MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL CAMBIO ESTÉTICO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA

En mi opinión, la obra de Miguel Hernández se caracteriza por su enorme capacidad para afectar al lector en las zonas más profundas de su sensibilidad y de su gusto estético. Lo primero, porque brota de los estratos más hondos de la condición humana y establece inmediatamente un ámbito de comunicación. Lo segundo, porque, aun estando arraigada en lo humano más elemental, lo transmuta en alta elaboración literaria. Esto se podría generalizar como definición de todo gran poeta. Partiendo de mi experiencia de lector de Miguel Hernández, yo diría que se impone el reconocimiento de tres ejes sobre los cuales va cristalizando esa lectura: 1.º el culto a la imaginación y a la belleza de la palabra, o sea, el eje del lenguaje como *revelación transustanciada* de la realidad; 2.º la constante vertebración de ese lenguaje por los instintos y emociones humanas más elementales, o sea, el eje del lenguaje como *adhesión existencial* a la realidad; 3.º la extensión de la problemática individual al ámbito colectivo, en la especial coyuntura de cambio político de la cuarta década del siglo, o sea, el eje del lenguaje como *acción* sobre la realidad. En esos tres compartimentos va colocando instintivamente el lector, uno por uno, los poemas de Miguel Hernández, partiendo de la base de que no son compartimentos estancos sino comunicantes.

La historia literaria de Miguel Hernández es la del proceso mediante el cual va conquistando esos tres ámbitos. Un proceso que, si por una parte es resultado del natural desarrollo de su fuerte y genuina personalidad, por otra obedece a la razón histórica que afecta a la literatura española entre 1900 y 1939. Porque la genialidad de Miguel Hernández está precisamente en haber seguido la dialéctica que su tiempo imponía, dándole una dimensión más auténtica que la mayoría de sus coetáneos.

Miguel Hernández nace en 1910. Por lo tanto, su nacimiento como escritor, entre los quince y los veinte años, se produce en una época verdaderamente privilegiada. Pocos momentos culturales tenemos en la historia de España más brillantes que los primeros treinta años de este siglo, y en los que la poesía, como género literario, estuviera en situación de mayor auge. Un auge cuyos hitos son Modernismo, Ultraísmo, Purismo y Superrealismo. Cuando Miguel Hernández llega a la edad de razón, el panorama literario español está dominado por la generación del 27 y por Juan Ramón Jiménez, en lo que pudiéramos llamar el frente experimental y vanguardista. Miguel Hernández va a asimilar con rapidez las conquistas del Vanguardismo español, y de ellas le quedará siempre una prodigiosa capacidad de creación verbal. Pero sería un error explicar el estado de la poesía española hacia 1930, y la evolución de Miguel Hernández, por la única referencia al Vanguardismo. Junto a él, numerosas e importantes voces se alzan en España, desde principios de siglo, en reivindicación de una literatura como compromiso. A la dialéctica entre Vanguardia y Compromiso, a la que no escapa ningún gran poeta de su tiempo, está naturalmente sometido Miguel Hernández.

Cuando se habla de «compromiso» en el primer tercio del siglo XX hay que matizar el concepto, porque tiene un significado plural. Podemos hablar de compromiso «humano» y de compromiso social y político. Ambos surgen como alternativa opuesta al Modernismo y a la Vanguardia, considerados como actitudes esteticistas, culturalistas y minoritarias: téngase en cuenta el conocido ensayo de Ortega y Gasset titulado *La deshumanización del arte,* aparecido en 1925. El

compromiso «humano» reclamará un arte que ofrezca un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con trasparencia cuestiones íntimas personales. El compromiso social o político exigirá que el artista abandone la subjetividad individualista para ocuparse de asuntos de dimensión colectiva, llegando si necesario fuera al arte de propaganda y de combate.

La historia del compromiso en la poesía española del siglo XX puede iniciarse hablando de Unamuno, y teniendo en cuenta numerosos ensayos publicados desde 1894 a 1934, además de su obra propiamente creativa. Habría que señalar su concepto de «poeta popular», al que se define por la capacidad de descubrir y expresar el ser colectivo, en oposición al «artificioso» que se niega por elitismo a cumplir esa función social, y por el apasionamiento y la autenticidad, en oposición al perfeccionamiento verbal; y recordar sus publicaciones poéticas, desde las *Poesías* de 1907, donde se superponen los temas cotidianos, existenciales, religiosos, cívicos y políticos. Hasta que la Guerra Civil exija planteamientos más precisos, las ideas de Unamuno y Ortega van a servir de bandera de combate a todos aquellos que postulen una literatura «humana» frente a la Vanguardia. No es menor el influjo, en el mismo sentido, de Antonio Machado, reclamando una poesía escrita desde la emoción y el arraigo en la coyuntura histórica y dotada de voluntad de comunicación, como antídoto del experimentalismo vanguardista (pensemos en su proyecto de discurso de ingreso en la RAE, o en *Juan de Mairena*).

Por su parte, Ramiro de Maeztu y Ortega y Gasset van a insistir repetidamente, desde principios de siglo, en el error del esteticismo privado de dimensión humana e ideológica; León Felipe propugnará y pondrá en práctica ideas semejantes a las de Machado.

Y si saltamos de las personalidades a los síntomas generales, muchos hay que apuntan a la crítica y caducidad de la Vanguardia. En *La Gaceta Literaria* encontramos, entre fines de 1927 y principios de 1928, una encuesta sobre política y literatura, reveladora de la preocupación que ya entonces existía en cuanto a la colisión entre compromiso e independencia del escritor. A mediados de 1930 se inicia otra encues-

ta, esta vez sobre la vigencia de la Vanguardia, que la opinión general considera caducada.

La caída de Primo de Rivera y la preparación de la República conducen la literatura al compromiso político en las dos Españas: en la necesidad de ese compromiso están de acuerdo tanto Alberti como Pemán, desde su *Elegía de la tradición de España* (1931). Como sucedáneo para los menos exaltados, el dogma de la «impureza» de la poesía, que es una especie de crispación de la «humanidad» unamuniana y machadiana, y que pronto tendrá su campeón en Pablo Neruda, que se convierte así en guía de los jóvenes poetas, en competencia con Juan Ramón Jiménez.

Se puede sintetizar el conjunto de cuestiones que no hemos hecho más que rozar, del siguiente modo:

1. El siglo comienza bajo el signo del Modernismo, escuela que concibe la poesía primordialmente como creación verbal. Actitud que se prolonga en la obra de Juan Ramón y en la recepción en España del Vanguardismo europeo.

2. Aparece enseguida una actitud opuesta, que enfatiza los contenidos «humanos» y condena la preocupación «deshumanizada», «esteticista» y experimental en nombre de la dimensión colectiva de la literatura.

3. Desde la crisis política que lleva a la caída de la monarquía y la proclamación de la República, se exacerba la «humanización» bajo el nombre de «impureza», y se empieza a exigir un compromiso específicamente político. Las desavenencias surgidas en el seno del Superrealismo francés tras el Segundo Manifiesto, y la divergencia Breton-Aragon, que suponen la conflictiva cuestión de la aceptación o negación del «Realismo socialista», tienen eco en España especialmente en la Valencia de 1937, durante el II Congreso de Intelectuales Antifascistas, del que hablaremos más adelante, por afectar directamente a Miguel Hernández.

Esta es, a grandes rasgos, la evolución de las letras españolas en la época que nos ocupa. Un joven escritor como Miguel Hernández, que se adaptara puntualmente a ella, habría de empezar bajo el signo purista y neobarroco que la generación del 27 personificó; en los años treinta, plegarse a las orientaciones de «humanización», «impureza» y compromiso

social y político; y durante la Guerra Civil, tendría que escribir asumiendo propósitos de propaganda y de combate.

Vamos a pasar revista a la obra de Miguel Hernández desde este esquema previo, que la situará, sin perjuicio de su originalidad, en un marco histórico fuera del cual no la podríamos comprender del todo.

Dejemos a un lado los poemas de adolescencia, de inspiración provincial y provinciana, que nada significan. El primer momento creativo en Miguel Hernández comprende los poemas que se agrupan en torno a su primer libro, *Perito en lunas* (1933). En esta etapa, el esfuerzo y las extraordinarias dotes miméticas del poeta lo conducen a asimilarse aceleradamente la trayectoria que los poetas del 27 han ido recorriendo desde 1920. Es, como si dijéramos, un ponerse al día, con retraso, en quien ha tomado contacto con la gran literatura del momento, y sube a un tren en marcha. Hernández intuye y recrea las líneas maestras de esa trayectoria. En primer lugar, el Purismo, que podríamos definir como minimización del referente y la anécdota, eliminación del sentimentalismo y la subjetividad, y atención preferente a la imagen. Lo detectamos en poemas como «Limón» o «Venus».

En segundo lugar, el neobarroquismo, que conduce al poema conceptuoso, al equívoco y la sorpresa como recursos estéticos, a la erección de un edificio de fórmulas retóricas y de entraña metafórica desde el que se opera lo que Pedro Salinas llamó la «exaltación de la realidad». Véanse poemas como «Pavo —aprendiz de albóndiga» o «Abril».

En tercer lugar, el neopopularismo de raíz literaria tradicional, en «Dos Cantares» por ejemplo.

La asimilación de la fórmula vanguardista española que acuñó la generación del 27 produce, tras precedentes como los mencionados, *Perito en lunas*, incorporación tardía de su autor al centenario de Góngora. Un libro difícil donde la taracea verbal se une al hermetismo y al enmascaramiento voluntario del asunto, en textos potenciados por el esquema cerrado de la octava. Se trata de un experimento algo anacrónico ya en 1933, y en cierto modo extraño a la personalidad del poeta, pero necesario en quien deseaba situarse junto a la generación del 27, y dar pruebas de merecerlo. Las octavas

de Miguel Hernández exigen, como las recreaciones neogongorinas de Alberti o Gerardo Diego, ser descodificadas sintáctica y metafóricamente para que sus enigmas puedan ser traducidos. Veamos el caso de la número X:

A un tic-tac, si bien sordo, recupero
la perpendicular morena de antes,
bisectora de cero sobre cero,
equivalentes ya, y equidistantes.
Clama en imperativo por su fuero
con más cifras, si pocas, por instantes;
pero su situación, extrema en suma,
sin vértice de amor, holanda espuma.

Por las citas que la estrofa lleva, de Góngora y Guillén, alusivas al impulso erótico; por el título de «Sexo en instante» que el autor dictó a un amigo oriolano, Federico Andreu, y éste transcribió en su ejemplar de *Perito en lunas;* y por la literalidad del poema, tan pronto orientemos en sentido erótico la «perpendicularidad», el «fuero» (del cuerpo), y la ausencia de un «vértice de amor», el poema puede ser entendido como una juguetona y levemente humorística descripción de una erección solitaria del autor, tumbado en su cama. La octava XIV, «Blanco narciso por obligación», alude, en idéntico juego de enigmas, a la conducta profesional de un barbero.

Ni en los momentos de mayor artificiosidad conceptuosa olvida Miguel Hernández la presencia, constante en él, de las motivaciones eróticas. Un poeta cuya imaginación está constantemente orientada hacia el más elemental de los impulsos se encuentra naturalmente predispuesto a asumir lo que en la época se llamaba una actitud «humana»; bastará para ello que deje de jugar con las palabras y se avenga a ir dando con menos disfraz razón de sí mismo. Es lo que ocurrirá enseguida en la etapa que podríamos llamar de *El rayo que no cesa.* Pero incluso en la de *Perito en lunas* es posible encontrar ya muestras claras en ese sentido. La «Elegía al guardameta», con su metáfora frutal para el sexo femenino, tan propia de Hernández; el poema «Bella y marítima», repleto de símbolos fálicos (faro y palos mayores de embarcación); un am-

biente tenso de sexualidad y de imágenes rurales de vitalismo elemental en «Oda al vino», «Oda a la higuera» o «Diario de junio».

Donde hay conflicto y contradicción entre instintos e ideas tenemos terreno abonado para que surja una literatura «humana». Y el Miguel Hernández gongorino es un ser profundamente conflictivo. La educación y el ambiente represivo propios de una formación católica y de una sociedad cerrada de comunidad rural, chocan con su sensibilidad primitiva, reforzada por la fusión desde la infancia con el comportamiento instintivo y elemental de los animales, y con el ritmo natural de las estaciones y de la vida vegetal. El conflicto entre deseo y religiosidad, tema esencialmente «humano», está presente en el poema «Primera lamentación de la carne», que habla de «dictadura del cuerpo» y de «carne llena de infamias amorosas», o en el «Silbo de la llaga perfecta», pretendido e inauténtico repudio de la sensualidad. Las contradicciones existenciales de este primer Miguel Hernández las resume perfectamente el poema «Vuelo vulnerado», que utiliza el motivo futurista de la máquina, obra del ingenio técnico, en este caso el avión, como pretexto para una alegoría de la desmesura humana, una especie de mito de Ícaro cristianizado que describe el fallo mecánico y la caída del aviador soberbio que no tiene «el pino de salvación», o sea la Cruz redentora, al que agarrarse.

Hay, por tanto, en este primer Miguel Hernández, una veta clara de «humanización», aunque en sus manifestaciones más claras fuese censurada al establecer el conjunto de poemas que había de constituir *Perito en lunas*. Y recordemos que el compromiso literario que los años treinta exigen no es sólo el de atención a lo «humano»; es también el de preocupación por «lo social». En su «Oda al minero», Hernández va a tocar un tema social, que aquí parece ser, como hará José Hierro ya en la postguerra, en su poema «Los andaluces», la imprecación al proletariado que carece de conciencia de clase. Pero no olvidemos que el primer Hernández está subyugado, en lo sexual y en lo social, por una educación conservadora. La «Profecía sobre el campesino» parece, por su parte, denostar la violencia revolucionaria en nombre de

un cierto y confuso pacifismo. Y la experiencia de una gran ciudad como Madrid llevará a Miguel a escribir otro poema muy «humano»: el «Silbo de afirmación en la aldea», sustentado en la oposición, tradicional desde el Costumbrismo conservador del XIX, entre el campo y la ciudad. El campo, lugar natural de la ignorancia y la mansedumbre, concebidas como virtudes morales y sociales; la ciudad, sede del desenfreno en ambos ámbitos. Así hablará Hernández de la ausencia de Dios en la gran ciudad, de la omnipresencia del pecado, de «hembras oliendo a cuadra y podredumbre», y pedirá a Dios que derribe la soberbia de los rascacielos como castigó a Sodoma y Gomorra.

Con todo ello llegamos a las siguientes conclusiones:

1. Miguel Hernández, en esta primera etapa de su producción, asimila magistralmente el Purismo y Neobarroquismo de la generación del 27.

2. Obedece a los nuevos vientos que soplan hacia 1930 y desde antes, exigiendo a la literatura un compromiso, ya sea «humano» ya sea «social» y político.

3. Su formulación de ese compromiso está teñida de conservadurismo, producto de una educación y un ambiente de los que no ha podido librarse todavía. Ya veremos más adelante, al hablar de su teatro, el significado en este sentido de su Auto Sacramental *Quién te ha visto y quién te ve*. Por mayor claridad en la exposición, seguiremos tratando de su obra poética para ocuparnos luego de la evolución de su teatro, en un bloque aparte.

Se puede definir un segundo período creativo en Miguel Hernández, en torno a *El rayo que no cesa* (1936). De acuerdo con el signo de los tiempos, y potenciando los indicios que vimos en el apartado anterior, el autor abraza de lleno los dogmas de la «humanización» e «impureza» literarias. Ahora vamos a encontrar al Miguel Hernández más personal y auténtico. Para él, la «impureza» nerudiana no se queda en postulado o en fraseología; se vuelve vivencia y hermanamiento co el cosmos y los animales, y ningún poema lo expresa de manera más gráfica que el tantas veces citado «Me llamo barro...» La sangre se vuelve un símbolo abarcador de la fuerza irresistible de los instintos naturales:

Me empuja a martillazos y a mordiscos,
me tira co bramidos y cordeles
del corazón...

dirá el poema «Mi sangre es un camino».

Dirigiéndose a Pablo Neruda, en la ola que le está dedicada, dice Miguel Hernández: «veo entre nosotros coincidencias de barro». Barro y sangre funcionan como elementos representativos de la adhesión del poeta a lo natural, elemental y primigenio, en una voluntad de liberación de lo genuino y profundo de la personalidad que se puede calificar de superrealista y emparentar con Aleixandre y Neruda. A cada uno de ellos dedica Miguel una oda laudatoria; a Aleixandre, el ibro *Viento del pueblo*, a Neruda *El hombre acecha*. Y una de las pocas prosas críticas que Hernández escribió es la aparecida en *El Sol* de 2 de enero 1936, saludando de modo entusiástico la edución 1935 de *Residencia en la tierra*, en plena polémica sobre pureza e impureza poéticas, en pleno enfrentamiento entre Neruda y Juan Ramón Jiménez.

No es sorprendente que el amor sea la pasión privilegiada en este Hernández convertido a la impureza. Amor como norte y redención de la vida (véase soneto «Tengo estos huesos hechos a las penas»), pero también como tortura cuando no se realiza, que es lo más frecuente («No me conformo, no: me desespero»). Las lamentaciones por el deso insatisfecho y la falta de respuesta de la amada («Tu corazón, una naranja helada»), admitida en ocasiones por exceso de ternura («Te me mureres de casta y de sencilla»), son estacions de una viacrucis afectivo que acaba proponiendo la muerte como única solución («La muerte, toda llena de agujeros»). En tal coyuntura de sensibilización hacia la muerte, escribe Miguel Hernández su «Elegía a Ramón Sijé» nueva conquista en el terreno de la poesía más «humana» que imaginarse pueda.

La angustia existencial es seguramente el rasgo más característico de este Miguel Hernández de la segunda época. Da razón de la aparición en sus escritos de símbolos cargados de significado violento y agresivo, desde el «carnívoro cuchillo» el «rayo que me habita» y el «tribunal de tuburones». En el soneto «Yo sé que ver y oír a un triste enfada» el poeta se

define sometido al eterno suplicio de «andar de este cuchillo a aquella espada». De los textos hernandianos de que venimos hablando puede extraerse una definición de la condición humana, identificada con las leyes del mundo natural, y constituida por las contradicciones entre la muerte y el amor-deseo; un amor que, por ser elemental, es ternura, violencia y fecundidad. De esta composición de lugar resulta la recurrencia en la obra de Miguel Hernández del símbolo de símbolos, o sea el toro, arquetipo de violencia y generosidad, de virilidad y nobleza, de valentía sin astucia ni disimulo, pariente del hombre por un destino común fundado en el amor, el dolor y la muerte como destino inevitable.

La simbología táurica y taurina es un descubrimiento temprano en Miguel Hernández. En la época de sus primeras producciones tenemos el poemilla titulado precisamente «Toro», cuya final solución mitológica no es suficiente para privarlo de sentido. En tiempos de *Perito en lunas,* «Corrida real», «Citación final» y «Primavera celosa». Casos muy numerosos en la época de *El rayo que no cesa*: los sonetos «Silencio de metal triste y sonoro», «El toro sabe al fin de la corrida», o el que acaso resuma mejor que ningún otro la vivencia hernandiana de este símbolo, el que empieza:

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

Cuando la obra de Miguel Hernández se politice resueltamente, el arquetipo táurico se cargará de contenido colectivo, y será símbolo del destino de todo un pueblo que padece y lucha, poniendo su vida en juego: véase el poema «Llamo al toro de España», en *El hombre acecha.*

Tampoco podían faltar toros en el teatro hernandiano; en *Quién te ha visto...*, el Hombre angustiado exclama:

¡Con qué lentitud taurina
estoy viviendo mi muerte!

En *Los hijos de la piedra,* un minero dice a su mujer:

Te quiero con el amor simple del toro.

Otros ejemplos podrían extraerse de *El labrador de más aire* o de *Pastor de la muerte.*

La humanización hernandiana llega a su paroxismo en algunos poemas de la época de *El rayo que no cesa,* como «Sino sangriento», «Vecino de la muerte» o «Me sobra el corazón». Y por aquel entonces capta Miguel Hernández otro de los componentes del movimiento rehumanizador que recorre de orilla a orilla la poesía española: el resurgir del interés hacia el Romanticismo, que como escuela del pasado en la que tomar ejemplo, ha tomado el relevo del Barroco. Hernández dedica a Bécquer su poema «El ahogado del Tajo» y una «Égloga» a Garcilaso; no olvidemos que hacia 1936 el gran poeta del Renacimiento no está asociado a la retórica que en los años cuarenta protagonizó «Juventud creadora», sino considerado un poeta romántico *avant la lettre,* como demuestra bien a las claras la biografía que Altolaguirre le dedicó en 1933, y los mismos versos de nuestro poeta:

Hay en su sangre fértil y distante
un enjambre de heridas;
diez de soldado, y las demás de amante.

Una tercera época podríamos delimitar, en este recorrido cronológico por la obra de Miguel Hernández, en el que vamos viendo un constante y progresivo aumento de temperatura humana; llegamos a la politización. Ya vimos los precedentes de la «Oda al minero», la «Profecía sobre el campesino» y el «Silbo de afirmación en la aldea». Hasta que Miguel Hernández no se libere de su educación conservadora y de la influencia de Ramón Sijé, no podrá abrazar la opción que da razón de su actividad literaria durante la Guerra Civil. Ese cambio en el sentir y en el pensar, que le permite la actitud a la que se siente llamado por sus orígenes sociales y por su imposibilidad de mantenerse al margen del enfrentamiento bélico de las dos Españas, está expresado en el poe-

ma «Sonreídme», que es una verdadera confesión general. En él se declara el autor liberado del peso de su educación religiosa y conservadora, de la «serpiente escamada de casullas y cálices» y del «infierno de incensarios locos» que antes le nublaban la vista, impidiéndole no sólo asumir plenamente su sexualidad, sino enfrentarse a la explotación del hombre por el hombre. Se declara solidario con el pueblo obrero y exige en su nombre una acción colectiva que no retroceda ante el derramamiento de sangre, a injuria a quienes, en su opinión, personifican esa explotación: capitalistas, notarios, obispos. Dos libros escribe Miguel Hernández con ocasión de la Guerra Civil española: *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939).

En *Viento del pueblo* encontramos el registro temático habitual en la poesía de guerra republicana: la conmemoración dolorida de las víctimas (elegías a García Lorca o Pablo de la Torriente); el elogio del héroe guerrero («Pasionaria», «Rosario, dinamitera»); la injuria al enemigo («Ceniciento Mussolini») o al que, hallándose en el mismo bando que el poeta, se muestra indigno de ello («Los cobardes»); el alegato destinado a dar ánimos en el combate o a adoctrinar acerca de su justicia y motivaciones («Sentado sobre los muertos», «Vientos del pueblo me llevan», «Aceituneros»); la proclamación de un nuevo ideal de organización política que se propaga a lo largo y ancho del mundo, o sea, la esperanza rusa («El incendio»)... Todo ello sin que nos hallemos ante una poesía retórica o inauténtica; es Hernández seguramente el poeta que mayor calidad aportó a la literatura guerrera de entonces, por una rara conjunción entre maestría verbal y sentimiento e intuiciones de clase. La poesía de combate falla habitualmente por uno de esos flancos, cuando no por los dos. Por sentirse seguro ante un tipo de expresión que le salía, utilizando una expresión suya, «de los cojones del alma», no temió Miguel Hernández dar rienda suelta, paralelamente, a las emociones e ideas indistintamente individuales y colectivas, seguro de que su subjetividad no iba a jugarle una mala pasada: ahí tenemos su «Canción del esposo soldado», vuelta a sus constantes temas del amor y el deseo, ahora bajo la amenaza de la muerte en el campo de batalla.

Por las mismas razones, no es de extrañar que Miguel Hernández se situara junto a aquellos intelectuales que, en plena Guerra Civil, en la Valencia del II Congreso Antifascista de 1937, encarnan la actitud más liberal en relación al problema de la conducta del escritor comprometido en circunstancias tan extremas como las que una guerra supone. Hernández, acorde con el espíritu de la revista *Hora de España,* frente al dogmatismo de *Nueva Cultura*, firmará la célebre «Ponencia colectiva», junto a Gil-Albert, Emilio Prados, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja. En este texto, junto a firmes declaraciones de solidaridad con la República, se niega que el arte de propaganda sea un valor absoluto, aunque pueda servir a las necesidades de la guerra, y se afirma que elevarlo a otro nivel es tan erróneo como defender el Arte por el Arte, al tiempo que se reivindica la independencia creadora del artista y su enfoque emocional del compromiso político, sin que hayan de primar por encima de todo las consideraciones de eficacia propagandística. Y, por supuesto, de todo ello se deduce la negativa del escritor a plegarse a restricciones temáticas, a adoptar un estilo burdamente realista, o a aceptar ser tutelado o dirigido en su tarea por partidos o instituciones. Lo que no quiere decir que Miguel Hernández no escribiera poesía de propaganda, desde luego, pero en ella parecen coincidir las motivaciones personales con las propagandísticas.

El hombre acecha no llegó a distribuirse, ni siquiera encuadernarse, arrollado por el fin de la guerra. En «Llamo a los poetas» incita el autor a sus compañeros a abandonar todo elitismo y tomar partido activo. El poema «Pueblo» pondera patéticamente el valor y segura victoria de un pueblo que lucha con fe, aunque carezca de los suficientes medios materiales. En «El tren de los heridos» parece percibirse cierto desaliento que no había en otro poema del mismo libro e idéntico tema, «El herido».

Con su poesía de guerra ha llegado Miguel Hernández a la cota superior de compromiso, tal como su época lo define desde 1930 aproximadamente, tras haber igualmente rebasado la cota inferior de ese mismo compromiso, es decir, la «humanización» e «impureza». Se trata de una trayectoria

históricamente coherente, y que no todos los grandes poetas de su tiempo cumplieron en su totalidad. El mérito de Miguel Hernández está en no haber desatendido más que ocasionalmente el compromiso primordial que todo escritor tiene, y ante todo, con su oficio y su palabra.

El fin de la guerra y la cárcel hicieron forzosamente retroceder el compromiso hernandiano hacia la mera «humanización», proceso iniciado ya en la segunda parte de la guerra. Desde este momento hasta su muerte en 1942, podríamos delimitar una cuarta época, la del *Cancionero y Romancero de ausencias*, caracterizada por sus interrogaciones recapitulativas sobre el misterio de la vida y la muerte o el mal esencialmente impreso en el hombre, el desbordamiento afectivo y la inmediatez biográfica, el tema del hijo y la vuelta al amor como única esperanza y refugio, cuando todas las demás han fallado, el examen de conciencia acerca de los males y costes humanos de la guerra: véanse poemas como «La vejez de los pueblos», «Todas las madres del mundo», «Sepultura de la imaginación» o las mismas «Nanas de la cebolla», con su consejo al hijo, resumen de toda una vida:

Desperté de ser niño:
nunca despiertes.

En el teatro de Miguel Hernández observamos una evolución semejante a la expresada anteriormente, y con un primer momento, el que corresponde al auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, cuyo significado ha sido soslayado habitualmente por los panegiristas políticos de su autor, que desde luego no necesita de tal beneficio. La obra responde al Miguel Hernández sujeto inicialmente al conservadurismo moral y político, de lo que hemos hablado antes a propósito del «Silbo de afirmación en la aldea» y otros poemas semejantes. Debatiéndose entre la sensualidad y la autocensura de esa sensualidad, el autor compone una condena de sus propios deseos con curiosas concomitancias políticas.

La primera parte de la obra transcurre en el «Estado de las Inocencias», presentando al Hombre-Niño, virtuoso por

ignorancia de lo que supone el alcanzar una edad adulta identificada con lo que podríamos llamar, para no traicionar el texto, los pecados de la carne. Los padres profetizan que el cuerpo «le estorba» y que sus sentidos han de volvérsele «traidores enemigos». Los personajes «Inocencia» y «Amor» se oponen naturalmente, en tal contexto, al personaje «Deseo», delineado con fuerte carga de reprobación.

Dando la razón a los temores paternos, los Sentidos declaran la guerra al Hijo. Lo curioso es que Miguel Hernández los trace en figura de jornaleros que presentan exigencias a su amo, liberan al Deseo, antes inmovilizado por el Amor, para que les ayude a cautivar al Hijo, al que sacan de su sueño protegido por la Virgen, y le exigen aumento de jornal, amenazándolo con tomar venganza violenta: el Olfato esgrime una hoz, el Oído un martillo, el Tacto vocifera contra el capital.

El Amor asegura al Hijo que la función de los sentidos es servirle como siervos. Éstos aprisionan a Amor e Inocencia, y el Hijo es cautivado por el Deseo y la Carne.

La segunda parte transcurre en el «Estado de las Malas Pasiones»; los Sentidos profieren gritos de «Huelga general», y hablan de incendiar iglesias. Cuando el Deseo recapitula todas esas exigencias, el Hombre las comenta y reprueba con las siguientes palabras:

¡Ay de mí! Cuán me divierte
la pétrea repetición
que será tu promisión
crimen, nunca, daños, muerte!

La tercera parte, en el «Estado del Arrepentimiento», introduce a la Voz-de-Verdad exigiendo contricción al Hombre, la Carne y los Sentidos, que capitulan, con gran extrañeza del Deseo, que no entiende que se abandonen aspiraciones como la abolición de la monarquía y la instauración de una libertad alegóricamente republicana. El Hombre y los Sentidos disciplinados se refugian en el regazo de Cristo.

Esto significa que Miguel Hernández, en esta obra de 1934, ha fundido en una síntesis conservadora la condena

de la sensualidad y de las luchas sociales. Los obreros se equiparan a los vicios del alma, sus luchas reivindicativas a los actos de pecado contra la pureza, que es a su vez identificada con el orden social; la revolución se hace análoga al llamado pecado original y al asesinato de Abel por Caín. Tiene, pues, cierta base la leyenda, no se sabe si real o ficticia, de que la lectura de esta obra indujo a un cardenal francés a pedir al general Franco la libertad de Miguel Hernández. Y en ella y en otras semejantes del primer Hernández pensaría Neruda al señalarle su disgusto ante un conservadurismo de raíz religiosa que atribuía a Ramón Sijé, y del cual Miguel se librará, en lo que a teatro se refiere, a partir de *Los hijos de la piedra,* escrito en 1935. En esta obra, que podría ser eco de los sucesos asturianos de 1934, un poblado minero, bajo un buen cacique, no es capaz de imaginar qué sea una revolución, de la que tiene confusa noticia y ninguna necesidad. Cuando lo sustituye un nuevo cacique, explotador y despótico, se desencadena la huelga, el hambre, y el mal cacique es asesinado en un motín, con la consiguiente represión. Hernández ha evolucionado desde luego, aunque parece creer por el momento que un comportamiento mesurado de los poderosos basta para conservar la paz social, sin modificación ninguna de las estructuras. *El labrador de más aire*, escrito en 1936, no tiene ya más que un cacique despótico, D. Augusto, al que se enfrenta el personaje Juan, dispuesto a la acción violenta. La obra parte del principio de que la tierra debe pertenecer a quien la trabaja, e intenta instruir a los campesinos para que tomen conciencia de sus derechos.

Ya en plena guerra, en 1937, publica Miguel Hernández un tomo de teatro de propaganda, titulado *Teatro en la guerra*, precedido por un prólogo justificativo donde se lee:

> Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser hoy, más que nunca, un arma de guerra [...] Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo...

A tal propósito corresponden las cuatro obritas del volumen, especie de cuadros didácticos de costumbres del momento: *La cola, El hombrecito, Los sentados y El refugiado*. En ellos se condena el derrotismo, la cobardía e insolidaridad de los emboscados en retaguardia frente a la generosidad de los combatientes, se incita a todos a la lucha y se exalta el compañerismo y la ayuda mutua en momentos de tribulación. En esos asuntos insiste *Pastor de la muerte*, escrito en 1938, que expone también una síntesis didáctica de los motivos que tienen los republicanos para seguir en la lucha, contrapuestos a los de sus enemigos. Todo ello no impide que la pieza más lograda, literariamente hablando, sea el auto sacramental de 1934, y que en la etapa final de su teatro militante haya el autor incurrido en el error estético de disfrazar la doctrina con postizos «bigotes de belleza», como los que adornan a la amada en el «Diario de junio», tras aspirar el aroma de los claveles. Pero, en todo caso, la producción teatral entera de Miguel Hernández entra en lo que venimos llamando «compromiso», humano o político, y con ello, unido a las anteriores observaciones sobre su obra poética, se puede dar por completado este rápido esquema que nos ha permitido comprobar la fidelidad con que Miguel Hernández se adapta a la evolución de la literatura de su tiempo. Una evolución enormemente acelerada, como lo fue el ritmo de la historia de España en la cuarta década de este siglo XX.

* * *

Al redactar este estudio, de finalidad sintética y divulgadora, pude consultar las siguientes ediciones de Miguel Hernández: *Obras completas* (ed. E. Romero, A.R. Vázquez y M.G. Ifach), Buenos Aires, Losada, 1973, 2.ª ed.; *Obra poética completa* (ed. L. de Luis y J. Urrutia), Madrid, Zero, 1976; *Poesías completas* (ed. A. Sánchez Vidal), Madrid, Aguilar, 1979; *Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados* (ed. J. Cano Ballesta y R. Marrast), Madrid, Hiperión, 1977; *Cancionero y Romancero de ausencias* (ed. J.-C. Rovira), Barcelona, Lumen, 1978; *El hombre acecha y Cancionero y Romancero de ausencias* (ed. L. de Luis y J. Urrutia),

Madrid, CUPSA, 1978; *El hombre acecha* (ed. de los mismos), Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1981. Tuve a mano los siguientes estudios: E. Romero, *Miguel Hernández, destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1958; D. Puccini, *Miguel Hernández, vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1970; J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, 2.ª ed.; M.G. Ifach (ed.), *Miguel Hernández,* Madrid, Taurus, 1975; V. Ramos y M. Molina, *Miguel Hernández en Alicante*, Alicante, Ifach, 1976; A. Sorel, *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución*, Madrid, Zero, 1976; M. Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977, y *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, *ibíd.*, íd., 1978; VV. AA. *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978; F.J. Díez de Revenga y M. de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981.

Después de su redacción y primera publicación han aparecido los siguientes volúmenes: M. Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y Romancero de ausencias* (ed. L. de Luis y J. Urrutia), Madrid, Cátedra, 1984; *Cuaderno del Cancionero y Romancero de ausencias* (ed. J.-C. Rovira), Alicante, Instituto J. Gil-Albert, 1985; *Correspondencia* (ed. A. Sánchez Vidal), Madrid, Alianza, 1986; *Veinticuatro sonetos inéditos* (ed. J.-C.Rovira), Alicante, Instituto J. Gil Albert, 1986; *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas* (ed. A. Sánchez Vidal), Madrid, Alianza, 1986; M.G. Ifach, *Vida de Miguel Hernández*, Barcelona, Plaza Janés, 1982; J.-C. Rovira, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, Alicante, Universidad y Caja Ahorros Provincial, 1983; W. Rose, *El pastor de la muerte. La dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*, Barcelona, Puvill, 1983.