

*GUÍA DE LECTURA
Y ESTUDIO*

MIGUEL HERNÁNDEZ
“ANTOLOGÍA POÉTICA”

Antonio Mayor

Tilde

Valencia 2011

GUÍA DE LECTURA Y ESTUDIO
MIGUEL HERNÁNDEZ
“ANTOLOGÍA POÉTICA”

© De esta edición: EDITILDE S.L. (Diálogo – Tilde) 2011
c/ General Urrutia, 12 – 10ª. 46006 Valencia
Tf. y Fax: 96 316 30 14
www.editorialdialogo.es / www.tilde.es
editorial@dialogo-tilde.es
© El autor: Antonio Mayor

1ª edición: noviembre de 2011

I.S.B.N. 978-84-96977-14-3
Depósito legal:
Impreso en España / Printed in Spain
Maquetación: INNOVE visual, coop.
Imprime:

EDICIÓN GRATUITA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
A. ESTUDIO DEL AUTOR Y DE SU OBRA (CONTEXTO)	7
1º. Etapas de la vida y la obra de Miguel Hernández.....	7
1.1 Infancia y juventud (1910-1934).....	7
1.2 Amistad y amor (1935-1936).....	10
1.3 Vida y muerte (1936-1939).....	13
1.5 Poesía intimista (1939-1942).....	14
2º. La obra poética de Miguel Hernández	15
2.1 El contexto histórico, político y social.....	15
2.2 El contexto literario en España y en el Mundo.....	17
2.3 Características generales de la obra poética de Miguel Hernández.....	24
B. ANÁLISIS DE POEMAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ (TEXTO)	45
1. Perito en lunas y El silbo vulnerado.....	45
COMENTARIO DE TEXTO	45
a) Contenido	45
b) Estructura	46
c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido.....	47
2. El rayo que no cesa	49
COMENTARIO DE TEXTO	49
a) Contenido	49
b) Estructura	50
c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido.....	51
3. Viento del pueblo y El hombre acecha.....	53
COMENTARIO DE TEXTO	55
a) Contenido	55
b) Estructura	50
c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido.....	56
4. Cancionero y romancero de ausencias.....	60
COMENTARIO DE TEXTO	60
a) Contenido	60
b) Estructura	61
c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido.....	62

INTRODUCCIÓN

1°. **Lectura libre.** Dado que se supone la ventaja de una doble lectura de las obras literarias (porque una cosa es captar la información referencial o expresiva del texto y otra distinta los valores de la función poética del lenguaje literario) sería conveniente una primera lectura espontánea para captar los datos de la información y aventurar una interpretación ingenua. Esto motivaría una segunda lectura más demorada y comprensiva, donde se elaborarían aquellos datos, siguiendo las ayudas de estas guías. El principio pedagógico aquí aplicado es el principio de “aprender haciendo”, el de plantear el problema antes de dar la solución; a los alumnos les gustan los retos.

2°. **Lectura crítica.** La **lectura guiada** permitirá una comprensión en profundidad, no solo del mensaje sino también de la técnica empleada para transformar la lengua en arte, la vida en su representación artística. Esta lectura deberá ser efectivamente guiada por el profesor, no en una clase magistral, sino más bien en un taller de lectura, en una clase–diálogo permanente con los alumnos. Debe proponerse la lectura de poemas o fragmentos señalados y el comentario de ellos, buscando su sentido, los temas, los recursos estilísticos, y las referencias a otras obras, al autor y al contexto.

3°. **¿A o B?** Dividida la guía en dos partes, cabe plantearse el orden de aplicación de ambas; según circunstancias o incluso preferencias de alumnos y profesor. ¿Qué hacemos primero? ¿Damos un vistazo previo al conjunto de la obra, al autor, y a su implicación en el contexto generacional, comenzamos por el estudio crítico de la obra; o por el contrario, abordamos directamente el resumen del contenido, capítulo por capítulo, y la lectura de los fragmentos seleccionados como ejemplo?

4°. **Hemos dividido la parte B** de la guía en tantos capítulos como periodos tiene la obra de Miguel Hernández, con uno o varios libros adscritos a ese ciclo; y cada capítulo en cuatro partes. Comenzamos con un breve resumen del contenido temático y anecdótico del libro. Proponemos a continuación la relectura de uno o varios poemas, seleccionados por su intensidad expresiva o riqueza de contenido, para que el alumno aventure interpretaciones y referencias y trate también de hacer su propio análisis de esos poemas o fragmentos. Hemos seguido para esta selección la edición de José Luis Ferris, reedición de 2009, en la colección Austral de la Editorial Espasa. El comentario de cada poema o fragmento lo dividimos en tema, estructura y análisis forma-contenido. Por último, proponemos una serie de actividades y ejercicios, tanto individuales como de grupo, o ante el grupo, para que el alumno elija alguno de ellos. Claro que no es necesario hacerlos todos.

A. ESTUDIO DEL AUTOR Y DE SU OBRA (CONTEXTO)

1º. Etapas de la vida y la obra de Miguel Hernández

Sería muy difícil separar la vida y la obra de Miguel Hernández en periodos diferenciados y ello porque la obra de Hernández es una expresión natural y obligada de su trayectoria vital; la literatura de nuestro autor no es ficción, es vida expresada o expresión vivida. Por ello hemos dividido su estudio en los cuatro periodos por los que corrió su breve transcurso vital.

1.1 Infancia y juventud (1910-1934). *El mundo exterior. La Naturaleza y su expresión neogongorina. Etapa de poesía pura. Los ciclos de **Perito en lunas** y **El silbo vulnerado**.*

Miguel Hernández Gilabert nace el 10 de octubre de 1910, en Orihuela, Alicante.

Orihuela era una ciudad agrícola, en plena huerta del Segura, en la Vega Baja, pero también una ciudad con casas nobiliarias de rancio abolengo y ambiente conservador y eclesiástico. Destaca el Seminario de Santo Domingo y en torno a él, y a la sede episcopal y la catedral, se movían religiosos de todas las órdenes y creaban un ambiente de un clericalismo asfixiante.

Sus padres, Miguel y Concepción, formaban una modesta familia que tenía ya dos hijos a los que, después de nuestro poeta, añadirían cuatro hijas más. El padre se dedicaba a la compra y venta de ganado, cabras sobre todo.

Cuando Miguel tenía cuatro años su familia se mudó de la calle de San Juan a una casa en la calle de Arriba, donde hoy está la casa museo del poeta. Permanecen en ella algunos de los elementos que Miguel convirtió en símbolos en su poesía: el pozo, la higuera, el limonero, las pitas, moreras, la pared de la sierra, por la que trepaban las cabras.

Las relaciones con su padre fueron difíciles; no le gustaba que leyera –tenía que hacerlo a escondidas–, y quizá le pegaba. No permitió que siguiera escolarizado a partir de los 14 años; le obligó a trabajar. Fue pastor de cabras (y aprendió los secretos de la naturaleza), fue repartidor de leche, y luego desempeñó diversas tareas como escribiente y recadero.

Su madre, en cambio, sirvió de mediadora y nunca dejó de proteger a su hijo especialmente en los viajes a Madrid o ya en la cárcel.

La escolarización de Miguel fue bastante limitada. A los cuatro años le llevaron durante unos meses a un colegio guardería. A los ocho años vuelve a ser escolarizado; asistió durante tres cursos a las escuelas del Ave María, anejas al Colegio de Santo Domingo, regentado por Jesuitas, donde acaba entrando por su precoz cultura y su inteligencia. Allí cursa dos años más y abandona los estudios porque su padre lo coloca de aprendiz en un comercio; éste se incendia y Miguel vuelve a cuidar cabras.

Pero Miguel no abandona su formación, lee, a escondidas, desafiando la prohibición del padre y sus castigos, lee, sobre todo poesía (Gabriel y Galán, Gabriel Miró, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez) y escribe, hacia 1925, en un pequeño cuaderno, sus primeros poemas de tono pastoril y mitológico. Su autodidactismo fue ayudado por el canónigo Luis Almarcha –luego obispo de León– que le permite leer en su biblioteca o le presta libros y le orienta hacia los clásicos grecolatinos y españoles del Siglo de Oro. Su amistad con el joven y precoz Ramón Sijé (José Marín Gutiérrez) le proporciona también estímulo y orientación.

En 1930, Ramón Sijé y Miguel Hernández conocen a Carlos Fenoll; en la panadería del padre de éste comparten tertulia literaria con otros jóvenes escritores, y allí Sijé puede ver a su novia, Josefina. Todos comienzan a publicar poemas en distintas revistas (*Voluntad*, *Destellos*). Miguel publica su primer poema “Pastoril” gracias a Luis Almarcha, el 13 de enero de 1930, en el periódico de Orihuela, *El Pueblo*). Ramón Sijé, tres años menor que Miguel, y que a los 16 años ya dirige la revista *Voluntad* y colabora en *Cruz y Raya* de Bergamín o en el periódico *El Sol*, introduce a Miguel en el mundo de la alta cultura española.

Sus ansias de salir del ambiente provinciano se frustran al quedar exento del servicio militar pero, en un intento por ejercer el periodismo, planea su **primer viaje a Madrid**, que tiene lugar el 30 de noviembre de 1931. Antes ha escrito a Juan Ramón Jiménez pidiéndole que le reciba y lea sus poemas. Los poemas que lleva Miguel a Madrid no tienen todavía voz propia, sino influencia de la poesía romántica (Zorrilla, Espronceda, Bécquer) y sus temas son predominantemente estampas populares o geográficas del Levante. Una vez en Madrid comienza sus visitas e intentos de contactar con quien le pudiera ayudar. Pero obtiene pocos resultados y a los cuatro meses decide regresar a Orihuela. Sin embargo, en Madrid ha descubierto el nuevo panorama de la poesía en español. El viaje le sirve para replantearse su poética.

Perito en lunas

Al regreso de Madrid, Miguel escribe en pocos meses cerca de cien poemas con un estilo más elevado del que hasta entonces había utilizado, menos sujeto a influencias inmediatas de los clásicos, a los que copiaba o imitaba (temas cris-

tianos o paganos de Garcilaso, Fray Luis. Ovidio, Virgilio) y también, menos sujeto a la corriente de la poesía pura de Juan Ramón, o al modernismo y la sonoridad de Rubén Darío, o al folclorismo de Gabriel y Galán.

Ahora, bajo la influencia que recibe en Madrid con motivo del homenaje a Góngora, que casi fue un hecho fundacional de la Generación del 27, y la de las vanguardias y la poesía pura de los años veinte, se dedica a escribir esos cien poemas de entre los que selecciona las 42 octavas que componen *Perito en lunas*.

Regidos por la luna, ilustrados por la iconografía lunar, los poemas son casi adivinanzas escritas con una sintaxis tan compleja (con hipérbaton y abundancia de metáforas) que el verso resulta hermético, pero lleno de aciertos literarios; la influencia culterana, y más en concreto, la gongorina, resulta evidente. Con estos recursos el poeta eleva de categoría lo que le rodea en la naturaleza (la noria, el gallo, la granada, el retrete, etc.) y se eleva a sí mismo sobre esa humilde realidad profana.

El libro, impreso en los talleres del periódico de Murcia *La Verdad*, se publica el 20 de enero de 1933. Han influido en su publicación sus amigos poetas de Murcia, Antonio Oliver Belmás, su mujer Carmen Conde y María Cegarra; pero fue el sacerdote Luis Almarcha quien costeó la edición de 300 ejemplares (425 pesetas).

El libro no tuvo mucho éxito, y él tiene que compaginar su labor de creación poética con el trabajo de mecanógrafo en una notaría. Pronto renuncia y decide regresar a Madrid, pero no tiene recursos y tiene que pedir ayuda económica a diversos conocidos y estamentos como el ayuntamiento oriholano, del que recibe una pensión de 50 pesetas a comienzos del 34. Mientras espera en Orihuela sigue con la amistad y recibe la influencia de Ramón Sijé, viaja a Murcia invitado por sus amigos Antonio Oliver y Carmen Conde y conoce en el periódico murciano *La Verdad* a García Lorca, con el que traba una relación epistolar difícil y controvertida, relación que Federico acaba cortando bruscamente. Pero, sobre todo, comienza a desarrollar un nuevo tipo de poesía, la de la etapa del *Silbo vulnerado*, una poesía de acento religioso y militancia católica, poesía de factura clásica, muy influida por Ramón Sijé.

El silbo vulnerado

El **segundo viaje a Madrid** tiene lugar en marzo de 1934, año en el que realiza otros dos viajes más (19 de julio y 30 de noviembre). En ellos se relaciona con José Bergamín, quien le publica en su revista *Cruz y Raya* el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, y conoce a José María Cossío y a Pablo Neruda. En noviembre conoce a los componentes de la Escuela de Vallecas, los pintores Benjamín Palencia y Maruja Mallo, y al escultor Alberto Sánchez.

También durante este año, en Orihuela, aparece la revista *El Gallo Crisis*, de su amigo Sijé. Miguel escribe una obra de teatro dedicada a Bergamín, *El torero más valiente*, formaliza su noviazgo con Josefina Manresa y escribe los poemas del segundo *Silbo vulnerado*.

La influencia de Neruda hace que Miguel se aleje de su amigo Sijé y del catolicismo de la revista que dirige, *El Gallo Crisis*. Pero, en cambio comienza a adquirir el compromiso con las clases sociales desfavorecidas a partir de la rebelión de los obreros asturianos en octubre.

En esta época tiene lugar la evolución de su poesía, que reúne en *El silbo vulnerado*. En efecto, hay varias tendencias: **el primer “Silbo”**, influenciado por la religiosidad de Sijé, recoge un aliento cristiano a partir de San Juan de la Cruz y su *Cántico Espiritual*, como también lo hace el auto sacramental que escribe en esos momentos. Miguel publica en dos revistas que comparten ese sentir religioso, *El Gallo Crisis*, y *Cruz y Raya*, que dirige Bergamín. Neruda, siempre crítico con el *tufo de incienso* que hay en los poemas de Hernández, reconoce sin embargo que Miguel es el “más grande poeta nuevo del catolicismo español”. Los poemas del primer Silbo defienden un neocatolicismo que poco a poco se va diluyendo a medida que Miguel se va integrando en los nuevos ambientes literarios de Madrid. El poeta Cambia la influencia de Góngora por la de Quevedo e introduce en su poesía un conceptismo cristiano. Por otra parte, Miguel descubre a Ramón Gómez de la Serna de quien toma el gusto por la greguería, que luego usará en *El rayo que no cesa*.

Pero el cambio más significativo ocurre en **la segunda etapa de *El silbo vulnerado***, en ella se destaca su preocupación social, su compromiso con los oprimidos en línea con los intelectuales comprometidos con los que se relaciona en Madrid. Los poetas importantes (Alberti, Aleixandre, Cernuda) están girando hacia la poesía impura, comprometida, manteniendo el influjo del surrealismo (Aragón, Breton) y de poetas como César Vallejo o el ruso Mayakovski. Pero también recibe influencia de los artistas plásticos de La Escuela de Vallecas.

En **un tercer momento de *El silbo***, el tono religioso es superado por la poesía “neorromántica” y comprometida, y surge el soneto amoroso, con un lenguaje nuevo, dotado ya de todos los recursos que Miguel ha adquirido en el ambiente literario de Madrid y que desembocará plenamente en la etapa de *El Rayo que no cesa*.

1.2 Amistad y amor (1935-1936). *El mundo interior: el amor. Etapa de la poesía neorromántica. El ciclo de El rayo que no cesa.*

Miguel vuelve a Madrid en febrero de 1935 y comienza a trabajar en la enciclopedia de *Los Toros* de José María Cossío, trabajo que le aporta un conocimiento taurófilo que le ayudará en su poesía de *El Rayo que no cesa*, en su

drama *El torero más valiente* y en *Los hijos de la piedra*. Su amistad con Neruda le deja honda influencia, su verso gana en libertad y amplitud y Pablo le invita a participar en la revista que dirige, *Caballo verde para la poesía*. Miguel se va alejando progresivamente de la poesía pura propugnada por Juan Ramón y de la influencia poético-religiosa de Sijé, con quien mantiene algunas controversias críticas antes de morir éste el 24 de diciembre. Su muerte le produce tal dolor que escribe la *Elegía* a Ramón Sijé, una de las mejores elegías en lengua castellana (Junto a *Las coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique y del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca) La elegía es publicada por la Revista de Occidente junto a seis sonetos del próximo libro, *El rayo que no cesa*.

En el terreno sentimental se le complican las relaciones con su novia y lo dejan durante unos meses, en los que Miguel busca otras relaciones, la frustrada con María Cegarra que no le corresponde y una breve relación erótica con la pintora gallega Maruja Mallo.

En septiembre conoce a Vicente Aleixandre, cuyo libro *La destrucción o el amor* ha leído con admiración. Se ven frecuentemente y el influjo de Vicente Aleixandre y su libro es decisivo para el desarrollo posterior de la obra de Miguel, especialmente en lo que se refiere al tema central del amor tal y como lo plasma en *El rayo que no cesa*. Miguel abunda en el tratamiento del amor como la dependencia de otro ser al que se necesita para la propia identidad. Pero, antes de los sonetos de *El rayo...*, Miguel escribe un conjunto de poemas, aún dentro de la influencia del *Silbo*, pero agrupados bajo el nombre de *Imagen de tu huella*. El poeta carece de identidad a causa de la presencia absoluta de la amada; el poeta es barro donde la amada pisa y deja su huella.

En 1936 Miguel lee el libro de Neruda, *Residencia en la tierra*, y lo reseña elogiosamente en el diario *El Sol*.

El rayo que no cesa se publica el 24 de enero de 1936, por tanto, su escritura data de los últimos meses de 1935. Su enfado con Josefina Manresa termina en febrero. En Orihuela sus amigos, Pérez Álvarez, Fenoll y Poveda publican la revista *Silbo*.

Casi coincidiendo con el alzamiento del 18 de julio termina su drama *El labrador de más aire*. Miguel viaja el 29, desde Madrid, donde se encontraba, a Orihuela. Unos días más tarde unos milicianos fusilan al padre de Josefina que era guardia civil.

El 25 de septiembre se incorpora como voluntario al frente de Madrid en el Quinto Regimiento, de zapadores. Luego conoce otros destinos, Pozuelo, Alcalá, Majadahonda, etc. Por fin se incorpora al batallón de *El Campesino* (Valentín González). Allí se encarga de la biblioteca y del periódico de la briga-

da. Pronto Miguel se ocupa de editar *Al ataque*, revista semanal de la Primera Brigada Móvil de Choque, donde nuestro poeta publica poemas y prosa comprometida con la causa, muy significativas de este periodo.

El rayo que no cesa

Miguel se ha librado de la influencia del ambiente religioso de Orihuela y de la influencia de Ramón Sijé; y también de la subsiguiente inhibición religiosa en el terreno amoroso. La figura de Josefina Manresa es decisiva en este periodo de amor y de guerra. Sin embargo no es la única mujer que inspira los poemas de *El Rayo...*

Josefina y Miguel se conocieron en 1932, pero es en 1933 cuando se hacen novios. Ella trabaja como modistilla y mantiene con Miguel una relación casta como era lo habitual en los pueblos en esa época. Miguel lucha entre el deseo y esa forzada castidad; y esa lucha es uno de los temas del libro.

Miguel, desde Madrid, mantiene informada por carta a Josefina de su vida literaria, de sus contactos; a través de ese epistolario podemos seguir la vida del poeta y también apreciamos el cambio de mentalidad no solo en el terreno literario, también en sus ideas religiosas y morales.

Miguel Hernández es ahora más libre y ensaya otros afectos, alejándose de Josefina durante unos meses, en los que intentó acercarse a María Cegarra, que no le correspondió y a la pintora del grupo de Vallecas, Maruja Mallo.

Pero pronto reanuda el noviazgo con Josefina a la que le confiesa que, después de haberse relacionado con otras mujeres, está más seguro de que la quiere a ella. Estos episodios, vaivenes del amor, influyen decisivamente en el tema central del libro, por ejemplo en el poema “Pena o muerte”. *El rayo que no cesa* es la crónica de una crisis, pero también es muestra de cómo el poeta alcanza su madurez ideológica, su madurez poética y afectiva a un tiempo, cuando, después de conocer un nuevo mundo, decide volver a su origen, a su naturaleza, a su Orihuela, a su novia, a todo lo que encarna lo esencial de su personalidad.

Dos son **los rasgos sobresalientes** de este libro esencial de la poesía española. En primer lugar, **el tema del amor** (pero también el tema de la “triple herida” del poeta: la vida, el amor, la muerte); su temática amorosa se centra en la lucha entre el deseo y la castidad, lucha que inunda de pena, de dolor, al poeta que ama a una mujer casta y sencilla.

En segundo lugar, **el lenguaje**. Miguel, que ha ensayado la poesía pura, el gongorismo, el ultraísmo, el creacionismo, el neocatolicismo, etc., logra ahora su madurez poética bajo el influjo de poetas clásicos como Quevedo, Fray Luis, o contemporáneos como el Neruda de *Residencia en la tierra*, y, sobre todo, el Alexandre de *La destrucción o el amor*.

El libro *El rayo que no cesa* es esencialmente un **libro de sonetos**. Miguel domina con maestría esta forma métrica apoyándose en el modelo de soneto utilizado por Quevedo, pero incluye también otro tipo de composiciones más libres como en la “Elegía” a Ramón Sijé, “Me llamo barro...” o “Un carnívoro cuchillo...”. Juan Ramón Jiménez dedica elogiosos comentarios tanto a la técnica versificatoria en el soneto de Miguel como al contenido del libro, en especial a la “loca elegía” a la muerte de su amigo.

1.3 Vida y muerte (1936-1939). *El mundo exterior: el compromiso político y social. La guerra civil. La poesía “impura”. Ciclos de Viento del pueblo y El hombre acecha.*

En el capítulo de la vida hay que señalar su matrimonio civil con Josefina Manresa el 9 de marzo de 1937, y que el 19 de diciembre nace su primer hijo, Manuel Ramón.

A lo largo de los meses de guerra de **1936**, en la cruda campaña de Madrid, y en los primeros de **1937**, Miguel ha ido componiendo los poemas de *Viento del pueblo*; y ya en el frente de Andalucía, en abril, corrige las pruebas tipográficas del libro. Durante este año escribe también *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*, dos obras de teatro.

El cometido de Miguel Hernández en el “Altavoz del Frente Sur” es utilizar la poesía como arma de combate y difundirla a través de altavoces en el frente. Dirige también el periódico *Frente Sur*. Poco a poco Miguel va abandonando el tono directamente bélico de su poesía y entra en temas más íntimos, aunque ahonda en su compromiso social en poemas como “Aceituneros”, “El niño yuntero” o “Andaluces de Jaén”, Miguel comienza su giro poético hacia la etapa de *Cancionero y romancero de ausencias*

En julio participa en Valencia en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas. En agosto viaja a la URSS para asistir al V Festival de Teatro Soviético, con el objetivo de aprender a utilizar la escena como arma revolucionaria.

En **1938** el poeta es trasladado al frente de Levante, en Castellón; y luego al comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central. En octubre muere su hijo, lo que le conmociona profundamente y es la raíz de su cambio hacia una poesía más íntima y humana que culminará en el *Cancionero*...

Viento del pueblo

“Los poetas somos viento del pueblo, nacemos para...conducir sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas...” dice Miguel en una carta a Vicente Aleixandre. El tema de su poesía ha cambiado; ahora es la solidaridad con el

pueblo que sufre, solidaridad que su poesía expresa con un lenguaje más propio de la lírica popular, más directo y llano, con cierto registro coloquial, alejado de aquellos gongorismos de su primer libro. Su poesía está ya muy lejos de los postulados de aquella poesía pura. El tono de esta poesía “impura” está ahora inspirado por la poesía popular o por el romancero: su metro predominante es el octosílabo, su estrofa, el romance; aunque hay también versos más largos y solemnes (silvas, décimas, cuartetas, sonetos con alejandrinos, serventesios, etc.). Muchos poemas tiene carácter épico (“Canción del esposo soldado”, “Hijos de la luz y de la sombra” etc.), carácter derivado de su intención de convertir la poesía en un arma de combate, de propaganda, de adoctrinamiento, de medio para mantener la moral de las tropas.

El hombre acecha

Poemas de estos dos años, 37 y 38, integran un libro que quedó inédito al terminar la guerra, *El hombre acecha*, libro que revela una profunda depresión por el odio generado en la guerra y que intensifica su convicción antiburguesa; y antibélica.

Hay menos unidad de sentimiento que en su libro anterior, menos pasión y optimismo. Hay más desaliento ante la ya divisada derrota y una cierta retirada hacia el interior del alma.

1.4 Poesía intimista (1939-1942). *La cárcel. Mundo interno: el hombre como especie, su exploración interior. Cancionero y romancero de ausencias.*

El 4 de enero de 1939 nace su segundo hijo, Manuel Miguel, pero comienza la odisea de un poeta derrotado. Tras acabar la guerra, Miguel que está en Cox, se va a Sevilla y Huelva en busca de ayuda, pero fracasa y huye a Portugal. Allí es detenido por la policía portuguesa y comienza su periplo por las cárceles: Huelva, Sevilla, Torrijos (Madrid). Allí es liberado el 17 de septiembre y regresa a Cox, donde viven su mujer y su hijo. Entrega a Josefina el manuscrito del *Cancionero*... Va dos veces a Orihuela y allí es denunciado y detenido al salir de casa de los Sijé. Es encarcelado en el seminario de Santo Domingo, donde había estudiado. Ingresaba luego en la prisión de Conde de Toreno, en Madrid, en diciembre del 39, donde coincide con Buero Vallejo, que le hace el conocido y hermoso retrato a lápiz. Un consejo de guerra le condena a muerte el 18 de enero de **1940**, pero se le conmuta la pena por la de 30 años de prisión. Se le traslada a las prisiones de Palencia y luego Ocaña. Por último recalca en el Reformatorio de Adultos de Alicante en **1941**. Allí se casa por la Iglesia con Josefina antes de morir de una fobia pulmonar (tuberculosis) el 28 de marzo de **1942** y es enterrado en el cementerio de Alicante.

Cancionero y romancero de ausencias

Los poemas de este libro inacabado y póstumo fueron escritos entre octubre del 38 y septiembre del 39. Los temas son los de la intimidad inmediata y circunstancial, los de su circunstancia concreta y los de la intimidad del hombre. Ya en posesión de un lenguaje propio y pleno, lleno de expresividad y dueño de una experiencia vital intensa, Miguel escribe una poesía transparente y aparentemente sencilla pero que es fruto de una sabia elaboración. Mezcla piezas de metro corto con composiciones más largas y fluidas. Son 79 poemas con los temas esenciales del amor y la ausencia, ausencia de la amada, del hijo, la muerte del primero, el entusiasmo por la llegada del segundo, la amargura por la derrota y todo bajo un tono de madura serenidad; y ahondando en los sentimientos más íntimos. Muchos de estos poemas fueron escritos en la cárcel.

Junto a estos poemas han ido apareciendo, de diversas procedencias, otros inéditos que van siendo incluidos en este ciclo.

2º. La obra poética de Miguel Hernández

2.1 El contexto histórico, político y social

Para entender el problema de España en el primer tercio del siglo XX hay que retroceder al menos un cuarto del siglo previo. En efecto, en 1868 abandona España Isabel II y toda la familia real, como resultado de las tensiones entre las fuerzas políticas de distinto signo (capitalismo, constitucionalismo, liberalismo y las izquierdas: socialismo y anarquismo).

Comienza un ciclo en el que se suceden un Gobierno Provisional, unas elecciones generales a Cortes Constituyentes, y la Constitución de 1869. Las Cortes designan Rey de España a Amadeo I de Saboya en 1870, pero la pugna entre monárquicos y republicanos le hace abdicar dos años más tarde, y se proclama, en febrero de 1873, la República, que pronto deriva hacia una mayor radicalidad (federalismo, luchas obreras, carlismo) y una nueva Constitución (la de 1873). Se trata, por tanto, de un periodo que podríamos denominar como liberal-revolucionario, periodo que acaba en 1874 con un golpe de estado y la vuelta a las posiciones conservadoras mediante la restauración de los Borbones (Alfonso XII y Alfonso XIII) y una nueva Constitución, la de 1876.

Pero las tensiones entre unas fuerzas y otras persisten y se agravan con el sistema de alternancia entre los gobiernos liberales y conservadores propugnado por Cánovas. Pronto se añaden otros problemas: el auge de los regionalismos-nacionalismos, la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de las colonias, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en 1898, crisis que impulsa a nuestros intelectua-

les a la creación de un movimiento crítico–regeneracionista a partir de su pesimismo histórico (Generación del 98: Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu). Pero hay otros elementos como la Primera Guerra Mundial, en la que España es neutral, las guerras coloniales de África (Marruecos, 1921–1925) y las huelgas revolucionarias de 1917. La radicalización entre las posiciones burguesas y las de la Izquierda conducen a las dictaduras del general Primo de Rivera (1921–1929) y del general Berenguer (1930–1931). Se convocan elecciones municipales para el 12 de abril de 1931 y las ganan en las grandes capitales los republicanos. La tensión político-social es tal que Alfonso XIII decide abandonar el poder para evitar el derramamiento de sangre.

La Segunda República se sustenta en la Constitución de 1931 que avala la soberanía nacional, la separación de poderes, las libertades individuales y religiosas, el derecho de voto de la mujer y cierto nivel de autonomía –estatutos– para Galicia, Cataluña y País Vasco, etc. Pero la agudizada lucha social, el separatismo y la crisis económica hicieron inviable la República.

Los asesinatos del teniente Castillo y del diputado conservador Calvo Sotelo sirvieron de pretexto inmediato para la rebelión militar de 1936 (18 de julio).

El 17 se alzan las guarniciones militares de Melilla, Tetuán y Ceuta. El 18 el llamado Alzamiento Nacional prende en la Península. Franco vuela desde Canarias a Ceuta para impulsar la rebelión. Los sublevados contra la legalidad vigente no tuvieron éxito inmediato, pero tampoco la República supo organizar una defensa coherente, lo que, unido a la división casi al 50% de las posiciones políticas de derechas e izquierdas en todo el territorio, propició una encarnizada contienda civil de larga duración. Los contendientes trataron de buscar ayuda exterior. Apoyaron a Franco Alemania e Italia; Inglaterra, Francia y Estados Unidos permanecieron más o menos neutrales. La Unión Soviética vio la oportunidad de expandir su ideología comunista y ayudó, tratando de controlarla, a la República.

Franco asumió desde los primeros días un poder totalitario en el bando nacional, como Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos. Políticamente unificó las fuerzas de la derecha, Falange Española, JONS y Carlistas. El 1 de abril de 1939 se declara la victoria y el fin de la guerra. Comienza un largo periodo de aislamiento de Europa, en primer lugar, declarándose España, país neutral en la Segunda Guerra mundial (1940-1945) que enfrenta a Alemania (Nazismo), Italia (Fascismo) y Japón, contra las potencias democráticas (Estados Unidos, Inglaterra y Francia) y, por otra parte, con la URSS (Comunismo)

Franco mantiene la neutralidad de España en la guerra, aun cuando envía a Rusia la llamada División Azul, que se integra en el ejército alemán y con él es derrotada. Esta acción le fue perdonada por los vencedores porque ya se veía venir la llamada Guerra Fría entre el bloque oriental constituido por Rusia y paí-

ses satélites de Europa del este, y el bloque occidental, la Alianza Atlántica (OTAN) de EEUU con la Europa democrática (Francia, Inglaterra y las nuevas Alemania e Italia).

Franco mantiene en España un régimen personal, dictatorial, el Régimen Franquista, en el que faltan las libertades políticas, culturales, sindicales, pero se crea una clase media, antes inexistente, y se va mejorando poco a poco las condiciones laborales y económicas. Ese régimen dura hasta la muerte del General en 1975 (20 de noviembre). Hasta la llegada de la democracia tras la muerte del dictador no se intentó la reconciliación de “Las dos Españas”; pero fue bajo la Monarquía de Juan Carlos I, designado por Franco, cuando se hizo posible el acuerdo entre esos dos bloques políticos y la nueva Constitución de 1978, la actual.

En esta contienda civil de las dos Españas naufragó gran parte de la cultura del país. Los de la Generación del 98 desaparecen. Muere Unamuno en diciembre del 36, después de haber plantado cara a los rebeldes, Machado abandona España derrotado y muere en la frontera con Francia, Baroja se aísla en un exilio interior, Maeztu es fusilado por los republicanos al comienzo de la guerra.

Los poetas componentes de la Generación del 27, que tomaron partido mayoritariamente por la República, quedaron divididos y dispersos: Lorca fusilado por los rebeldes, Salinas, Guillén, Cernuda, etc., en el exilio. Solo se quedan tratando de adaptarse o camuflarse en la gris España del Régimen, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre. A esto se suma la tragedia de Miguel Hernández.

2.2 El contexto literario en España y en el Mundo

Dos son las figuras que destacan en el panorama de la poesía española del primer cuarto del siglo XX, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. A continuación llega la Generación del 27 con su espléndida nómina de poetas. Si a todos estos unimos la figura de Miguel Hernández, obtendremos un conjunto de autores que constituirían por sí mismos un segundo Siglo de Oro de la literatura española, concentrado en menos de medio siglo, en realidad. Ni antes, en el XIX, ni después, en la segunda mitad del siglo XX, se han alcanzado tan altas cotas de excelencia. Vamos a estudiar, por tanto, a estos autores, para poder situar a Miguel Hernández en su época y confrontarlo con sus influencias.

2.2.1 La poesía del primer tercio del siglo XX y Antonio Machado

La poesía de principios de siglo es deudora, en primer lugar, del **Simbolismo** francés, del que surgen movimientos como el **Modernismo** de Rubén Darío, en España e Hispanoamérica, o el **Decadentismo** italiano de Gabrielle D’Annunzio. De un proceso de depuración y decantación del Simbolismo, surge la corriente de

la **poesía pura**, con poetas como el checo que escribe en alemán Rainer María Rilke (*Las elegías del Duino, Sonetos a Orfeo*), como precursor, y del francés Paul Valery (*El cementerio marino*). Otra corriente de principios de siglo se relaciona con el **Misticismo** y está representada principalmente por el irlandés Yeats.

Por otra parte, comienzan las rupturas voluntaristas con la poesía concebida como un proceso en evolución continua, y surgen *Las Vanguardias*, más o menos estridentes. Quizá la primera en surgir es el **Futurismo** del italiano Marinetti, cuyo manifiesto es de 1909, o el **Futurismo ruso** de Mayakovski, en 1912. El francés Guillermo Apollinaire (relacionado con el Cubismo de Picasso; *Caligramas*) y el norteamericano Ezra Pound (*Cantos*, iniciados en 1919) contribuyen desde posiciones singulares a los movimientos de vanguardia.

En 1916 surge el **Dadaísmo** de Tristán Tzara, en Zurich, que en su posterior evolución en París contribuirá a la aparición del **Surrealismo** (André Bretón, Eluard, Aragón, etc.), quizá la más importante de las revoluciones artísticas del siglo.

Todos ellos son movimientos fundamentalmente plásticos y poéticos, con estética e ideología común para ambas facetas, aunque irradian al resto de las artes: música, danza, teatro, cine, etc. Después de la primera guerra mundial continúan la línea de la poesía pura de Valery y del angloamericano T. S. Eliot (*Cuatro cuartetos, Tierra baldía*).

Otros poetas que no participan de la ruptura radical de las Vanguardias, pero que son ciertamente innovadores, proyectan su influencia en nuestra poesía del primer tercio de siglo: el portugués Fernando Pessoa, el griego Cavafis, o los italianos Ungaretti, Montale y Quasimodo. Ya hemos dicho que el Surrealismo, con sus notas de movimiento revolucionario integral, no sólo estético (su fin es “transformar la vida”, aquel lema de Rimbaud) y la conjunción que hace de las teorías de Marx y de Freud, da un vuelco a la literatura, muy especialmente a la poesía, y constituye quizá la experiencia artística más interesante del siglo. Su adaptación en España, tras la traducción publicada en *La Revista de Occidente* del “Manifiesto surrealista” en 1925, corre a cargo de los grandes poetas del 27 (Lorca, Aleixandre, etc.) que lo humanizan y lo alejan de estridencias y exageraciones, lo que hace que la poesía surrealista española sea de mayor calidad que la de los poetas franceses que inician el movimiento. Por otra parte en el origen y desarrollo del movimiento está la amistad de tres españoles cuyo nombre no sería necesario recordar: Dalí, Lorca y Buñuel.

Otro español, que escribe también en francés, es el bilbaíno Juan Larrea, que difunde el movimiento en España, orienta a los del 27 hacia el Surrealismo y escribe quizá la poesía surrealista más pura. En nuestra poesía, ejercen también gran influencia los poetas hispanoamericanos posteriores a Rubén, especialmente el peruano César Vallejo y el chileno Pablo Neruda.

De los movimientos que fueron contemporáneos de Antonio Machado, sólo el Modernismo (y a través de él, el Simbolismo) influyó poderosamente en la formación inicial del poeta. El Modernismo surge hacia 1885, aunque Rubén Darío, que lidera el movimiento literario, sólo acepta este nombre hacia 1890. El movimiento en sentido estricto puede darse por concluido hacia 1915.

Una acepción más amplia aludiría a una actitud generalizada de cambio e innovación estéticos que coincide con el fin de siglo. El Modernismo basa su renovación poética en los parnasianos franceses, que propugnaron “el arte por el arte” (Gautier, Leconte de Lisle) y sobre todo, en el Simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé). El Simbolismo busca, bajo aspectos sensibles de la realidad, significados profundos y trascendentes. El símbolo es una imagen física que sugiere algo no perceptible por los sentidos.

Recibe el Modernismo, por otra parte, influencias anglosajonas, de Poe, de Walt Whitman, de Óscar Wilde, mientras que la aportación española al movimiento se concreta en Bécquer; intimismo sentimental y elementos materiales que lo simbolizan. Bécquer, por otra parte, ejerce una influencia directa en los mejores poetas españoles que suceden al Modernismo; Machado, Juan Ramón, y los de la Generación del 27.

El movimiento modernista se caracteriza por:

- a) Temática: temas hispánicos, hispanoamericanos y cosmopolitas, amor y erotismo, exotismo, paganismo y antigüedad clásica.
- b) Actitudes: malestar romántico y escapismo o evasión.
- c) La polaridad: exterior sensible // intimidad del poeta.
- d) Esteticismo. Búsqueda de la belleza sin otros intereses.
- e) Predominio de los valores sensoriales. Literatura de los sentidos.
- f) Virtuosismo lingüístico. Brillante manejo del idioma. Adjetivación profusa. Efectos sonoros. Léxico de exóticas resonancias. Sinestesias. Imágenes y metáforas innovadoras.
- g) Métrica armónica y rítmica, con pies acentuales latinos. Alejandrinos, dodecasílabos, etc.

Una pléyade de autores españoles siguen esta escuela: Salvador Rueda, Manuel Machado, Villaespesa, Marquina. Pero también encontramos en ella a las grandes figuras como Valle Inclán, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En abierta oposición a la estética modernista se sitúa la obra poética de Unamuno.

Por último, debemos abordar las relaciones de Antonio Machado con la Generación del 98. Para Machado, coetáneo de los del 98, el noventayochismo es sólo un punto de partida, del que se va apartando en su evolución hacia un socialismo que terminará en la afiliación al Partido Comunista, tras una militancia comprometida con la República. Ya en *Soledades...* , y a pesar de sus elemen-

tos modernistas, aparece como tema central el hombre, el hombre sencillo y hondo, el hombre del trabajo. Comienza su paso del “yo” al “nosotros” con las muestras de solidaridad que se intensifican en *Campos de Castilla*. La visión del campo castellano es tema compartido con los del 98 (Azorín, Unamuno), con los que tiene rasgos comunes, pero una trayectoria ideológica diferenciada. Los rasgos comunes, además del amor al paisaje de Castilla y al resto de los de España, son el patriotismo y la preocupación existencial por el hombre, mientras que los rasgos diferenciadores de ambas trayectorias serían los del “regeneracionismo” conservador de los valores de la “intrahistoria”, fundamentalmente de las clases medias, para los del 98, y la revolución del pueblo, para Antonio Machado.

Las reflexiones de Machado son, ya en *Campos...*, además de filosóficas, políticas y sociales. Así es como protesta por los encarcelamientos de los líderes sindicales socialistas en la huelga de 1917, año en el que también se declara a favor de la revolución rusa. Para Machado, los valores culturales deben radicar en el pueblo. Se posiciona contra el orden establecido, contra la injusticia social y el caciquismo, sin aceptar un posible reformismo. Su compromiso político con la República y con el Gobierno de Azaña en 1936, le llevaron al exilio al final de su vida.

2.2.2 La época de Juan Ramón Jiménez: el novecentismo

La Generación de 1914 se interpone, con sus nuevas orientaciones estéticas e ideológicas, entre el Modernismo y el 98, por una parte, y con la ruptura de las “Vanguardias” y la Generación del 27, por otra. Eugenio D’Ors dio a esta generación el nombre de “Novecentismo”. El Novecentismo incluye a ensayistas como Ortega y Gasset, Marañón, Azaña y al propio D’Ors, a historiadores como Américo Castro, Sánchez Albornoz y Salvador de Madariaga, y a novelistas como Gabriel Miró (*El obispo leproso*, 1926; *Nuestro Padre San Daniel*, 1921), Ramón Pérez de Ayala (*Belarmino* y *Apolonio*, 1921, AMDG, etc.), Concha Espina (*La esfinge maragata*, 1914), Wenceslao Fernández Flórez (*El bosque animado*, 1914), Benjamín Jarnés, etc.

Coetáneos de éstos hay hombres adelantados a su época como es el caso del singular Ramón Gómez de la Serna que introduce en España muchas de las ideas (y manifiestos) de las Vanguardias europeas.

Los rasgos estéticos sobresalientes de esta época son:

- a) La ruptura con la “sentimentalidad” de los movimientos anteriores. D’Ors propugna “lo apolíneo”, lo equilibrado y sereno; lo clásico, frente a “lo dionisiaco”; lo romántico, lo pasional, el instinto. Ortega y la Razón frente a la Pasión unamuniana.
- b) Pulcritud, selección; literatura para minorías (Juan Ramón: “A la minoría siempre”. Ortega: “*La deshumanización del arte*”, 1925).

- c) Intelectualismo. Ortega (*La rebelión de las masas*, 1930)
- d) “El arte por el arte”: el ideal de un “arte puro”.
- e) Estilo “tenso”, a veces difícil, pero claro. Obsesión por “la obra bien hecha” (D’Ors). Predominio de la función poética o metafórica del lenguaje.

En Poesía, como dijo Pedro Salinas, se pasa “del cisne al búho”, es decir, de la belleza, a la sabiduría, de lo sensorial y exquisito, a la poesía intelectual. El poeta hispanoamericano González Martínez había lanzado ya en 1911 la consigna: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...” al rubeniano cisne, símbolo del Modernismo.

Entre los **poetas españoles posmodernistas** encontramos a Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Emilio Carrere, y los canarios Alonso Quesada (*El lino de los sueños*) y Tomás Morales (*Poemas de la gloria, del amor y del mar, Oda al Atlántico*, magníficamente ilustradas por el pintor Néstor de la Torre, también canario). Frente a éstos, y preparando las rupturas vanguardistas, encontramos a poetas como Ramón de Basterra, Juan José Domenchina, Fernando Villalón, José Moreno Villa, y por último, pero quizá el más interesante de todos ellos, León Felipe.

León Felipe es un caso excepcional en su generación; se enfrenta a la poesía deshumanizada con sus vehementes *Versos y oraciones del caminante* (1920-1929). Defensor de la República, se exilia a Méjico donde muere en 1968. Allí escribió su *Español del éxodo y del llanto* (1939). Y antes y después otros libros como *El payaso de las bofetadas*, *El hacha*, *El poeta prometeico*. Su verso es rítmico y bíblico, con un lenguaje coloquial basado en paralelismos, violento y profético. Su poesía tiene contenido humano y religioso. Poeta mal conocido en España, su *Antología rota* (1957) levantó el fervor de los jóvenes de los sesenta. En 1977, Gerardo Diego da a conocer una antología del total de su obra en *Obra poética escogida*.

2.2.3 La generación del 27. El caso de Lorca

Es Lorca quien realiza como ningún otro poeta las síntesis que caracterizan a la Generación del 27, síntesis que condujeron a nuestra poesía a una de sus más altas cimas, una reedición del Siglo de Oro.

Lorca ejemplifica también la trayectoria secular de nuestra poesía que va del “yo” (Juan Ramón Jiménez) al “nosotros” (poesía social de los 50). La Generación del 27, grupo poético del 27, o del 25, para otros, surge como tal a partir de la celebración en el Ateneo de Sevilla del III centenario de la muerte de Góngora. A esa celebración asisten Alberti, Lorca, Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

En 1945 Pedro Salinas publica un ensayo: “*Nueve o diez poetas*”, en el que figura la nómina definitiva del 27 al citar además a Vicente Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre y Prados.

Ellos mismos establecen su nómina definitiva; deciden quién pertenece al grupo y se denominan “Generación de la Amistad”. Los centros que frecuentan, Residencia de Estudiantes, Centro de Estudios Históricos (de Pidal) y las revistas literarias en las que publican compactan al grupo, como también lo hacen los admirados maestros comunes: Pidal, Américo Castro, los escritores: Juan Ramón, Gómez de la Serna, Unamuno, Machado, Rubén, Bécquer y los clásicos españoles del Siglo de Oro, el Romancero y la lírica tradicional.

En 1932 Gerardo Diego edita una *Antología* en la que las declaraciones sobre la poética de los autores constituyen el manifiesto de la nueva poesía. La guerra civil pone brusco final a la comunidad, aunque no al trabajo de sus miembros. Lorca muere, Dámaso, Aleixandre y Gerardo permanecen en la España de Franco y el resto marcha al exilio donde siguen publicando.

Aunque no hay un estilo común al grupo, sí se dan afinidades, características comunes que podemos resumir en **las síntesis** entre:

- 1º. Lo intelectual y lo sentimental.
- 2º. Lo místico, la tendencia a lo absoluto y la lucidez rigurosa, el rigor técnico.
- 3º. La pureza estética y la autenticidad humana. (del “yo” al “nosotros”)
- 4º. Lo universal y lo español.
- 5º. La tradición y la renovación.
- 6º. Lo minoritario y la “inmensa compañía”. Alternan el hermetismo y la claridad, lo culto y lo popular.

La realización de estas síntesis eleva el grupo al primer rango de la poesía mundial.

La evolución del grupo puede concretarse en tres etapas:

- 1º) Hasta 1927 tienen restos de influencias becquerianas y post-modernistas aunque aceptan el influjo de las primeras Vanguardias. El magisterio de Juan Ramón les orienta hacia la “poesía pura”.
- 2º) Hasta 1936 hay un proceso de rehumanización de su lírica. Irrumpe el Surrealismo aunque lo adaptan suavizándolo para que resulte menos estridente y más humano. Pasan a primer término los eternos sentimientos del hombre, las inquietudes existenciales. Dámaso Alonso comienza la poesía trascendente y humana. Comienzan los acentos sociales y políticos (Alberti, Cernuda, Prados) Se inclinan a favor de la República.

3º) Después de la guerra se experimenta una mayor humanización; los temas del “trasterrado”, del desarraigo, la nostalgia de la patria perdida se imponen. En España se deriva hacia un humanismo angustiado con tonos existenciales (*Hijos de la ira*, de D. Alonso) que preludian la poesía de Otero y de Celaya.

2.2.4 Miguel Hernández entre el 27 y el 36

Hay críticos que adscriben a Miguel Hernández al grupo poético del 27, y, en efecto, comparte no pocos rasgos con ellos; pero otros se inclinan por ubicarlo entre los poetas nacidos en torno a 1910, que comienzan a publicar cuando los del 27 tiene ya editada gran parte de su obra, en concreto en los años 30-36. (Miguel publica su primera obra en 1933). Estos poetas formarían el grupo del 36 y entre ellos estarían el propio Miguel Hernández, y Juan y Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya y Dionisio Ridruejo.

Miguel comparte con los del 27 ese rasgo definitorio del grupo que es el difícil equilibrio entre tradición y vanguardia, la tradición de los poetas españoles del Siglo de Oro (Garcilaso, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, pero sobre todo Lope, Góngora y Quevedo) y la influencia inmediata de sus antecesores del 98, Machado y Unamuno, por una parte y, por otra, la influencia de las Vanguardias europeas: Futurismo, Ultraísmo (esencial en la creación del nuevo lenguaje poético de esta generación, a través especialmente de Gerardo Diego), Creacionismo, Surrealismo (que suministra el contenido de imágenes del subconsciente y que dota de enorme expresividad y originalidad a la poesía de Alberti, de Lorca y de Aleixandre) , etc.

Pero además, está la influencia de Juan Ramón Jiménez, y con él, la de Bécquer y otros postrománticos; y la del Modernismo, pero, sobre todo, la tendencia hacia la “poesía pura”, una poesía desnuda, sin anécdota ni trama sentimental, una poesía intelectual que desarrolla el último JRJ.

Tampoco es desdeñable en la poesía de Miguel Hernández, la influencia de Neruda, especialmente en la libertad del lenguaje. Neruda se identifica con los del 27 en la época de su presencia en Madrid. Su amistad con Miguel es decisiva en la obra de éste.

Los rasgos propios de la poesía de la Generación del 36 pueden resumirse:

- a) La metáfora y la imagen de origen surrealista pierde su interés para estos poetas que buscan un lenguaje más directo, menos simbólico.
- b) Ya no pretenden crear “poesía pura” y Góngora pierde su influjo.
- c) La poesía se humaniza y acude a sentimientos y vivencias, más que reales, realistas. La lírica amorosa renace desde un sentir diferente al intelectualismo del 27 (Salinas)

- d) Garcilaso se convierte en el modelo a seguir.
- e) Se vuelve a los metros y estrofas clásicos. Se abandona el verso libre.
- f) Con un tono de gravedad existencial se abordan los temas esenciales del hombre (Vida, amor, muerte –curiosamente, las tres heridas de Miguel Hernández–.)

Con los de la Generación del 36 comparte Miguel más que algunos de estos rasgos concretos, la tendencia general a una poesía más humanizada.

2.3 Características generales de la obra poética de Miguel Hernández

2.3.1 Influencias

Miguel Hernández fue un precoz lector, contra viento y marea –pobreza cultural de su ambiente, prohibición del padre–; siempre se las arregló para leer en la biblioteca pública, libros prestados por su mentor, el canónigo Luis Almarcha, préstamos de sus amigos, Ramón Sijé, los Fenoll, etc.

Lo primero que empezó a leer fueron los **Clásicos Castellanos**; leía sobre todo poesía y algo de teatro, retenía de memoria muchos poemas y eso se nota en sus versos, especialmente en sus primeros poemas. Conocía bien, y fue influido por, Garcilaso, Lope de Vega, Góngora y luego por Quevedo. Leyó también a los místicos, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Fruto de esta experiencia lectora es su primer libro, *Perito en lunas*, especialmente iluminado por Góngora, no solo en las formas métricas (la octava real) sino en el lenguaje metafórico, los cultismos, el hipérbaton; lo que da lugar a un artificio y oscuridad propios del barroco gongorino.

Esta influencia de los clásicos continúa en *El rayo que no cesa*; en él conserva la métrica clásica (27 sonetos y tres largos poemas, uno en redondillas, otro en silvas y el tercero en tercetos encadenados), pero integra en el lenguaje influencias del Surrealismo (esencialmente a través de Neruda –*Residencia en la tierra*– y Aleixandre –*La destrucción o el amor*–) y en el contenido, los temas y la estructura del soneto quevedesco.

Por otra parte, la temática amorosa tiene ecos tanto de Garcilaso como de Quevedo, en el sentido de elaborar un concepto del amor como destino trágico del hombre, aunque cuente para ello sus vivencias personales al modo biográfico de los cancioneros provenzales o petrarquistas.

Bécquer y Rosalía de Castro influyen también en Miguel Hernández, especialmente en *Cancionero y romancero de ausencias*, no sólo por su lectura directa, sino también a través del eco que de ellos hay en Machado y en la Generación

del 27. En este libro Miguel se despoja de retórica para expresar con un lenguaje más sencillo la intimidad de su dolor y el sufrimiento del derrotado.

De Machado, Lorca y Alberti es posible que aprendiera a utilizar el tono del neopopularismo, aunque es seguro que él conocía el Romancero y los distintos Cancioneros. Es claro que la poesía popular influyó poderosamente en nuestro poeta, especialmente en *Viento del pueblo*, donde utiliza sobre todo el octosílabo y el romance, como vehículos de los cantos de solidaridad, de protesta, y de las arengas y el entusiasmo bélico. Bien es verdad que el lenguaje es moderno, ágil y expresivo, ya que incorpora imágenes surrealistas y otras metáforas de vanguardia.

La literatura inmediatamente anterior a su generación le suministró la línea de influencia Bécquer – Rubén Darío – Machado (Manuel y Antonio) que traen a España la corriente francesa del Simbolismo (Rimbaud, Baudelaire, Verlaine) y que se transforma con Rubén en el Modernismo español.

En cambio, avanzando el siglo, triunfa otra línea con origen en el poeta francés Paul Valery y retomada en España por **Juan Ramón Jiménez**, la línea de la “poesía pura” teorizada desde “La deshumanización del arte” de Ortega y Gasset. Miguel intenta esa poesía pura en sus primeros poemas y en *Perito en lunas*, un libro de acertijos poéticos (casi greguerías) con sintaxis gongorina.

La influencia de las primeras Vanguardias incide en nuestro poeta a través de la de los autores de la Generación del 27 y la de Neruda. En *Perito en lunas* hay rasgos del Ultraísmo y del Cubismo que le conducen a cierto hermetismo, aunque Hernández no pierde nunca el contacto con la realidad ni llega a la deshumanización de la poesía que sólo busca “el arte por el arte”. Con la llegada del Surrealismo hay cierta rehumanización del arte, y el compromiso con las clases más desfavorecidas en su búsqueda de la dignidad y la libertad.

Es en el *Rayo que no cesa* donde Miguel plasma la crisis por la que pasa, con rasgos neorrománticos que le alejan su poesía de la de su etapa anterior. Es la etapa en la que el poeta suma la metáfora surrealista, el compromiso humano de la “poesía impura” y la tradición de la poesía hispana, junto con su métrica, que con tanta perfección dominaba. Esta línea se va acentuando cada vez más en los dos libros de su etapa bélica, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*.

2.3.2 El contenido: Los temas, los asuntos

El contenido de la poesía de Miguel Hernández lo resume él mismo en sus versos:

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

Comencemos por **el amor**. Diversos son los tratamientos que Hernández da a este tema universal y fundamental de todas las literaturas. Esta diversidad viene condicionada por las etapas de su trayectoria vital. En su primera época, hay un sensualismo mediterráneo que encubre y a la vez anuncia su vitalidad y sus pasiones. En *Perito en lunas* y su ciclo hay no pocos poemas donde se trata el tema del amor físico –“(Sexo en instante, 1)”,”Gallo”, “Primera lamentación de la carne”, etc.– .

Pero es en *El rayo que no cesa* donde adquiere el rango de tema principal si no único. En el libro, el amor es tratado trágicamente, como “herida” sangrante (producida o simbolizada por el cuchillo o el rayo; y en el toro –“Como el toro he nacido para”... esa realidad trágica de la pasión y la muerte–). El deseo hace sufrir en la vida a Miguel y ese anhelo del amor siempre insatisfecho, ese sufrimiento, es llevado a sus sonetos con gran fuerza lírica, con metáforas nada “puras”, sino altamente expresivas de una realidad áspera y casi desesperada.

El tema más repetido en el libro es el amor vivido como tortura producida en la vida por la castidad de su novia y el deseo de posesión carnal, por su ruptura temporal con ella y el intento negativo de satisfacerse en otras fuentes (Maruja Mallo y María Cegarra).

El libro tiene la estructura externa de los cancioneros de “amor cortés” y la influencia de Petrarca. En aquellos, el poeta se dirige a la amada en tres tonos o tópicos, la queja dolorida por el desdén de la amada y la contemplación de la semejanza entre el amor y la muerte: desdén, queja y muerte de amor. A pesar de los desengaños y del sufrimiento, el poeta guarda fidelidad y vasallaje a la amada.

Como asuntos del libro tenemos los poemas de circunstancias con algunas de las anécdotas cotidianas que se dan en las relaciones entre amado y amada (“Me tiraste un limón...”, “Te me mueres de casta y de sencilla”, etc.)

El tema del amor cede parcialmente ante la necesidad de dar testimonio o denunciar la situación política y social ante la crisis civil y la guerra. En *Viento del pueblo*, sin embargo, Miguel sigue abundando en el tema, ahora integrado en las circunstancias bélicas. Ejemplo de ello es “La canción del esposo soldado”, lo mismo que “La carta” o “Canción última” del libro *El hombre acecha*.

Pero es en *Cancionero y romancero de ausencias* donde Miguel, ya de vuelta del ardor guerrero, escéptico, pero dueño de grandes recursos expresivos, al tiempo que de una honda experiencia vital, logra adentrarse en su interior para cantar los más acendrados sentimientos de amor, de dolor, de vida. Poesía desnuda, descarnada, directa; con un tono trágico, pero con emoción contenida. Junto al tema del amor, el tema de la dolorosa ausencia o la muerte de los seres queridos; se impone por tanto el lamento, la elegía.

Los símbolos son ahora el vientre de la amada (“orillas de tu vientre”), la boca, el agua regeneradora (la esperanza) que sacia la sed (el deseo, las privaciones) del hombre.

Por tanto, el amor es el tema central de la obra de Hernández, y, para algunos el tema casi único de toda su obra.

Pero en este tema caben no pocas adjetivaciones, no pocos matices o distinciones; podríamos seguir analizando el tema bajo sus divisiones en subtemas, en epígrafes como: el amor de adolescencia y la iniciación sexual y su represión religiosa; el amor anhelo y el lamento por su frustración; el amor como herida, su dolor; el amor a la humanidad, la fraternidad universal; el amor familiar, esposa, hijo; el amor esperanza; y al fin, el odio como contraste del amor. De todos estos subtemas encontramos ejemplos en la poesía de Hernández.

Hay una gran coherencia poética en el encuentro de los dos grandes temas universales, el amor y la muerte. El segundo gran tema de Hernández es la muerte.

Tras la primera etapa de su poesía, en la que celebra sobre todo la alegría de vivir en la naturaleza mediterránea (primeros poemas, *Perito en lunas*, *El silbo...*) Miguel incluye de lleno **el tema de la muerte** (y del dolor) en su libro *El rayo que no cesa*. Es la muerte por amor, por la pena amorosa; ese amor trágico está simbolizado en el toro y la sangre que derrama; y por todos los elementos hirientes que Miguel maneja en sus versos: rayos, hachas, cuchillos, cuernos, etc. El libro se cierra con una elegía, canto a la muerte, a su amigo Ramón Sijé. (“Un carnívoro cuchillo”, “¿No cesará este rayo que me habita”, “Umbrío por la pena, casi bruno”, “Silencio de metal triste y sonoro”, “Me llamo barro aunque Miguel me llame”, “El toro sabe al fin de la corrida”, “Como el toro he nacido para el luto”, “La muerte toda llena de agujeros”, y, sobre todo, “Elegía” son poemas que tratan el tema de la muerte, muchos ya desde su primer verso.)

En el periodo de guerra, *Viento del pueblo* asume por lógica el tema de la muerte, pero desde un punto de vista distinto; la muerte adquirida en la lucha por vencer en una contienda justa, en una lucha por la libertad; es algo elegido, algo épico y el poeta la canta en sus inicios casi con optimismo (“Canción del esposo soldado”, “Sentado sobre los muertos”. “Vientos del pueblo me llevan”).

En la “Elegía primera” canta su dolor por el asesinato de Lorca. En “Elegía segunda” es la muerte en combate del comisario Pablo de la Torriente el motivo de su poema.

Pero el entusiasmo bélico de Hernández va decayendo a medida que crece el pesimismo y la derrota se hace inevitable; el dolor se intensifica en su poesía y los muertos dejan de ser héroes para convertirse en víctimas: es otra forma de

solidaridad con los “humillados y ofendidos”. Esta inflexión hacia el horror, y luego hacia el escepticismo, se aprecia en los poemas sueltos del ciclo y en los de *El hombre acecha*.

En *Cancionero y romancero de ausencias* el tema vuelve a ser el desencanto, la pena soportada con escepticismo y el dolor por las pérdidas familiares, la ausencia de su esposa e hijo, la muerte de su primer hijo, la pérdida de la guerra y su ganancia de odio, el sufrimiento por su proceso y su condena a muerte. Estos temas están presentes en poemas como: “No quiso ser”, “A mi hijo”, “Tristes guerras”, “Ausencia en todo veo”, etc.

La vida es un trágico paseo por el amor y la muerte; Miguel sabe que lo único que puede salvarnos es el amor y la libertad y a estos temas vuelve desde su desesperación, una vez alcanzada la serenidad del que ha luchado y contempla con esperanza la vida de los suyos; vuelve a la amada (“Menos tu vientre, todo es confuso”), a su hijo (“Hijo de la luz y de la sombra”), y al amor solidario con el pueblo en lucha por la justicia y la libertad.

El otro gran tema de Hernández es la vida, en su primera época, **la vida en la naturaleza**. Vida y naturaleza son para Miguel dos temas ligados desde su infancia. Sus primeros versos imitan, es cierto, a sus tempranas lecturas, los románticos, Bécquer, Espronceda, Campoamor, y los modernistas, Rubén, etc., pero tiene y su sello, incorporan su experiencia de contacto con la naturaleza, por su origen y sus tareas de pastor. Cuando lee a Garcilaso y a Virgilio se acentúa su bucolismo que expresa con lenguaje gongorino o moderno siguiendo a Lorca y a Guillén.

En *Perito en lunas* la naturaleza es idealizada y plásticamente embellecida. Sus motivos son la luna como símbolo de la feminidad, bajo el que se adscriben otros símbolos, la vegetación mediterránea, las plantas y los frutos, pero también los animales domésticos, que señalan o evocan el erotismo y la fecundidad (La higuera, la palmera, el gallo, el toro, etc.)

En *El rayo que no cesa* y en *Viento del pueblo* la naturaleza adquiere un perfil menos idílico y más dramático. Los fenómenos meteorológicos designan la fuerza del deseo, la fuerza genesiaca, y el dolor, pero también la libertad (la tormenta, el rayo, el viento).

Los símbolos tomados de la naturaleza se asocian y mutan de significado según los campos asociativos de cada poema. Así las flores, los árboles, los paisajes, significan el amor o la pena, el deseo o su cumplimiento, la amada o su ausencia.

De entre los animales, es el toro, el más hernandiano, por el uso que de él hace para expresar la condición de varón atormentado por el deseo, del valor en la lucha por la vida, del dolor, de la pena y de su destino trágico, la muerte. Por el contra-

rio el buey simboliza la sumisión y la mansedumbre. Las aves (ruiseñor, alondra o jilguero) son el poeta en la libertad de su vuelo y en la poesía de su canto. El huerto y la tierra fértil son el paraíso y la madre, el mar es la muerte como en Machado y Manrique; los árboles, sus troncos, son los compañeros de combate.

2.3.3 La forma: el lenguaje, los recursos expresivos, los símbolos, la métrica

El lenguaje poético de Miguel Hernández evoluciona desde una complejidad artificiosa en su primer libro hasta la sencillez que requiere la sinceridad del *Cancionero y romancero de ausencias*, su libro póstumo.

La naturaleza tocada por la intención poética de embellecerla se transforma mediante el lenguaje en otra cosa. En *Perito en lunas*, Miguel utiliza un lenguaje hermético, a base de metáforas e hipérbatos gongorinos, para designar cosas o elementos de la naturaleza. El poema (originalmente sin título) resulta indescifrable en una primera lectura, se convierte casi en un acertijo, en una adivinanza; sin embargo, cuando logramos descifrar sus claves metafóricas, podemos percibir su belleza, belleza del lenguaje que nos transfiere a la naturaleza misma.

(PALMERA)

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

El poema comienza con dos metáforas, a las que siguen muchas otras: el tronco de la palmera es una columna y sus ramas tienen la forma de un surtidor. El inicio del tronco sin hojas tiene la forma de una espuela. El poeta le pide a la palmera que suba alto hasta que parezca un tirabuzón colgando de la luna. Le pide también que haga la forma de la joroba de un camello más alto (del color) de canela. Las ramas de la palmera asemejan los arcos góticos de un claustro, pero se trata de uno tan elevado, que respira (pace) un viento alto (esbelto). La palmera es un oasis (metonimia: la parte por el todo: las palmeras crecen en los oasis) pero se trata de un oasis de belleza y parece un barco que navega en el desierto a toda vela. La palmera tiene garganta (se estrecha antes de la copa) y en ella le crecen los racimos de dátiles amarillos que el poeta transforma en gargantillas de oro (metáforas). El poema acaba transformando a la palmera en una serpiente erguida que canta (o silba), es decir, suenan sus ramas movidas por el viento.

El lenguaje del ciclo de *El rayo que no cesa* es una síntesis del lenguaje de la época de la poesía pura (neogongorismo) con las nuevas influencias de los poetas modernos que lee o conoce en Madrid. En un tono más sincero utiliza imágenes, símbolos y metáforas de moderna formulación, pero también de resonancias clásicas.

Consigue con ello un sistema simbólico de gran fuerza expresiva, cuyos elementos más constantes son el corazón, el toro, el buey, el perro, los huesos, el barro, el viento, el fuego, elementos de la vegetación, la tormenta, el cuchillo, el rayo, etc.

(UMBRÍO POR LA PENA, CASI BRUNO)

*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!*

Para simbolizar la pena, que es el tema de este poema – y si lo ubicamos dentro del contexto total del libro, podríamos decir que se trata de la pena de amor– el poeta elige varios elementos para sus construcciones metafóricas del tipo “A es B”. En primer lugar el carbón o la pólvora (algo que manche al estallar) y que el poeta utiliza en una metáfora indirecta, pues no aparece el término imaginario o término B, sino el resultado de su explosión: “tizna”. La pena (A) tizna, como el carbón, es pues, carbón (B). Luego la pena es lecho (B), también metáfora indirecta: el poeta duerme sobre el lecho (B) de la pena (A). la pena (A) es también paz (B) y batalla (B). La pena (A) es perro (B), perro fiel pero importuno (epítetos). La pena (A) es una corona de cardos (B de B, corona y cardos). La metáfora aquí es de doble término B. El poeta lleva una corona y esta corona es de cardos y de penas entrelazados; identifica también las penas con car-

dos, los dos hieren. Pero, a su vez, el poeta hace una extensión de la metáfora. Esas penas y esos cardos siembran sus leopardos (B), es decir, sus dolores (A). Dolores y penas quedan también identificados. Esos dolores hacen sufrir al poeta hasta los huesos (B), es decir, hasta lo más íntimo del ser (A); otra metáfora. El poeta que ha intensificado tan expresivamente la verbalización del dolor, se declara vencido por la pena, utilizando el hipérbaton (No podrá mi persona con tanta pena) Y lanza una exclamación final: ¡Cuánto penar para morir-se uno! Verso donde plantea implícitamente si merece la pena sufrir tanto, ya que al fin vamos a morir.

En *Viento del pueblo* el lenguaje se torna aún más claro y el registro más popular. Se trata ahora de convencer, de adoctrinar, de defender a los desfavorecidos, de arengar a los combatientes. El poeta es un portavoz del pueblo y ha de utilizar su lenguaje. Muchos poemas son declamatorios; fueron escritos para ser leídos en las trincheras, recitados con altavoces o publicados en periódicos milicianos. Tienen, por tanto, esa frescura que requiere su público y su circunstancia. Algunos son de gran beligerancia, otros incorporan sarcasmos, pero tampoco falta la poesía profundamente humana y sentida, ni los temas sociales.

Sirva como ejemplo del tono del lenguaje del libro estas citas entresacadas del poema “Aceituneros”

ACEITUNEROS

...: ¿quién,
quién levantó los olivos?

No los levantó la nada,
ni el dinero, ni el señor,
sino la tierra callada,
el trabajo y el sudor.

...: ¿quién
amamantó los olivos?

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

No la del terrateniente
que os sepultó en la pobreza,
que os pisoteó la frente,
que os redujo la cabeza.

Como vemos, el lenguaje es más directo que en sus libros anteriores. Aun así hay alguna metáfora como el sudor (A), trabajo (A) es una herida generosa (B) o la metáfora verbal, labrar, cultivar (A) los olivos es (como) amamantarlos (B).

En su última etapa Miguel, desde su sufrimiento y soledad, desde su privación de libertad recurre a las formas más sencillas y tradicionales de la lírica española, intensifica su tono popular para expresar de una manera sencilla y auténtica los profundos sentimientos de amor, dolor, esperanza, decepción; sentimientos de cada día, que recoge a modo de secuencia epistolar o diario íntimo. La poesía de Miguel se centra ahora en un “yo lírico” tanto más interior cuanto el exterior es más adverso.

(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.*

La metáfora triple, el amor, la muerte y la vida (términos reales, A) son heridas (B), se reitera variando el orden de los términos A (en las tres posiciones posibles), mientras que el verso inicial de cada estrofa repite el complemento circunstancial de dos verbos que varían dentro del mismo campo semántico, llegar y venir. El mismo complemento –con tres heridas– se hace preposicional con el pronombre *yo*. Él (o ella) llegó, él (o ella) viene; y yo (aquí estoy) con tres heridas. No puede decirse más con tan escasos medios; y eso intensifica el valor lírico del poema. El poeta juega con una metáfora y tres variantes. La impresión que nos queda es de desolación: el amor, la vida, la muerte, todo es lo mismo, una profunda herida.

Recursos expresivos.

Miguel Hernández utiliza casi toda la paleta de recursos expresivos de nuestra lengua; por ejemplo:

Metáfora: Sustitución de un término real (A) por otro imaginario (B), en base a una semejanza real o imaginada

- “*Oh limón amarillo,
patria de mi calentura.*”

(A es B, el limón es patria. “El limón”. Ciclo de *Perito en lunas*)

- “*Hay un constante estío de ceniza...*”

(A de B, el verano es ceniza. “Horno y luna”. *Perito en lunas*)

“*Yo te libé la flor de la mejilla, ...*”

(Hay una metáfora indirecta a través del verbo “libar”: el poeta (A) es un insecto que liba (B), y otra metáfora, B de A, la flor de tu mejilla: tu mejilla es una flor. “Te me mueres de casta y de sencilla” de *El rayo que no cesa*)

- El cuello era “una *almena de nata giratoria*”

(Cuello (A) es una almena de nata giratoria (B). “Recuerdas aquel cuello...” de *El rayo que no cesa*)

Diáfora: Repetición de una misma palabra con significados diferentes.

- “*¡Qué morada! es Castilla:
¡qué morada de Dios y ¡qué amarilla!*”

(“morada” en el primer verso puede ser un adjetivo de color y en el segundo es un sustantivo que significa casa. “La morada –amarilla”. Ciclo de *Perito en lunas*)

Oxímoron: Contradicción aparente entre dos términos opuestos (antítesis) que se resuelve porque uno de ellos no significa lo que parece, sino algo distinto que no contradice al primer término)

- “*... de no verte estoy viendo que me muero.*”

(“No ver” y “ver” parecen incompatibles si no significaran cosas distintas. Ciclo de *El rayo que no cesa*)

Comparación o símil: Relación de analogía entre un término real y otro imaginario, siempre que estén presentes los dos y no sustituya uno al otro (metáfora).

Van relacionados por una partícula comparativa (como, etc.) o verbo equivalente (semejar, etc.)

- “*Como el toro he nacido para el luto*”
(*El Rayo que no cesa*)
- “*Me duele este niño hambriento como una grandiosa espina,*”
(“El niño yuntero” de *Viento del pueblo*)

Sinestesia: Asociación de dos términos que se perciben por sentidos diferentes.

- “*Gota: segundo de agua...*”
(El agua se percibe con los sentidos del tacto, el gusto, la vista; pero el tiempo se percibe con un sexto sentido, el sentido interno o *propioceptivo*. “Gota de agua” de *Perito en lunas*)
- “*Se pondrá el tiempo amarillo sobre mi fotografía*”
- “*Con el golpe amarillo, de un letargo...*”
(“Me tiraste un limón...”. *El rayo que no cesa*)
- *Las asechanzas “...una afila el cantar...”*
(El canto se percibe por el oído, lo afilado, por el tacto o la vista. “Noria” de *Perito en lunas*)

Hipérbole: exageración.

- “*...que por doler me duele hasta el aliento.*”
(“Elegía”. *El rayo que no cesa*)
- “*No hay extensión más grande que mi herida,*”
(“Elegía”. *El rayo que no cesa*)

Anáfora: Repetición de palabras al principio de sintagmas sucesivos para subrayar el término repetido.

- “*Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.*”
(“Elegía”. *El rayo que no cesa*)
- “*...pena es mi paz y pena mi batalla,...*”
(“Umbrío por la pena...” *El rayo que no cesa*)

- “ *Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos*”
(“Umbrío por la pena...” *El rayo que no cesa*)

Epanadiplosis (o redición): Se repite a distancia el mismo término, al principio y fin de un periodo.

- “ *Como el toro te sigo y te persigo,
...
como el toro burlado, como el toro.*”
(“Como el toro...” *El rayo que no cesa*)
- “ *Recojo con las pestañas
sal del alma y sal del ojo
y flores de telarañas
de mis tristezas recojo.*”
(“Un carnívoro cuchillo”. *El rayo que no cesa*)
- “ *Suave aliento suave
claro cuerpo claro
densa frente densa...*”
(“Suave aliento suave”. *Cancionero y romancero de ausencias*)

Personificación: Se dota a un objeto o animal de cualidades propias de la persona.

- “ *...se me durmió la sangre en la camisa,*”
(“Me tiraste un limón”. *El rayo que no cesa*)
- “ *...un toro solo en la ribera llora...*”
(“Por una senda van los hortelanos”. *El rayo que no cesa*)

Paralelismo: Se repite la misma estructura sintáctica en varios periodos diferentes.

- “ *Como el toro he nacido para el luto...*
...
Como el toro lo encuentra diminuto...
...
Como el toro me crezco en el castigo,
...
Como el toro te sigo y te persigo,...”
(*El rayo que no cesa*)

- “*Suave aliento suave
claro cuerpo claro
densa frente densa...*”
(“Suave aliento suave” *Cancionero y romancero de ausencias*)

Hipérbaton :variación del orden sintáctico habitual.

- “*Aquella de la cuenca luna monda*”
(*Aquella luna monda de la cuenca*)
(*Perito en lunas*)

Quiasmo: Orden sintáctico inverso en dos grupos de palabras.

- “*Contra nocturna luna, agua pajiza
del limonar...*”
(Orden sintáctico invertido: adjetivo-sustantivo –*nocturna luna*– sustantivo-adjetivo –*agua pajiza*–)
(*Perito en lunas*)

Zeugma: Utilización de un solo término común para varias unidades sintácticas distintas.

- “*La rotación del fruto, la alegría
del pájaro fomentas
y el bienestar y la salud de paso.*”
(Se utiliza el verbo *fomentas* una sola vez para cuatro complementos directos, dos que lo anteceden y otros dos que lo siguen)

Interrogación y exclamación retóricas

- “*¿Cuantos siglos de aceituna,
los pies y las manos presos,
sol a sol y luna a luna,
pesan sobre vuestros huesos!*”
- “*Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
pregunta mi alma: ¿de quién,
de quién son estos olivos?*”
(“Aceituneros” *El rayo que no cesa*)

Metonimia: Sustitución de un término por otro sin que haya entre ellos relación de semejanza; pero tiene que haber cualquier otra relación: proximidad, origen, tamaño, materia, causa-efecto, instrumento, etc.

- “*No la del terrateniente
que os sepultó en la pobreza,
que os pisoteó la frente,
que os redujo la cabeza.*”

(*frente* está por orgullo –frente erguida– y *cabeza* por pensamiento; es decir la parte del cuerpo por el sentimiento o pensamiento donde tradicionalmente se supone que tiene lugar; como amor y corazón)

(“Aceituneros”. *El rayo que no cesa*)

Asíndeton y Polisíndeton: Unión por conjunciones, de diversos periodos, o ausencia de las mismas

- “*Calabozos y hierros,
calabozos y cárceles,
desventuras, presidios,
atropellos y hambres,...*”

(“Campesino de España”. *Viento del pueblo*)

Recursos fónicos

Aliteración: Repeticiones intencionadas con valor imitativo o expresivo de sonidos vocálicos o consonánticos.

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

(Repetición del sonido l y de r, rr)

(“Elegía”. *El rayo que no cesa*)

Onomatopeya: Palabra cuyo significante es la imitación del sonido (o de la forma) de un animal o cosa.

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

(“Del ay al ay-por el ay”. Ciclo de *Perito en lunas*)

Apóstrofe: Increpación vehemente a la segunda persona.

- “¡Caín! ¡Caín! ¡Caín de los Caínes!”
 (“Profecía”. Ciclo de *Perito en lunas*)

Simbolismo fónico: Imitación, mediante la elección o combinación de fonemas, de los ruidos o formas de la realidad.

- “*No salieron jamás
del vergel del abrazo.
Y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.*

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

(Los sonidos fuertes –rr, g, j, ch, etc. – significan violencia, rígidos rayos, aunque sea la violencia del amor o lo que a él se opone. El ritmo circular es el de un vals, el que trazan los enamorados con sus abrazos)

(“Vals de los enamorados y unidos para siempre”. *Cancionero y romancero de ausencias*)

Cuando una metáfora o una metonimia se repiten y adquieren cierta constancia en el lenguaje de un poeta podemos hablar de **símbolos**. Miguel Hernández utiliza su lenguaje simbólico adaptándolo en cada etapa a sus necesidades expresivas.

Los símbolos más repetidos en la poesía de Miguel Hernández son los siguientes:

Huesos y Lluvia

El poeta los utiliza como símbolos de vida, amor y muerte, dependiendo del contexto y del periodo o ciclo. En el ciclo de *Perito en lunas* predomina el significado de muerte, en el ciclo del *Rayo que no cesa* se impone la dualidad vida-muerte y el impulso erótico como fuerza que mantiene la continuidad entre las dos:

“...*Besarte fue besar un avispero...
..., una revolución dentro de un hueso...*”

(“No me conformo, no; me desespero”. *El rayo que no cesa*)

En el ciclo bélico de *Viento del pueblo* el hueso pasa a designar metonímicamente al hombre combatiente y la resurrección de la vida de un pueblo por la lucha. La patria es la madre “donde todos los huesos caídos se levantan” (“Madre España” de *El hombre acecha*). Por último, en el ciclo del *Cancionero*... los huesos vuelven a designar la muerte, muerte por deseo estéril y por ausencia de amor; es el periodo de las prisiones:

*“Todo está lleno de ti,
traspasado de tu pelo:
de algo que no he conseguido
y que busco entre tus huesos.”*

(“Todo está lleno de ti”. *Cancionero*...)

*“Cada vez que paso
junto al cementerio
me arrastra la fuerza
que aún sopla en tus huesos.”*

(“Cada vez que paso”. *Cancionero*...)

En cuanto a la lluvia, el agua es vida en el primer periodo de la poesía de Hernández, es la que asegura la cosecha, la fertilidad (“No llueve y son los montes calaveras”).

En el periodo del *Rayo que no cesa* la lluvia es la tristeza de amor, el dolor de amar sin premio, pero también el premio de amor que le da la amada (“¡Ay que me agostaré sin tu amorosa / palma de agua en mi cántara de barro!”). La lluvia es llanto también en este ciclo (“Lluviosos ojos...lluviosas soledades”) y en la Elegía a Ramón Sijé: “Yo quiero ser llorando el hortelano.../Alimentando lluvias, caracolas /y órganos mi dolor sin instrumento, /a las desalentadas amapolas //daré tu corazón por alimento.”

En el ciclo de *Viento del pueblo*, la lluvia simboliza el sudor del combatiente y su ardor guerrero, pero hay también bíblicas lluvias de sangre (“Lluvias de sangre hidalga”. “...por la atmósfera esparce sus fecundos olores /una lluvia de axilas.”). Al final de este periodo bélico escribe el poema “La lluvia” en el que anticipa el giro significativo de este símbolo: “Cuando la lluvia llama se remueven los muertos.../ ...los muertos / retoñan cuando llueve.”

Y, consecuentemente, en el ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias* la lluvia se ahonda para significar esa sangre derramada que florece, la esperanza, la muerte que da paso a la vida, especialmente en los poemas dedicados al hijo muerto.

La Luna

Símbolo de la naturaleza plena en el primer periodo de su poesía (y de la perfección divina en su etapa religiosa) es objeto central de su primer libro. La luna tiene para Hernández dos significados concretos a lo largo de su obra, es índice de los ciclos vitales, reloj del tiempo en *Perito en lunas*, pero adquiere el valor de muerte a partir del ciclo de *El rayo que no cesa*; la luna se opone al sol como la muerte a la vida. Pero la luna es también el pecho de la madre:

*“Una mujer morena,
resuelta en luna,
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.”*

(“Nanas de la cebolla”. *Cancionero...*)

El Rayo

Junto a objetos como el cuchillo y el resto de instrumentos cortantes o punzantes, el rayo es el símbolo del dolor y la pena, en la etapa amorosa, el ciclo de *El rayo que no cesa*:

*“Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
describe un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.*

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

El rayo es el deseo no satisfecho, el rayo es el dolor de la frustración amorosa, el rayo es el producto de la tormenta amorosa, del amor atormentado. Y este es el símbolo del tema central del libro y de todo su ciclo.

Pero en la siguiente etapa, el ciclo bélico, el rayo se trasmuta en símbolo de la fuerza y el coraje de los soldados; pasa a ser una fuerza positiva. Un poco más adelante (ciclo del *Cancionero...*) el rayo vuelve a ser destructivo. En el poema “Vals de los enamorados y unidos hasta siempre” el rayo se asocia a los huracanes y a las hachas, como elementos contrarios a la vida y al amor de los enamorados (Miguel y Josefina):

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

El Toro

Junto al rayo, el toro es el símbolo predominante en la etapa de *El rayo que no cesa*. El toro, símbolo hernandiano por excelencia, le fue familiar desde el entorno de la infancia, el toro campestre y el toro en la corrida, la fiesta nacional. Pero luego ahondó en el estudio del toro con su trabajo en la enciclopedia *Los Toros*, de Cossío. El toro simboliza la naturaleza en sus primeros poemas y luego la muerte en el ciclo de *Perito en lunas* (“...el negro toro, luto articulado / y tumba de la espada...”, “...salió la muerte astada,...”).

En el periodo de *El rayo...*, el toro simboliza, cuando anda en el campo, la libertad y la virilidad, el impulso erótico; pero también –en soledad– la ausencia de amor:

*“Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.”*

(“Por una senda van los hortelanos”. *El rayo que no cesa*)

Pero el toro en la plaza le sirve para equiparar el sentimiento amoroso frustrado con el destino fatal; indica, por tanto, el dolor en el conflicto amoroso, la fatalidad y la muerte:

*“Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.”*

(“Como el toro he nacido para el luto”. *El rayo que no cesa*)

En el ciclo de *Viento del pueblo*, el toro, opuesto al buey, que señala la cobardía, la derrota y la humillación, indica, por el contrario, el valor del combatiente y del pueblo que lucha por su libertad. Con frecuencia el poeta asocia el toro a otros bravos animales:

*“No soy de un pueblo de bueyes,
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.
Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España...”*

(“Vientos del pueblo”)

El Viento

En la primera etapa, el viento es para nuestro poeta un elemento más de la naturaleza; pero en sus poemas religiosos, el viento es místico o purificador, es señal evangélica de Cristo.

En la etapa de *El rayo...*, el viento es el aroma de la mujer amada:

*“Una querencia tengo por tu acento,
una apetencia por tu compañía,
y una dolencia de melancolía
por la ausencia del aire de tu viento.”*

(“Una querencia tengo por tu acento”. *El rayo que no cesa*)

Pero es en la tercera etapa, en la poesía bélica, donde el viento se alza como símbolo predominante ya desde el título del libro, *Viento del pueblo*. El viento es tanto la voz del poeta como la fuerza del pueblo, al que anima a luchar por su libertad:

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

(“Vientos del pueblo me llevan”. *Viento del pueblo*)

En el ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias*, el viento se transforma en un símbolo negativo, el viento es el odio, el rencor, las fuerzas separadoras (el huracán) y destructivas del amor:

*“¿Qué quiere el viento del encono
que baja por el barranco
y violenta las ventanas
mientras te visto de abrazos?”*

(“Qué quiere el viento del encono”. *Cancionero...*)

La Tierra

Metonimia de la naturaleza, la tierra (la parte por el todo) es la madre, la madre naturaleza. Es también cuna y sepultura del hombre. Hernández expresa un panteísmo esencial con el símbolo de la tierra (“!Qué solemne Morada / de Dios la tierra arada, enamorada”). La tierra es también la agricultura, el mundo rural de su infancia, el trabajo del labriego.

En la etapa de *El Rayo...*, la tierra es la fecundidad del amor, la vitalidad, la germinación de lo que muere para renacer (La muerte estercola y fertiliza: “Yo quiero ser llorando el hortelano de la tierra que ocupas y estercolas”, le dice a Sijé en su “Elegía”)

La Luz y La Sombra

La antítesis es una de las constantes expresivas de Hernández, especialmente la figura de la contraposición entre lo claro y lo oscuro, pero también lo abierto contra lo cerrado, lo alto y lo bajo (“Morena de altas torres, alta luz y ojos altos”), etc. A lo largo de su trayectoria poética, Miguel utiliza los símbolos de la luz y la sombra –la vida y la muerte– con predominio de uno u otro según el ciclo. En sus primeros poemas tiende a lo alto y lo claro (“Solo quien ama, vuela.”, “Bajo la luz plural de los azahares...”).

En sus poemas religiosos, la luz adquiere un matiz místico, tomado de San Juan de la Cruz; pero pronto, en los siguientes periodos, se imponen los contrastes, la luz de la belleza femenina contra las negras sombras de su ausencia o las tinieblas de la muerte. En el periodo carcelario, el del *Cancionero...*, el poeta se hunde en las sombras (“Beso soy, sombra con sombra...”) para al fin proclamar, desde la serenidad de la derrota bélica y vital, la victoria de la luz contra la sombra; renace la esperanza: “Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida”

Las formas métricas que utiliza Miguel Hernández son las siguientes según las etapas de su poesía:

En la etapa de *Perito en lunas* alternan los versos de arte mayor, con otros de arte menor. Como ejemplo tenemos los endecasílabos y la rima consonante de las octavas reales del libro *Perito en lunas*, con el siguiente esquema: 11ABABABCC, o sus variantes: 11ABBAABCC y 11ABABBABB.

El rayo que no cesa, con treinta poemas, es un libro fundamentalmente de sonetos (27) con estos esquemas: 11ABBA, ABBA, CDC, CDC; 11ABBA, ABBA, CDE, CDE. El primer poema –“Un carnívoro cuchillo”– está escrito en nueve redondillas (8abab). El poema número 15 –“Me llamo barro aunque Miguel me llame”– es una silva que combina distintos metros y el poema 29, la “Elegía” a Ramón Sijé está construida con tercetos encadenados con el esquema 11ABA, BCB, CDC..., etc.

En *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, el poeta utiliza silvas, décimas (la décima espinela sigue este patrón de rima consonante: 8abbaaccddc), cuartetos (octosílabos con rima consonante –abab–), romances (octosílabos con rima asonante en los pares), sonetos alejandrinos (14 sílabas) y serventesios de pie quebrado.

En *Cancionero y romancero de ausencias*, el poeta combina composiciones de versos cortos, como son la canción, el romance y el romancillo, propios de la lírica popular, escritos predominantemente en heptasílabos y octosílabos; pero también tiene composiciones (sonetos, cuartetos) de arte mayor, con endecasílabos y alejandrinos.

B. ANÁLISIS DE POEMAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ (TEXTO)

1. Perito en Lunas y El silbo vulnerado

(TORO)

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

COMENTARIO DE TEXTO

a) Contenido

El tema

El toro es uno de los símbolos que Miguel Hernández utiliza para significar la muerte o la fuerza viril, pero aquí, en este poema de su primer libro, sólo es un elemento de la naturaleza. El poeta intenta describir a través de un poema que tiene algo de adivinanza, de acertijo (si ignoramos el título) y lo hace a través de una personificación. Dota al toro de habla, de capacidad de reflexión, de voluntad, es decir, lo describe desde su humanización; porque ha entrado en el ámbito del juego (cruel) de los hombres. Sin embargo, algo hay en el plano simbólico que nos evoca la muerte y la gloria, dos elementos presentes en la Fiesta Nacional.

La actitud del poeta

La actitud subjetiva del poeta con el tema, es aquí la del “yo” lírico. Nos habla el poeta desde un “yo” lírico, en primera persona, que remite a un “él” referencial, el toro. Es decir, el poeta se pone en lugar del toro para describir desde él la lidia, lo que ve y piensa el toro dentro de la plaza en el momento de la corrida.

El contenido argumental o situacional

Apenas hay acción y el tiempo que transcurre es muy breve. Lo que hay es una descripción de la lidia, de los toreros y de la acción del propio toro al defenderse.

b) Estructura

La estructura externa

El poema es una octava real, forma que el poeta toma de Góngora –puesto de actualidad por los estudios y homenajes de Dámaso Alonso y los poetas del 27– aunque no era una forma habitual en la poesía de la época. Miguel imita a Góngora no solo en la forma métrica sino en el estilo con que trata el tema. La fórmula de la octava real que se aplica en este poema es: 11ABBAABCC.

La estructura interna

Podríamos dividir el poema en dos partes según el criterio de la actitud poética del autor (y del toro): hay una exhortación en el primer verso, que se repite volviéndose amenaza en los dos últimos. Por lo tanto, esos tres versos, 1, 7 y 8, constituirían una parte del poema. El toro se dirige los toreros, les increpa deseándoles la gloria, ¿el éxito o la muerte? Al final parece que es el éxito; salir a hombros por la puerta grande, si antes no los “ancora” ancla, fija, mata, con sus cuernos.

La segunda parte la integran el resto de los versos que describen referencialmente la corrida y lo hacen en tres pasos. El primero –verso 2– se refiere a la hora de la corrida, cinco menos cuarto; el segundo –versos 3 y 4– se refiere a los toreros, y el tercero –versos 5 y 6– al propio toro. Por tanto, la estructura tendría esta disposición:

1. Exhortación

1.1. Exhortación. Verso 1

1.2. Exhortación y amenaza. Versos 7 y 8.

2. Descripción de la corrida

2.1. La hora. Verso 2

2.2. Toreros. Versos 3 y 4.

2.3. El toro. Versos 5 y 6.

Sin embargo, hay dos versos que interrelacionan las dos partes de esta estructura. El verso 4 es también una exhortación a la gloria a través del traje de luces (colores) y el verso 8 es también una descripción del toro; sus cuernos son bigotes de oro.

c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido

El plano morfosintáctico

Tras la exclamación inicial, el poeta recurre a un hipérbaton, “La hora es de mi luna menos cuarto” : es la hora de mi luna menos cuarto (luna, plaza, corrida, éstas solían empezar a las cinco; recordemos la elegía a Ignacio Sánchez Mejías, de García Lorca: “Eran las cinco en punto de la tarde...”).

El poeta vuelve a utilizar el hipérbaton en los versos 5 y 6: “Por el arco, *contra los picadores*, / del cuerno, *flecha*, a dispararme parto.”: parto a dispararme (como una) flecha por el arco del cuerno, contra los picadores. El poema se cierra con otra exhortación, pero con una condicional: alcanzad la gloria, si antes no os fijo con o en mis cuernos. Si bien el hipérbaton añade dificultad de comprensión, las metáforas son las que realmente encriptan el poema hasta hacer de él una especie de acertijo o joya gongorina.

El plano semántico

Ya en el segundo verso aparece un símbolo muy querido por Miguel, la luna. Pero aquí puede ser una metáfora puramente descriptiva. La plaza es una luna, los términos de semejanza son la forma circular, la claridad de la arena y el efecto de la sombra sobre ella; como si fuera un cuarto menguante. Pero el término “luna” es aquí bisémico: significa plaza y también reloj. La plaza –término real o A– es una luna –término imaginario o B–; lo que nos da una metáfora pura al no estar presente el término real, la plaza.

Pero también la plaza es un reloj con manecillas de sombra. La sombra marca la hora de la corrida en la plaza. Hay pues otra metáfora transferida: A (plaza) es B (luna), que pasa a ser A (luna) igual a B1 (reloj). La plaza es una luna, la luna es un reloj, luego la plaza es un reloj. Son las matemáticas de la lógica del lenguaje metafórico.

Cabe también la interpretación de que la luna (B) son los cuernos del toro (A), a ello nos conduce el posesivo “mi”. En la luna de mis cuernos es la hora de la corrida, menos cuarto; el círculo no se acaba de cerrar. El poeta nos sugiere que la sombra marca las cinco menos cuarto a través de estas metáforas que relacionan elementos de campos semánticos diversos pero que confluyen en la situación del toro, en la plaza, ante los toreros.

Por otra parte, cabe una lectura más trascendente o simbólica, viendo en la luna el signo de la muerte, significado presente también en la plaza y en el toro.

En el verso 3, “Émulos (imitadores) imprudentes del lagarto”, hay una comparación, los toreros son como lagartos, por los colores de su traje de luces. Y se trata de una comparación y no de una metáfora porque no hay sustitución: los toreros no son lagartos, son solo “imitadores”, “son como” lagartos.

En el verso siguiente vuelve la exhortación con ese “magnificáos” el lomo, haceos grandes, haceos magníficos manchando, añadiendo más colores a vuestro traje con la sangre, arrimando vuestro perfil (lomo, costado) al toro.

En los versos 5 y 6 se utilizan dos metáforas relacionadas con el arco y la flecha. El toro se dispara como una flecha contra los picadores por entre el arco de sus cuernos.

“Toro (A) es flecha (B)” es metáfora pura al no aparecer el término real (toro). La otra metáfora es del tipo B de A, el arco (B) del cuerno (A), en la que el término real es el cuerno, los cuernos.

En los versos 7 y 8 aparece una metáfora indirecta, a través del verbo “anco-ro”: el toro ancla a los toreros con sus cuernos; luego los cuernos son un ancla, metáfora formal: los cuernos (A) son un ancla (B) en un golfo de arena, la plaza. Hay, pues, otra metáfora en aposición, el término B aparece entre guiones y el término A, o real, no está presente, pero podemos deducir por el contexto que se trata de la plaza de arena, golfo de arena, o quizá la porción de arena que el toro cubre con sus cuernos clavados en la arena. Por último, aparece la metáfora pura, (cuernos) (A) es (B), “bigotes de oro”, metáfora en la que no aparece el término real; aunque, como habla el toro, se refiere a sus cuernos al decir “mis bigotes de oro”.

Por último, hay que interpretar el sentido de la exclamación “A la gloria”. Puede significar el éxito, los aplausos, la salida a hombros –y esta parece la interpretación normal del primer verso– pero también puede significar el cielo (previa la muerte) o simple e irónicamente, el ser elevados por los aires tras una cogida aparatosa; y esto se contrapone al hecho de fijar o clavar al torero en la arena con los cuernos (anclar). Es decir, parece que el toro da dos opciones al torero, elevarlo a los cielos o clavarlo en la arena.

ACTIVIDADES Y EJERCICIOS

1. Analiza el poema “El gallo” siguiendo el esquema utilizado en el análisis del poema “El toro”.
2. Busca información sobre Góngora y lee fragmentos de sus poemas *Las Soledades* o la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*. Compara algún poema de *Perito en lunas* con estos poemas.
3. Relaciona los hechos relevantes de este periodo de la vida de Miguel Hernández con los poemas del ciclo de *Perito en lunas* y *El silbo vulnerrado*
4. “Traduce” a prosa, con un lenguaje sencillo y actual, el poema “La granada”.

2. *El rayo que no cesa*

(TE ME MUERES DE CASTA Y DE SENCILLA)

*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.*

5 *Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.*

El fantasma del beso delincuente
10 *el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.*

*Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca ¡con qué cuidado!
para que no se vicie y se desmande.*

COMENTARIO de TEXTO

a) *Contenido*

El tema

El rayo que no cesa es un libro en el que se alternan o entrelazan sabiamente el dolor y el amor; el sufrimiento amoroso proviene de cierta frustración que el poeta encuentra en el hecho de amar. Amar es ambicionar siempre algo más y temer que todo se acabe. Es éste el libro de una crisis amorosa concreta, el distanciamiento de su novia Josefina y los escauceos amorosos del poeta en Madrid.

El libro está escrito como si fuera un diario de sentimientos; por tanto hay poemas en los que predomina el sentimiento amoroso positivo y otros en los que se impone el dolor y la frustración –para lo que el poeta se identifica con

el toro– o la insatisfacción en la relación amorosa, por los límites que la amada y el ambiente restrictivo del pueblo le imponen. Éste es el caso de nuestro poema.

El poeta se confiesa ladrón de un beso e interpreta el sentimiento de escrúpulo o vergüenza de la amada por los actos amorosos y su deseo de mantener la castidad.

El tema pues, sería el amor, el impulso amoroso del amante frenado por la determinación de la amada en mantenerse casta.

La actitud del poeta

El poeta se dirige desde un “yo” lírico, a un “tú” apostrofico para declarar que le robó un beso. Se dirige a la amada, ese “tú” apostrofico, y le reprocha amablemente, poéticamente, sus escrúpulos amorosos, que le impiden el beso franco, el beso permitido.

Pero además el poeta interpreta el sentimiento de la amada, describe lo que ocurre en su interior, sobre todo el temor que ésta siente de que el amante vuelva a robarle otro beso y la costumbre se convierta en vicio.

La actitud del poeta es doble o triple, más que confesarse, proclama (aquella gloria) o recuerda que le ha robado un beso y, por otra parte, describe los sentimientos de la amada ante ese “ataque amoroso”. Hace esa descripción como para reprocharle amablemente tanta vigilancia. Tres actitudes, por tanto: orgullosa confesión, descripción de los sentimientos de ella y amable reproche encubierto.

El contenido argumental o situacional

El poeta habla a la amada y le recuerda un beso robado; le describe a continuación la vergüenza sentida por la muchacha y su determinación de guardar castidad, vigilando para que el amante no vuelva a besarla.

b) Estructura

La estructura externa

El poema tiene la forma externa de un soneto con la siguiente disposición: 11ABBA, ABBA, CDE, CDE.

La estructura interna

El soneto tiene dos partes bien diferenciadas si seguimos el criterio de la actitud del autor, confesión y descripción de los sentimientos de la amada. Desde el verso 1 al 6, el autor habla de sí mismo y confiesa su “fechoría”. Desde el verso 7 al 14 se dedica a analizar y describir los sentimientos de la amada.

c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido

El plano morfosintáctico

La expresión “te me mueres” intensifica la que sería normal, “te mueres”, con ese dativo ético o de interés “me”, te mueres para mí. En el verso 2 hay un paralelismo o isocolon, una simetría sintáctica de verbo copulativo más atributo: “estoy convicto – estoy confeso”, sintagmas separados por el vocativo entre comas, “amor”. Las deixis de segunda y primera persona del primer verso “te” y “me” vuelven a repetirse como “yo” y “te” (*te me mueres porque yo te libé...*).

El segundo cuarteto se une al primero mediante la repetición literal, y en contacto, del último verso del primero: “yo te libé la flor de la mejilla”.

En el primer terceto, el verso 11 se refiere a fantasma, y no a pómulo, aunque está más cercano; el fantasma se hace cada vez más amenazante. Para intensificar esta sensación el poeta utiliza tres adjetivos: patente, negro, grande. Hernández utiliza pómulo como sinónimo de mejilla y sí evita una molesta repetición de término.

Con una “y” copulativa comienza el segundo terceto para indicarnos que va a cerrarse el poema con una conclusión de todo lo dicho anteriormente –estás sin dormir, vigilando...– y con la oración subordinada de finalidad: para que mi boca no se vicie ni se desmande.

El plano semántico

“Convicto y confeso” es una frecuente expresión para indicar la probada culpabilidad de alguien. Aquí el poeta la utiliza para declararse culpable de un robo, para proclamarse “raptor”. En el sur de España se daba con cierta frecuencia el rapto de la novia, cuando había oposición familiar al matrimonio. Quizá Miguel tuviera en cuenta ese hecho al escribir aquí “raptor”.

En el verso 4 hay una hermosa metáfora tipo B de A, en la que el término real (A) es la mejilla y el imaginario (B) es flor. Es una metáfora formal, la mejilla, encendida, ruborizada, parece una flor. A partir de esa metáfora el poeta crea otra con el verbo libar; de esa acción se deduce que el poeta es un insecto que roba, que chupa el néctar de la flor que es la mejilla. Por tanto, el poeta (A) es un insecto (B).

Esa libación, aquel beso, es también un *suceso*, una *gloria*. De ahí que entendamos que el poeta se sienta orgulloso de su fechoría aunque finja religiosamente confesarse de “un pecado” ante la castidad y sencillez de su amada.

Y ahora comienza la descripción de lo que le pasa la amada. Como su mejilla era una flor virginal (símbolo de lozanía y castidad) y ha sido profanada por un beso, la mejilla se marchita y se deshoja como una flor. Se le cae la mejilla

de escrúpulo de de peso. Le pesa haberse dejado besar y siente escrúpulos, ese temor (con dudas) por haber cometido una falta.

Es tal el remordimiento que el beso (A) se ha convertido en un fantasma (B) que la persigue. Hay una metáfora tipo B de A. El beso es un beso delincuente (el poeta vuelve a jugar con su culpabilidad). Ese fantasma del beso parece crecer y ennegrecerse cada vez más hasta convertirse en una obsesión que le impide el sueño.

La amada no duerme, vigila “celosamente” la boca del poeta. La palabra celos significa cuidados, celar a alguien es cuidar de alguien, de ahí también “celador”, vigilante. Miguel conoce todas estas equivalencias y utiliza la expresión ¡con qué cuidado!, es decir, con que cuidado. Y acaba el poema con otra apelación a su hipotética culpabilidad: “para que no se vicie (la boca) y se desmande”, y se desboque.

ACTIVIDADES Y EJERCICIOS

1. Analiza, siguiendo el esquema anterior, el soneto: (UNA QUERENCIA TENGO POR TU ACENTO)
2. Busca el símbolo del toro en los poemas de *El rayo que no cesa* e interpreta su significado en cada caso.
3. Relaciona este libro con los cancioneros del amor cortés, la poesía provenzal y la petrarquista. Busca similitudes y diferencias entre el concepto de amor cortés y el sufrimiento amoroso que Miguel Hernández expresa en su libro *El rayo que no cesa*.
4. Busca información de esta etapa de la vida de Miguel, sus contactos en Madrid con Neruda y los poetas del 27, el alejamiento de su novia, la crisis amorosa y el origen del libro en esa crisis. Investiga por qué en un libro de poemas amorosos introduce una elegía (canto a una persona muerta).

3. *Viento del pueblo y El hombre acecha*

EL NIÑO YUNTERO

*Carne de yugo ha nacido
más humillado que bello,
con el cuerpo perseguido
por el yugo para el cuello.*

5 *Nace, como la herramienta,
a los golpes destinado,
de una tierra descontenta
y un insatisfecho arado.*

Entre estiércol puro y vivo
10 *de vacas, trae a la vida
un alma color de olivo
vieja ya y encallecida.*

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

Empieza a sentir, y siente
la vida como una guerra,
y a dar fatigosamente
20 *en los huesos de la tierra.*

Contar sus años no sabe,
y ya sabe que el sudor
es una corona grave
de sal para el labrador.

25 *Trabaja, y mientras trabaja
masculinamente serio,
se unge de lluvia y se alhaja
de carne de cementerio.*

30 *A fuerza de golpes, fuerte,
y a fuerza de sol, bruñido,
con una ambición de muerte
despedaza un pan reñido.*

*Cada nuevo día es,
más raíz, menos criatura,
35 que escucha bajo los pies
la voz de la sepultura.*

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

*Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento
revuelve mi alma de encina.*

45 *Lo veo arar los rastros,
y devorar un mendrugo,
y declarar con los ojos
que por qué es carne de yugo.*

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

*¿Quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
55 ¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?*

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

COMENTARIO de TEXTO

a) *Contenido*

El tema

Este poema de *Viento del pueblo* es emblemático de la concienciación y el compromiso social que Miguel Hernández ha adquirido en esta etapa, la etapa bélica, después de que en la anterior predominara el tema del amor. Ésta es ya una poesía social y combativa que anuncia lo que más tarde sería la etapa de la poesía social en la España de los años cincuenta (S.XX) con autores como Blas de Otero y Gabriel Celaya.

El tema de este poema es la explotación laboral de un niño, pero también de una clase social, los jornaleros, personas que trabajan el campo por un pequeño salario por jornada y, en la época, sin ningún otro compromiso ni prestación. El yugo simboliza esa sumisión al trabajo diario en el campo. Yuntero es el que ara la tierra con una pareja de bueyes (o mulas). La yunta son los dos animales unidos por un pesado yugo de madera. Relacionado con el tema se expresa directamente el dolor que el poeta siente ante la visión de ese niño trabajando (“Me duele este niño hambriento...”).

La actitud del poeta

El poeta describe a un niño trabajando, es decir habla de un “el” referencial, describe algo que ve fuera de él mismo; pero también expresa desde un “yo” lírico sus sentimientos, su simpatía y compasión ante el cuadro que contempla. Y luego, desde ese “yo”, pregunta: ¿quién liberará a este niño de su yugo? El poeta por último se contesta: lo liberarán los otros jornaleros, pues son también ese niño; y en ello están, con esa lucha contra los sublevados en la Guerra Civil.

Hay, por tanto, diversas actitudes de autor en el desarrollo del poema. Las diez primeras estrofas son la descripción del niño yuntero trabajando. En las tres siguientes el poeta habla desde el “yo”, pero sobre el niño (Me duele este niño...Lo veo arar...Me da su arado en el pecho...). En la estrofa catorce el poeta hace la pregunta y en la quince se contesta.

El contenido argumental o situacional

El poema narra el encuentro del poeta con un niño que trabaja la tierra con una yunta de ganado bovino y describe la situación de necesidad y de esfuerzo doloroso para su edad. El poeta es sensible a tal situación y expresa su dolor y busca una respuesta al problema.

b) Estructura

La estructura externa

El poema está compuesto por quince estrofas de versos octosílabos que riman en consonante con esta disposición: *8 abab, cdcd, ...etc.* Se trata por tanto de un poema compuesto por cuartetos.

La estructura interna

Atendiendo a la actitud lírica del autor, el poema puede dividirse en dos partes, como hemos visto. Una primera parte, las diez primeras estrofas, en la que el poeta describe al niño en su tarea, y una segunda, las cinco restantes estrofas, en la que la voz del poeta expresa sus sentimientos y clama por soluciones.

c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido

El plano morfosintáctico

En esta etapa bélica de la poesía de Miguel Hernández todo se simplifica porque se trata de llegar al pueblo lo más directamente posible. De ahí los metros populares y el lenguaje sencillo. Por ello no encontraremos muchos hipérbatos ni otras figuras retóricas del plano morfosintáctico.

No obstante, ya en los versos 1 y 4 se repite la palabra *yugo* para señalar desde el principio un símbolo importante en el poema. También se repite “*cuello*” relacionándolo con *yugo*, en los versos 3 y 4.

En los versos 13 y 14 observamos una repetición del verbo “*empieza*” en dos perífrasis incoativas entre las que también se da una antítesis: “*empieza a vivir... y empieza a morir*” y un paralelismo constructivo. A esto se añade la anáfora entre las estrofas 3 y 4: “*Empieza a vivir... / Empieza a sentir...*” En el verso 17 vuelve la reiteración de vocablos: “*Empieza a sentir y siente...*” produciéndose poliptoton entre dos formas distintas del verbo *sentir*. En el verso 13 tenemos también una figura de epanadiplosis o redición al empezar y acabar el verso con la misma palabra: “*Empieza a vivir y empieza /...*”. Entre los versos 21 y 22 tenemos la repetición del mismo verbo en la oposición de afirmación–negación: “*Contar sus años no sabe, y ya sabe que...*”.

Estas repeticiones de la misma palabra permiten un ritmo fluido del verso (una mayor cohesión) y una mejor comprensión en caso de recitado, lo que en este periodo era algo frecuente; Miguel recitaba por la radio o para las tropas en las trincheras.

Y siguen las repeticiones de palabras y con ellas paralelismos, como el que hay entre el verso 17 y el 25: “Empieza a vivir y empieza /...” y “Trabaja, y mientras trabaja/...”. En los dos versos se da la figura de la redición. La repetición de palabras en los versos 29 y 30 toma la forma de la anáfora: “A fuerza de golpes,.../ y a fuerza de sol...”. En los versos 34 y 37 se repite la palabra “raíz”. “Tierra” nos suena en el verso 38 y en el 39. Entre los términos “fuerza” y “fuerte” hay una figura llamada derivación.

La estrofa 12 está construida sintácticamente con tres oraciones subordinadas de infinitivo –arar, devorar y declarar–, dependientes (complementos directos) del verbo “ver”, lo que produce paralelismo sintáctico y rima interna.

El poema termina con una estrofa en la que hay una oración desiderativa –“Que salga del corazón /...”–, seguida de otra explicativa (causal): “(por) que antes de ser hombres son.... Y acaba el poema con la palabra “yunteros” que ya estaba en el título.

La última estrofa es la contestación a las dos interrogativas de la estrofa 14: “¿Quién salvará este chiquillo...?” y “¿De dónde saldrá...?”)

Resumiendo el plano morfosintáctico, diremos que en este poema predominan las figuras de repetición de términos idénticos con el objeto de hacer más fácil la comprensión del contenido y facilitar también su recitado.

El plano semántico

La elección de un lenguaje más sencillo no impide la utilización de tropos, figuras en las que se altera el sentido habitual de algunas palabras, y tampoco el uso de los símbolos.

Comienza el poema con una metonimia –la parte por el todo–, el niño (A) es carne (B), pero carne de yugo. Hay una metáfora implícita en esa expresión que compara la suerte del niño con las de los animales bajo el yugo. Pero ese yugo es un símbolo hernandiano, un símbolo que significa sumisión, explotación, abuso. El niño que dirige la pareja de bueyes o yunta, el niño yuntero, es un niño explotado en un trabajo poco adecuado para su edad. Pero, además, podemos ver en la yunta, en el animal sometido, una metáfora del propio niño, sometido al duro trabajo como bajo un yugo. Por tanto, tenemos la metáfora “trabajo” (A) igual a “yugo” (B).

Las tres primeras estrofas nos hablan del nacimiento de este niño. “Ha nacido” (ya humillado, es decir, entre los humildes) “nace” (como una humilde herramienta para el trabajo) y “trae” (un alma vieja, entre el estiércol) son los verbos que lo indican.

En la segunda estrofa podemos ver otro símbolo muy característico de la cultura del labrador que fue Hernández. También habla del nacimiento del niño, pero hace alusión a su concepción; nace parido por una tierra descontenta y engendrado por un arado insatisfecho (descontento). La tierra es la madre engendradora, fecundada por el arado. Hay en ello un claro simbolismo sexual.

El niño “trae” ya un alma vieja y gris, como los centenarios olivos de su tierra; un alma “color de olivo”.

Una vez nacido, ese niño comienza a vivir, y vivir es ya ir muriendo de trabajo, ir muriendo de levantar la corteza terrestre, la de la madre tierra (arar). El poeta nos describe como siente la vida este niño con una comparación: “...la vida como una guerra,...”. Aparece a continuación otro de los símbolos de Hernández, los huesos, lo duro, lo triste, de la tierra. Recordemos que los huesos significan la muerte.

En los versos 23 y 24 hay una bella metáfora: el sudor (A) es una “corona grave de sal” (B) Y en la siguiente estrofa (versos 25-28) el niño se “unge” y se “alhaja”, dos verbos que podrían parecer fuera de contexto por su significado habitual, pero que aquí expresan la consagración del pequeño (unción) con el óleo pluvial, que también se (con)decora como carne de cementerio, es decir que el trabajo infantil también mata.

El niño es de momento fuerte y está moreno y brillante por el sol (brunido) y no come sino que “despedaza”, devora, un pan “reñido”, por el que ha tenido que luchar; y lo hace con una ambición de muerte.

El niño (A) crece, pero el poeta dice, con una metáfora, que crece hacia adentro, es cada vez más raíz (B) y menos criatura (A). Hay en la expresión una antítesis marcada por “más” y “menos”. Y vuelve el poeta a recordarnos la muerte, personificándola; el niño escucha al pisar la tierra “la voz de la sepultura”. Luego hay una figura, en el verso 37, que repite la metáfora anterior en forma de comparación: el niño se hunde en la tierra (o la muerte) como una raíz. Tenemos en el verso 40 un hermoso juego fónico por la semejanza de los sonidos “paz y panes”, semejanza que también se da entre “hunde e inunde”. La imagen visual que consigue el poeta es excelente, el niño hundiéndose como raíz en la tierra hasta que ésta inunde su frente y lo corone a ras de tierra con sus frutos y su paz; paz y panes.

En el verso 42 hay otra gran comparación; “Me duele este niño hambriento (A) como una grandiosa espina (B) Nótese la semejanza entre raíz y espina. Otra metáfora (A de B) aparece en la expresión “mi alma de encina”: mi alma es una encina, fuerte como ese árbol mediterráneo.

En las estrofas 12 y 13 la palabra rastrojos significa tierra de la que se ha recolectado lo sembrado y en la que quedan los restos vegetales, cañas de trigo segadas, etc. Y barbecho es la tierra que se deja sin arar ni sembrar un año a más para que recupere su fertilidad. En el verso 48 el poeta ve en los ojos del niño yuntero su gran pregunta existencial: “...que por qué es carne de yugo” Recordemos el primer verso: “Carne de yugo ha nacido...”. En el verso 49 el poeta expresa su dolor sintiéndose golpeado por el arado del niño en el propio pecho, tal es su solidaridad con el desvalido; así se hermana Hernández con la tierra. Pero, además, su vida le golpea la garganta. Quizá por eso el poeta habla, dice el poema. Es una prueba de su sentimiento solidario con el niño que sufre.

En la primera pregunta de la estrofa 14, el poeta resalta la pequeñez del niño con una hipérbolo: “...menor que un grano de avena”. Luego, el poeta responde a sus inquietudes con una metonimia típica: “Que salga del corazón (B) de los hombres jornaleros,...”, es decir, que salga de su voluntad, de su sentimiento, de su coraje (A).

Y el poema acaba, de una manera ejemplarmente filosófica, con una sabia sentencia: “(por) que (los jornaleros) antes de ser hombres son y han sido niños yunteros”. El hombre sigue siendo el niño que fue. Es evidente que algo de niño yuntero hubo en la infancia de Miguel. Es imposible que el poeta no evocara su infancia y adolescencia en el campo como pastor de cabras al escribir este poema. Por eso nos impacta tanto. Por eso éste es un poema tan directo como sentido.

ACTIVIDADES Y EJERCICIOS

1. Analiza siguiendo la estructura anterior el poema “VIENTOS DEL PUEBLO ME LLEVAN” del libro *Viento del pueblo*.
2. Resume el periodo bélico de la vida de Miguel Hernández. Para ello documéntate sobre la guerra civil española de 1936 y la implicación de Miguel Hernández en la defensa de la República frente a los militares sublevados. Reflexiona sobre la muerte del padre de su novia y explica las contradicciones inherentes a toda contienda civil.
3. Compara las figuras y la trayectoria de Lorca y Hernández, habla de sus relaciones y de su poesía, semejanzas y diferencias. Escribe un texto sobre ello.
4. Haz un comentario libre, sin someterte a la estructura de un análisis formal, de un poema de *El hombre acecha*. Te sugerimos el poema **CANCIÓN ÚLTIMA**

4. Cancionero y romancero de ausencias

VALS DE LOS ENAMORADOS Y UNIDOS HASTA SIEMPRE

- 1 *No salieron jamás
del vergel del abrazo.
Y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.*
- 5 *Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajante
y los rígidos rayos.*
- 10 *Aumentaron la tierra
de las pálidas manos.
Precipicios midieron,
por el viento impulsados
entre bocas deshechas.
Recorrieron naufragios,
15 cada vez más profundos
en sus cuerpos, sus brazos.
Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
20 de noviembres y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano:
aventados se vieron,
pero siempre abrazados.*

COMENTARIO de TEXTO

a) Contenido

El tema

El tema de este poema es un tópico clásico, especialmente del Renacimiento y del Barroco; el amor sale reforzado cuando es atacado, cuando los amantes son perseguidos. Hay dos momentos del tema, la felicidad inicial y la persecu-

ción que refuerza el sentimiento amoroso. Hay en el poema una reafirmación del amor y la vida en un momento en que el poeta, en la cárcel, siente la separación de su familia y la derrota en la guerra civil.

La actitud del poeta

El poeta habla de un “ellos” referencial (los amantes) que no aparece como sujeto explícito; el sujeto es la tercera persona del plural, y por tanto sus nombres, su identidad queda velada. El contexto del libro y la época nos dirigen hacia Miguel Hernández y su mujer Josefina Manresa. Y, en efecto, cabe suponer un carácter autobiográfico a este poema. El poeta habla de los avatares de su relación amorosa con su esposa.

El contenido argumental o situacional

Dos amantes viven su amor en un “huerto delicioso” entre besos y rosales. Pero hay fuerzas poderosas que quieren separarlos; sin embargo, cuanto más son perseguidos, cuantas más situaciones adversas experimentan, más intenso es su amor. Aunque se ven separados, hundidos, dispersos, “aventados”, siguen abrazados en ese amor que resiste hasta la muerte.

b) Estructura

La estructura externa

24 versos heptasílabos, con rima asonante (en a-o) en los versos pares componen este “romancillo”. Los versos están casi todos ellos acentuados en tercera y sexta sílabas, lo que da al poema el ritmo circular que también queda patente en el título, Vals, y en términos como “abrazo” o “rodaron”.

La estructura interna

La estructura interna está ya reproducida en el título; tiene dos partes, enamoramiento y unión ante la adversidad: “Vals de los enamorados y unidos para siempre”. La primera parte la integran los cuatro primeros versos; en ella se nos habla del amor, de los besos, de la felicidad en suma. Es el tópico del “*hortus conclusus*”, el jardín cerrado donde los enamorados disfrutaban de su amor. Recuérdese el jardín de Melibea que aparece en la tragicomedia “La Celestina”.

En la segunda parte, versos 5–24, por el contrario, encontramos los símbolos de la violencia contra los amantes, la violencia del acoso y la separación, de los sufrimientos; es la parte más extensa y corresponde a la situación del poeta cuando escribe el poema.

Pero esta parte puede subdividirse en otras. Los versos 5–8 enumeran mediante símbolos los elementos contrarios al amor: huracanes, rencor, hachas, rayos. Del verso 9 en adelante hay una escala de “hundimiento” cada vez más acentuado (precipicios, naufragios, gran desamparo) hasta alcanzar en el verso 23 el grado más alto de destrucción: “aventados se vieron”. Y a continuación viene el último verso con una gran rotundidad adversativa que salva el amor a pesar de todas las desgracias: “Pero siempre abrazados”. El círculo vital se cierra con la muerte, pero también con la vuelta a aquel abrazo del inicio (versos 1 y 2). Sin duda Miguel había leído el soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte” cuyo último verso, “polvo serán, más polvo enamorado”, nos viene a la mente al leer el final del poema de Hernández .

Este último verso cierra el círculo del poema al enlazar con los cuatro primeros y tratar el tema de la unión amorosa mediante la conexión “abrazo”(verso 2)-“abrazados” (verso 24): “No salieron jamás /del vergel del abrazo” y “Aventados se vieron / pero siempre abrazados” . Podemos dividir el poema en fases, pero el poema tiene también una estructura interna cerrada y circular, una estructura de vals.

c) Comentario de la relación entre la forma y el contenido

El plano fónico

En los versos 3 y 4 las palabras “rojo-rosal-rodaron” comienzan las tres con la sílaba “ro” y se produce entre ellas aliteración. En todo el poema hay una gran acumulación del fonema alveolar vibrante múltiple y también de la vibrante simple, como podemos apreciar en los versos 5 a 8: “Huracanes quisieron / con rencor separarlos. / Y las hachas tajantes / y los rígidos rayos”. Esta aliteración de vibrantes y de guturales nos produce una sensación de violencia y desgarramiento que es de lo que trata el poema. Recordemos que esta técnica ya fue utilizada por el poeta en su libro *El rayo que no cesa*, para expresar el dolor. Véase la “Elegía” a Ramón Sijé (estrofas 9 y 10).

El plano morfosintáctico

Nada más empezar el poema nos encontramos con una figura retórica llamada quiasmo. En los versos 1 a 4 tenemos dos oraciones coordinadas copulativas, pero dispuestas en un orden sintáctico inverso. En la primera, el verbo antecede a los complementos verbales : –verbo (salieron) complementos circunstanciales de tiempo (jamás) lugar (del vergel) y complemento preposicional del nombre (del abrazo)–.

En la segunda, el complemento circunstancial de lugar –(y) ante el rojo rosal de los besos–, que incluye un epíteto (rojo) y un complemento preposicional del nombre (de los besos), antecede al verbo, “rodaron”. La figura, el quiasmo, expresa también, sintácticamente aquí, la idea de circularidad: verbo-complementos y complementos-verbo.

Los versos 7 y 8 son frases nominales, construidas sin verbo, o con el verbo elidido (quisieron separarlos). Hay, por tanto, una elipsis.

En los versos 19 y 20 encontramos un paralelismo entre dos tandas de complementos del nombre “desamparo”: “de recuerdos y lunas, de noviembre y marzos”.

El sintagma que quizá resuma el poema, y que aparece al final, se repite literalmente en el verso 21 y 23: “aventados se vieron”.

En cuanto a la elección y el significado de los tiempos verbales en este poema, encontramos que todo él está escrito en pasado; es una narración de la vida de dos amantes que ahora están separados. Pero esa vida desdichada se narra para afirmar la unidad de esos amantes, una unidad que continúa a pesar de todo, y sobre todo, continuara para siempre (versos 21-24). En esta tarea de expresar algo paradójico, el adverbio “siempre” convierte el pasado en presente y futuro. Como el amor, en su concepción quevedesca (recordemos el soneto ya citado), y también en Hernández: si es amor, es eterno.

En el verso 1 hay un “jamás”, en el último verso hay un “siempre” (circularidad). Aparentemente se trata de una antítesis, pero el “jamás” está invertido con el adverbio negativo “no” y esta actualización que hace el adverbio “siempre” del pasado al presente rompe paradójicamente el posible contraste de “siempre –jamás” para significar lo eterno del amor. Nunca salieron del abrazo, siempre estarán abrazados.

El plano semántico

En los versos 1-4 encontramos ya dos metáforas del tipo B de A: vergel (B) del abrazo (A) y rojo rosal (B) de los besos (A). Los términos reales van puestos a los imaginarios. Ya hemos aludido al tópico que expresan estas metáforas del amor, el jardín como lugar de encuentro en el que los amantes entran, ruedan y no salen (“no salieron jamás... y rodaron”). También la rosa es símbolo del amor, los besos en su pluralidad son todo un rosal.

La segunda parte del poema se inaugura con otro campo semántico, el de las fuerzas contrarias al amor, simbolizadas por instrumentos tajantes, separadores, como el hacha; por elementos de la naturaleza, huracanes, rayos, precipicios; por accidentes como naufragios o descendimientos, caídas, hundimientos y persecuciones, desamparos y malos recuerdos.

Entre todos estos símbolos destaca por su continuidad en la obra de Hernández, el viento. El viento, que fue un símbolo positivo, un símbolo de la fuerza viril, de la solidaridad con el pueblo y del valor en la lucha por la libertad, en su anterior etapa de *Viento del pueblo*, es ahora un viento huracanado, una fuerza negativa, que se emplea para separar a los amantes. El rayo, en cambio, ya tenía valor de amenaza contra el amor, de indicación del sufrimiento de amar, en *El rayo que no cesa*. El símbolo del naufragio expresa el hundimiento de los amantes en el desamparo.

Hay una escala semántica intensificativa, para expresar ese ir bajando hacia la muerte y la nada: caer en precipicios, impulsados por el viento; naufragar reiteradamente y cada vez a más profundidad, hundirse en el gran desamparo. Pero todas estas fuerzas descendentes llevan al *aventamiento* de los amantes convertidos en polvo liviano (ascendente). Y es la adversativa final la que da sentido a todo el poema; aunque los amantes sean convertidos en polvo, estarán ya para siempre abrazados: polvo serán, más polvo enamorado, dijo Quevedo.

En los versos 18 a 20 podemos intentar una explicación del desamparo —¿olvido de la felicidad?—, desamparo de recuerdos y lunas: ¿recuerdo de noches tristes? La luna es un símbolo de la muerte en Lorca y en Hernández. ¿Noviembres y marzos son una metonimia (la parte por el todo) de otoño y primavera? Es el tiempo que les ha sido adverso.

En los versos 16 y 17 se da la unión de elementos contrarios, entre “hundidos” y “cuerpos y brazos” que nos sugiere el abrazo de los cuerpos de los amantes para defenderse, y, por tanto, es como un antecedente del último verso, “pero siempre abrazados”.

En una primera lectura el poema parece sencillo, pero, como lo hemos desmontado, y demostrado su artificio, hemos visto que no lo es tanto. Y es que la sencillez poética requiere sabiduría y esfuerzo.

ACTIVIDADES Y EJERCICIOS

1. Analiza siguiendo el esquema propuesto el poema “Nanas de la cebolla” de *Cancionero y romancero de ausencias*.
2. Documentate y resume la trayectoria vital y poética del periodo carcelario de Miguel Hernández, desde los últimos días de la guerra civil hasta su muerte.
3. Investiga el tópico del jardín del amor en la literatura clásica grecolatina, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro español.
4. Amplía el análisis métrico de este u otro poema de Miguel Hernández. Haz lo mismo con el plano fónico y sus recursos.