro como él, en los estándares de la poesía pura que dividió a Juan Ramón Jiménez para siempre de Pablo Neruda, termina acercándose ostensiblemente al purismo, a una poesía sin anécdota, deshumanizada en el sentido de buscar el objeto del arte por el arte, elitista en su concepción de ir dirigida a las élites que consiguen decodificarla y no a la gran masa popular (como soñaba con *Viento del pueblo*), sin ataduras en los tópicos tradicionales y por el contrario libre no solo en el verso sino en la imaginación (contrario a *Perito en lunas* y sus moldes gongorinos y su fuerte bucolismo, y a *El rayo que no cesa* y su métrica rigurosa de soneto y su tono quevedesco).

Es el punto de llegada de Miguel Hernández a la poesía por la poesía. A la verdadera poesía pastoril de las églogas, pero sin que tengan que sonar como tales; de la poesía hermética de unos códigos siempre personales, pero sin la opacidad exagerada de los acertijos, de un lenguaje culterano e integral pero que fluye sereno y sin artificios y sin el libreto oculto de ninguna pretensión. El poeta no ha renegado de nada, solo ha llegado hasta su arcadia personal, hasta el punto exacto de su tono y de su poética.

Y siempre intacto, siempre indemne, ese espíritu trágico, esa visión sombría de las cosas, ese fatalismo de su convicción profunda por la pena; porque esa es su visión del mundo, ese es el *habitus* que lo gobierna. En *Cancionero y romancero de ausencias* se compaginan lo patético y lo tierno, lo sublime y lo prosaico, la creación y la destrucción, los mundos anhelados y los aborrecidos. Y mientras escribe estos poemas, se va agotando su vida en una decisión casi consentida (ya a estas alturas podríamos decir acordada y acogida), en una total aquiescencia con su destino y sobre todo en consonancia perfecta con su ética de la fatalidad. Es en este libro, y en este tiempo de escritura, donde se ensamblan perfectos, esa ética fatal y su poética de la tragedia.

Veamos el poema número 6 de *Cancionero y romancero de ausencias* (sin título y catalogado bajo ese número en la compilación de Elvio Romero). Aquí está su texto completo:

¿Para qué me han parido, mujer,

para qué me han parido?

Para dar a los cuerpos de allá
este cuerpo que siento hacia aquí,
hacia ti traído.

Para qué me han parido, mujer,
si tan lejos de ti me han parido.

Este poema sugiere el uso del verso libre en Hernández, ya que los versos que riman son los segundos y tienen números distintos de dísticos. Sin embargo, parece que su intención no fuera hacer verso libre porque todos los primeros versos terminan en agudas. El poema es de los que abre el libro, o sea que es probable que haya sido escrito en las fases iniciales de su encarcelamiento. El tono desgarrado es evidente.

La repetición de la misma frase rompe el primer verso con una pregunta fonética y semánticamente muy agresiva. Hay un uso intencional de la tercera persona del plural, quizá para evitar que las preguntas suenen dirigidas a su madre. Así, la “mujer” es un genérico de todas las mujeres. La pregunta que reúne la preposición “para” con la conjunción “que” suena directa, lapidaria e indaga sin ambages unas explicaciones que caen, por demás, en un plano puramente existencial.

El segundo verso es una respuesta dolorosa y críptica que se nuclea alrededor del verbo dar (para dar a los cuerpos de allá, este cuerpo que siento hacia aquí). En la obra Hernández, la acepción de ‘cuerpo’ a menudo deriva en cadáver. En esa línea, el adverbio ‘allá’ parece orientar el sentido hacia la muerte, hacia el más allá, en contraste con el ‘aquí’. Esto puede traducir el eterno conflicto del poeta entre el apego por la vida (azarosa, atribulada, pero vida), y su inclinación fatídica a la muerte (triste, pesimista, pero cierta). La última línea, le

agrega un elemento de connotación sensual, ya que ese cuerpo que se siente atraído hacia el aquí también se siente traído a la mujer, al ideal femenino.

El último verso remarca esa intención, cuando vuelve a redundar la misma pregunta con que abre el poema, para contestar en un tragicismo sin salida: 'si tan lejos de ti me han parido'.

Conclusiones

Mirando las cosas desde la perspectiva del tiempo, con la enorme ventaja que representa apreciar los pormenores desde lejos, cuando ya los sucesos dejaron su impacto residual tras decantarse, los procesos cerraron su círculo, y las incertidumbres del presente se hicieron certezas, no es arriesgado decir que Miguel Hernández es un poeta en el vórtice de la tragedia. La tragedia lo escoge, y él acepta su destino como víctima, pero no para sucumbir en el abatimiento y el olvido sino para valerse de ella, para amansarla, para forjarla a punta de cincel y de martillo hasta sacar de todo ese proceso triste una poesía excelsa e imperecedera. El precio a pagar, de todos modos, fue el más alto.

Al menos cinco elementos tuvieron que converger para alumbrar el nacimiento y desarrollo de este producto singular que es Miguel Hernández y su obra. El primero es un tiempo desolado, en el que pocos años antes de nacer el poeta, la España que durmió tres siglos su languidez y decadencia despertó de un manotazo (una figura hernandiana, por demás) a la gravedad de su destino como un reino con más pasado que futuro, ubicado en el confín occidental de Europa, y totalmente aislada de los flujos de pensamiento y de cultura, y de política y de economía, del que un tiempo atrás fue su vecindario natural. Es una España hambreada, ignorante, y escindida en dos Españas que no se miran la una con la otra, por ideología, por estratificación social, y por horizontes muy distintos entre los diversos territorios.

No obstante, a ese tiempo tan oscuro corresponde la eclosión de un momento cultural de enormes dimensiones. De la última década del siglo XIX hasta 1936, año del inicio de la guerra, el país verá florecer tres generaciones de intelectuales, escritores, poetas, artistas de una estatura que solo tiene parangón con el fenómeno del Siglo de Oro renacentista y barroco, tres y cuatro siglos atrás. Ese es el segundo elemento que habrá de converger en la amalgama de afortunadas coincidencias que da vida a un producto como Hernández. En menos de 50 años, España aporta al mundo una ensayística de calado profundo, una poesía de honda intimidad (sin contar aquí las artes de la imagen y su Dalí y su Picasso y su Buñuel), que con el paso de los años dejará firmada toda una corriente cultural con tres

Nobel de Literatura, con poetas foráneos y enormes gravitando por tiempos allí y buscando la luz de este momento único, como Vallejo, Huidobro, Neruda (un premio Nobel más).

En ese instante de hambre y miseria social pero de esplendor del intelecto viene al mundo el poeta de Orihuela. El tercer elemento es su singularidad. Opuesto a los hombres de su tiempo cultural, él no es abogado, ni filósofo, ni ha estudiado una carrera, y ni siquiera ha podido concluir la secundaria. No ha viajado fuera del país y no tiene capital. Europa es una referencia muy distante. Es un campesino, mas no terrateniente. Es un pastor de cabras, el negocio de su padre. Nace en un poblado más bien chico, con muchas iglesias y muchos curas, aunque también con varias revistas literarias. Allí escribe sus primeros versos, que obviamente son bucólicos, y lee a Quevedo, a Góngora y Gracián. Cuando llega a Madrid a cumplir un sueño de poeta se evidencia que es él, en sí mismo, el reflejo de la otra España, la que lleva la peor parte, pero al mismo tiempo la que sostiene el mito (y la realidad) de contener el alma y la fibra de la España verdadera, la espiritual, la telúrica y agraria, la estoica, la intrahistórica, la España que cantan y añoran desde Madrid, pero a la que no conocen realmente.

El cuarto elemento es la esencia trágica con que viene al mundo Hernández. Golpeado a menudo por su padre, excluido del colegio también por designio paternal, opta por la azarosa profesión de poeta y va a Madrid, de donde debe devolverse por el hambre, regresa y consigue permear el movimiento intelectual de su tiempo, pero esto solo dura dos años pues estalla la guerra, y él se alista para ir al frente, a pelear, pero también a leerles poesía a los soldados y a crear los versos épicos de la refriega. En plena lucha se casa con la mujer que tal vez ama, pero de quien los biógrafos afirman, resiente mucho su espíritu pequeño, su alma quieta. Con ella no alcanzará a tener más de cuatro o cinco meses de vida conyugal en los cinco años que le quedan vivo, por estar itinerante en los frentes de batalla. Cumple su sueño de ser padre, pero a los ocho meses el destino le arrebató al primer hijo, a quien no pudo ver nacer y tampoco morir. Pierde la guerra, lo encarcelan. Lo liberan pero está libre solo una semana. Vuelve a prisión; lo condenan a muerte y le conmutan la pena por treinta años de presidio. Al segundo año enferma de tuberculosis y muere. Es un poeta trágico de principio a fin.

El último elemento es la guerra misma que se impone como una moira a todo un pueblo y le cercena cualquier voluntad, e imposibilita cualquier proyecto de vida individual o colectivo. En una decadencia larvada por tres siglos, con una España que se acostumbró a su crisis en medio de bostezos (la figura es de Machado en *Campos de Castilla*), la guerra vino a resolver lo que los hombres (los políticos, los intelectuales, los empresarios) no supieron resolver. Por eso, la guerra es un elemento individual en este conteo sobre Hernández, porque es el colofón (terrible y brutal) de tres siglos de languidez, que termina barriendo todo, dispersando e inclusive asesinando, pero sin la cual a la leyenda hernandiana le faltaría un pedazo vital. La guerra es el momento estelar de un poeta trágico, con una ética de la fatalidad. Hernández la vive cabalmente en las trincheras, mientras recita poemas y compone. Y luego, el consecuente tiempo carcelario, cuando sigue escribiendo hasta decidir su propia opción por el martirio.

Es por todo esto que, proscrito por veinte años y un poco más en España, como escritor “rojo”, enemigo nacional, su reivindicación es un proceso emotivo y justiciero que todavía no culmina, pero que ya lo tiene como la gran referencia de la poesía en la guerra, y como una voz única y esencial de esa segunda edad de oro de las letras españolas.

Ahora bien, adicional a la singularidad hernandiana, construida sobre la extraña y afortunada convergencia de esos cinco ingredientes que moldean su vida y su obra, hay un elemento que no puede soslayarse y es la calidad de su poética. En sus versos es posible seguir la pista de las tres grandes apuestas del poeta al componer: la sintaxis, el vocabulario y las imágenes.

En el primero hay una interesante tensión entre el fondo y la forma de los versos. Hernández es cultor de las formas clásicas del poema; esto es, al empezar a escribir parece que su opción siempre es ubicarse entre los cánones conocidos. De ese modo escribirá en octavas reales, en sonetos, en silbos, en versos de arte menor, en alejandrinos, y también en versos libres. El recorrido de su obra es un periplo orgulloso por los géneros poéticos de la estirpe más hispana. Sin embargo, al penetrar en los versos, al comenzar a leer y a analizar se encuentra de inmediato que el culto por la forma es superficial y que el poeta no muestra reparos en romper la métrica para subordinarla a la fuerza expresiva. Lo esencial en Hernández es lo que dice, y aunque hace un esfuerzo por mostrarlo en las formas

ortodoxas, no se detiene en transgredirlas para elevar la intención de lo que más le interesa: el concepto. Miguel Hernández, como Francisco Quevedo, es un conceptista del poema, y privilegia lo que dice a la forma en que se dice. Por eso es usual que corte fonéticamente los versos para conseguir sonoridades regulares. El arte del poeta está definitivamente en el fraseo.

En el vocabulario pareciera que siempre hay una búsqueda por la palabra con más sonoridad, con más brillo fonético y de inmediato con más fuerza semántica. Es un doble juego complejo que de todos modos nunca lo acerca al manierismo, ni al culteranismo excesivo o pretensioso, a pesar de la apelación a numerosos arcaísmos. La apuesta es por el lenguaje decantado pero exacto, con una adjetivación cuidada y nunca redundante. Es interesante este punto, ya que hablamos de un poeta-pastor, de un hombre del pueblo que nunca escribe con coloquialismos y ni siquiera con un lenguaje llano. En *Perito en lunas* es en el libro donde suena más cercano a una pretensión por mostrar un cierto elitismo intelectual, quizá porque debe acreditar unas credenciales de poeta a su condición de campesino; en el resto de su obra, el lenguaje fluye exquisito y natural.

La fuerza de las imágenes es la tercera apuesta. No es solo la fuerza del lenguaje, es su capacidad para oponer conceptos (como en el oxímoron) o complementarlos de formas novedosas y conseguir la creación de unos conceptos de un vigor impresionante, así como de una gran derivación visual. Y siempre, casi sin excepción, es el tono desgarrado el que se instala, son las imágenes de muerte, de sangre, de tribulación, de pesimismo. Es un poeta triste. Un poeta de la pena. Con todo, y como anticipábamos desde la introducción no es Hernández un poeta de una lírica sombría, porque no pretende involucrar adeptos para una causa del dolor ni sembrar doctrina sobre él, solo entregar su testimonio. Por eso, la primera persona impera casi sin excepciones en sus poemas. Toda la pena, el desgarrar, el infortunio son suyos.

En este punto, es necesario conectar un par de conceptos que son capitales para esta investigación, y es la creencia de que Hernández es un poeta con una ética de la fatalidad y constructor de una poética de lo trágico. Y ambas cosas son necesarias e inseparables para conseguir una comprensión sobre él. El primer concepto se explica en una actitud vital orientada a la desesperanza, pero no por una conciencia de derrota a priori sino por una

convicción medular de que el mundo marcha en contravía, y que en los hombres se impone una esencia egoísta que obstaculiza hacer las cosas bien. Siendo así, asumir una postura ética consecuente siempre implica llevar las cosas hasta sus consecuencias ulteriores en la confianza fatídica de que todo se resolverá en contra.

La poética de lo trágico es un rumbo estético voluntario que enfatiza en un devenir aciago con un eterno sello pesimista porque su resolución final siempre desembocará en el desencanto, en la desilusión, en la frustración, en el desengaño, y en últimas en la muerte.

Uno y otro concepto se fusionan de modo inseparable y, por esto, es Hernández un poeta en el cual vida y obra terminan fundiéndose, en una simbiosis perfecta, fatal y trágica.

Finalmente, un punto que constituye otra columna vertebral de este trabajo es la pretensión de sugerir que todo ese mundo atribulado del poeta parece tener su etiología, antes que nada, en una profunda profesión de fe hacia el credo barroco. De la Generación del 98 hereda Hernández esa inclinación a ver el mundo como un laberinto, como una obra de teatro absurda y inquietante, como un espejo que todo lo refleja al revés, como un lugar signado para ver desgranar el tiempo en la inexorable cercanía a la muerte, porque la vida es percedera y porque la inmortalidad es una promesa demasiado incierta.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique y otros. *Homenaje a Miguel Hernández*. Quito: Embajada de España, 1993.
- Boscán de Lombardi, Lilian. *Huellas en el tiempo. La poesía de Miguel Hernández*. Maracaibo: Universidad del Zulia. 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Cerezo Galán, Pedro. *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Costa, Joaquín. *Oligarquía y caciquismo*. Madrid: Alianza, 1969
- De la Cierva, Ricardo. *Yo, Felipe II*. Barcelona: Planeta bolsillo, 1997
- De Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona. 1983.
- De Unamuno, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid: Ediciones Cátedra., 2005.
- Díaz- Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en la España de la guerra civil*. Madrid: Editorial Edaf, 1994.
- Díaz – Plaja, Guillermo. *El barroco literario*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.
- Domingo, José. *La novela española del siglo XX*. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- Ferrerres, Rafael. *Límites del modernismo*. Madrid, Taurus, 1964
- García Lorenzo, Luciano. *Literatura española contemporánea I, en Historia Universal de la Literatura, tomo V*. Oveja negra.
- García – Posada, Miguel. *Los poetas de la generación del 27*. Madrid: Anaya, 1992.
- Gibson, Ian. *Cuatro poetas en guerra*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007.
- Gibson Ian. *El asesinato de García Lorca*. Punto de lectura. Madrid. 2005

- González Izquierdo, Mercedes. *Tradicón y renovación poética en la obra de José Bergamín*. Departamento de Filología Española. Universidad de la Laguna.
- Gunther Dahms H. *La guerra española de 1936*. Madrid: RIALP, 1966.
- Hernández, Miguel. *Obras completas*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1960
- Historia de las dos Españas, Madrid: Taurus, [ISBN 84-306-0516-9](#). [Premio Nacional de Historia de España](#) 2005.
- Iañez E. *Panorama de la literatura en el siglo XX*. Barcelona: Octaedro, 2000
- López- Casanova, Arcadio. *Miguel Hernández, pasión y elegía*. Madrid: Anaya, 1993
- Manresa, Josefina. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre. 2010.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Bogotá: Grupo editorial Norma. 1997.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1981.
- Martín, Eutimio. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.
- Matas J., Martínez J.E. y Trabado J.M. *Nostalgias de una patria imposible, estudios sobre Luis Cernuda*. Madrid: Plaza edición, 2005
- Miramón, Ana María. *Modernismo y 98*. Madrid: Cincel Kapelusz, 1981.
- Olivares, Edmundo. *Pablo Neruda. Los caminos de América*. Santiago: LOM Ediciones, 2004
- Ortega José, *Obras Completas (OC), Tomo III*.
- Ortega y Gasset, José. “Azorín: primores de lo vulgar” (1917). En: *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1963, vol. II, p. 186 s. Citado por Justo Fernández López, *op. cit.*
- Páez-Camino Arias F. *Miguel Hernández (1910-1942) en el sabor del tiempo*. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca, 2010

- Pérez Álvarez, Ramón. *Hacia Miguel Hernández*. Biblioteca hernandiana. Documentos. Madrid 2003.
- Romero Elvio. *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- Rozas Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro (Textos y documentos)* (1974), 2ª ed. aum., Madrid: Istmo, 1987, pp. 250-251
- Rozas, Juan Manuel y Torres Nebrera, Gregorio. *El grupo poético del 27*. Madrid: Cincel Kapelusz, 1980.
- Rozas, Juan Manuel y Torres Nebrera, Gregorio. *El grupo poético del 27*. I. Cincel Kapeluz. Bogotá, 1983
- Sánchez Granjel, Luis. *La Generación Literaria del 98*. Guadarrama, 1959
- Sánchez Vidal A. y otros. *Miguel Hernández. Poesía. Obra completa*. Espasa-Calpe, 1992.
- Thomas, Hugh. *La guerra civil española*. Barcelona. 1981
- Valle-Inclán R. *Luces de bohemia, Escena 12*.
<http://www.librosgratisweb.com/html/valle-inclan-ramon-maria/luces-de-bohemia/index.htm>
- Vicent, Antonio. *Socialismo y anarquismo*. Imprenta de José Ortega. Valencia. 1910
- Vilar, Pierre. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica, 1986
- Zardoya Concha. *Miguel Hernández*. Barcelona. 2009.