Trabajar la mirada
La poesía de las cosas en Miguel Hernández

Luis Bagué Quílez
Universidad de Alicante

Introducción: trabajos de la mirada

La poesía de Miguel Hernández muestra un especial interés por los objetos de la vida cotidiana, que aparecen ligados a su desarrollo estético e ideológico. En el autor, la voluntad contemplativa no se atiene a los límites físicos de la observación, sino que pretende interiorizar la naturaleza diversa y plural de lo contemplado. Así, cabe destacar la porosidad de una mirada que busca semejanzas entre elementos dispares y que aspira a apropiarse de sus cualidades anímicas. Esa avidez visual se orienta hacia el descubrimiento de determinados paisajes del alma en los que la realidad exterior se completa con la vocación introspectiva. Por lo que respecta a la relación del poeta con la materia, conviven en su obra dos fuerzas complementarias: el telurismo campesino y la modernidad lírica.

Por una parte, la percepción sensorial e instintiva del mundo rural desemboca en una expresión orgánica caracterizada por el hilozoísmo y el vitalismo. La doctrina animista de Miguel Hernández es un auténtico sistema intelectual, vinculado a una concepción psicológica de base empirista: «pensar que la materia se halla espiritualizada y que, en última instancia, materia y espíritu se confunden» (Carenas, 1992: 21). La tendencia a la fusión panteísta y a la trascendencia telúrica se refleja en el verso «Me llamo barro aunque Miguel me llame», que propone una reintegración en la tierra, según la estrategia mítica que Chevallier denomina la *agricultura de la muerte* (Chevallier, [1974] 1978: 161). Por otra parte, la asimilación acelerada de la modernidad favorece en el poeta una rápida adaptación al horizonte de expectativas de la lírica contemporánea. En efecto, uno de los rasgos de esa modernidad recién instaurada es la asunción de un materialismo lingüístico que

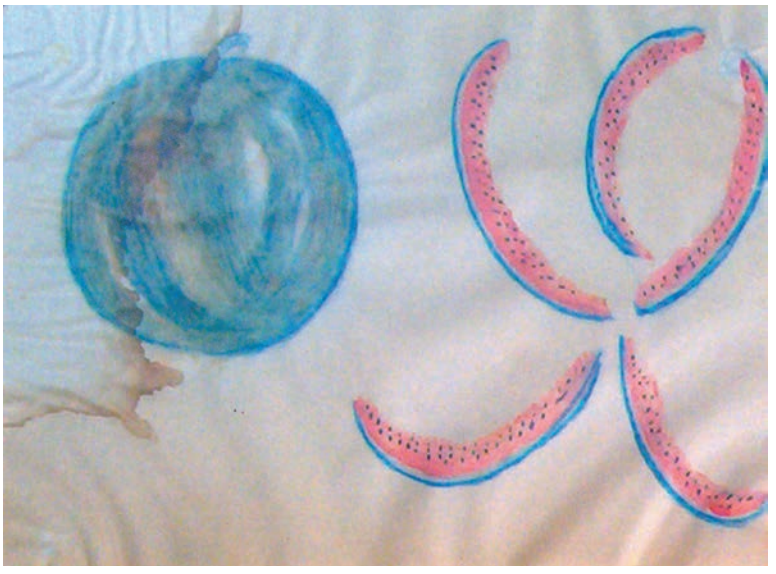
Arcadio Blasco, *Homenaje a Miguel Hernández* (Fundación Cultural Miguel Hernández)

proclama el carácter indisociable de lo concreto y lo abstracto, la sensación y la inteligencia, dentro del propio acto verbal (cf. Salaün, 1993: 108-111).

El triunfo de la materia le permite al autor entroncar con las facetas más innovadoras de la generación del 27. Desde temprano, los componentes de este grupo prestan una particular atención a los objetos inanimados, a los que consideran depositarios de la esencia de lo real. Así, Gerardo Diego se plantea descomponer las cosas en átomos de sentido autosuficientes, con el propósito de producir una elaborada impresión de totalidad: la «Guitarra» cubista de *Imagen* (1922) o la «Ventana» fovista de *Manual de espumas* (1924) son ejemplos que suscriben lo apuntado. A su vez, Jorge Guillén sugiere, en la primera versión de *Cántico* (1928), una aproximación perifrástica hacia ciertas realidades o sucesos triviales para desvelar el misterio que subyace en ellos. El «beato sillón», la «pérfida bicicleta» o los «ángulos furtivos» de la ciudad adquieren ahora un nuevo perfil, que los aparta del ámbito natural para exponerlos a una mirada autónoma, como cuadros desgajados de un museo o estampas extraídas de un álbum fotográfico. Finalmente, Carmen Conde consagra una sección («Máquinas») de su libro *Júbilos* (1934) a cantar la emoción hacia los objetos que forman parte de la actualidad técnica. La locomotora, la máquina de escribir o los aeroplanos se convierten en juguetes de papel cuyo mayor atractivo es su relieve plástico.

Este tipo de visión combina la complejidad conceptual con la *desfiguración* de los objetos. En su poesía inicial, Miguel Hernández realiza una peculiar síntesis entre la estructura de pensamiento del Barroco y la imaginería de la modernidad lírica: «Hernández mezclará el sistema barroco de alusiones y elusiones metonímicas con un léxico ultraísta en el que verá reflejados y lexicalizados algunos de los signos de la modernidad» (Siles, 2007: 72). Tras la escisión romántica entre el sujeto y la cosa, el poeta se adentra en una naturaleza fragmentada en la que el todo y las partes mantienen una relación conflictiva, y en la que la representación suplanta con frecuencia a la realidad.

Dibujo original de Miguel Hernández (Archivo de Francisco de Díe)



El cohete y la estrella: *Perito en lunas*

Este movimiento hacia los objetos se aprecia en las adivinanzas de su primer libro publicado, *Perito en lunas* (1933). El título resume una etapa de la formación de Miguel Hernández marcada por la búsqueda simbolista, el perspectivismo caleidoscópico y la construcción cubista del texto. La poética del hermetismo y la técnica metafórica del volumen explican tanto su minoritaria recepción en el momento de aparición como su posterior revalorización, a la luz de la vertiente neogongorina de la generación del 27. Con todo, su territorio no parece ser tanto el del neogongorismo como el de una literatura jeroglífica de larga tradición retórica (cf. Prieto de Paula, 1993: 560-561). El libro ofrece un continuo ejercicio sustitutivo en el que la imagen termina por reemplazar a la designación. El resultado revela cierta

impronta irracional, pues la conexión –no siempre evidente– entre el plano real y el figurado provoca un efecto similar al de las asociaciones libres en la estética surrealista (cf. Debicki, 1990: 487-501).

Sin embargo, la principal aportación de Miguel Hernández está relacionada con la procedencia de su arsenal metafórico. Si Góngora sublima e hiperboliza cuanto le rodea, Hernández acude a su existencia diaria guiado por la intuición, la potencia descriptiva y la novedad de los objetos que contempla. El poeta transforma la realidad y fija aquellos rasgos que le impresionan más vivamente. *Perito en lunas* eleva lo inorgánico a categoría artística porque «no sólo anima los cuerpos inertes, sino que a la vez materializa la vida anímica» (Carenas, 1992: 21). Por un lado, los elementos de la naturaleza se objetualizan, como signos susceptibles de ser descifrados a partir de los matices que configuran su apariencia externa. La palmera, la sandía, la granada o los surcos de labranza se definen a menudo por su sugerencia cromática, su disposición geométrica o su extensión espacial. Por otro lado, la materia inerte se animaliza o se humaniza. Este afán de metamorfosis ordena un universo transfigurativo regido por la deformación sistemática, las estructuras correlativas y el metaforismo torrencial: los cohetes se equiparan con lagartos luminosos; el espantapájaros parece un mendigo incorpóreo que ha renunciado a su condición de estático maniquí; la mesa pobre convoca la densidad de un paisaje triste, y las norias y las veletas son extrañas danzarinas, a tal punto que a estas últimas se les aplica el neologismo «bakeres», derivado de la bailarina Josephine Baker[1]. Este término de nuevo cuño señala los límites de la inventiva hernandiana. Los motivos contemporáneos suponen un juego de ingenio y plantean un reto estético. No obstante, delatan al mismo tiempo su condición de artificio, lindante con la evanescente fugacidad de la greguería o con el instantáneo

Dibujo original de Miguel Hernández (Archivo de Francisco de Díe)

brillo verbal del humorismo. Algunas de las octavas descartadas de la versión final de *Perito en lunas* insisten en esta dimensión asociativa, a veces explicitada mediante la composición léxica que preside los poemas: así ocurre en «Camisa-tendida», donde la ropa expuesta al sol se identifica con el blanco velamen de un barco; «Lámpara. Lechuzas», que se sustenta en el contraste entre luz y oscuridad, o «Campos + grillos», que superpone la iconografía lunar al canto de las cigarras. Las pinceladas coloristas y la animalización de lo inanimado se advierten igualmente en «Carteles», donde el cartel es un intempestivo «gallo de imprenta» que anuncia una corrida de toros ya pasada: «Si no fuera por la flecha / que su anteayer asegura, aquella corrida hecha / sería siempre futura» (Hernández, 1992: 311).

Esa sensación de ligero anacronismo es la que debieron de experimentar los lectores de un libro que muestra a un poeta atrapado en la red significativa que él mismo ha ido tejiendo, y que aún subordina su imaginación a las recetas líricas de unos *ismos* que habían empezado a atomizarse en el vasto panorama de la literatura de entreguerras. La autodisolución vanguardista daría paso a una rehumanización que en España se vio impulsada por el estallido de la Guerra Civil. La dialéctica entre

Miguel Hernández en el frente de Extremadura, 1937 (Fundación Cultural Miguel Hernández)

pureza y revolución acabará inclinándose hacia la segunda, ya que los imperativos estéticos se encaminan hacia *una poesía sin pureza*, como defiende Pablo Neruda en su célebre manifiesto, publicado en el primer número de *Caballo Verde para la Poesía* (1935). En su texto-proclama, Neruda relaciona la poesía impura con la naturaleza material de los objetos que le sirven de inspiración:

> *Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos* (cf. Cano Ballesta, 1992: 333).

Influido por el magisterio cercano de Neruda, Miguel Hernández contempla los objetos como símbolos emotivos que intentan conciliar las contradicciones íntimas y cordiales del ser humano (cf. Cervera, 1993: 815-821). El sendero de la rehumanización lleva al vitalismo trágico de *El rayo que no cesa* (1936), que propone una recodificación de la tradición clásica y de sus principales focos temáticos. Más relevante para este análisis es el giro hacia una *poesía profética*, que entiende la palabra como un arma de guerra (cf. Aullón de Haro, 1993: 264-269). Para Miguel Hernández, la escritura poética y dramática obedecen al impulso de convertir la vivencia inmediata en un ejercicio de solidaridad activa con su pueblo: «Con mi poesía y mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo» (Hernández, 1992: 1787). La asunción de la poesía como *un arma cargada de presente* desemboca en una voluntad creativa que ya no aspira a decir el nombre exacto de las cosas, ni a hacer florecer la rosa en el poema, sino a trascender la experiencia privada a través del compromiso colectivo.

El poeta en la calle: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*

El siguiente hito en este recorrido conduce a los poemas de guerra agrupados en *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939), a los que se puede considerar como un solo núcleo de sentido o una única etapa de su ciclo literario. Si bien hay diferencias tonales entre ambos libros (entusiasmo heroico en el primero y pesimismo retórico en el segundo), estas variaciones deben atribuirse al entorno histórico en el que se inscriben más que a la realidad poética que los explica (cf. Salaün, 1978: 197-198). No en vano, los textos compuestos entre 1936 y 1939 nacen de una circunstancia externa al *yo*, pero en la cual el sujeto se reconoce: el soporte físico del campo de batalla. En *Viento del pueblo*, Miguel Hernández se presenta como un poeta-soldado inmerso en la contienda. El conjunto revela una autenticidad cívica que se acoge a los modos de la poesía de urgencia, pero que no renuncia a imprimir una huella personal en el discurso. Hernández cree que el poeta del pueblo –*desde el pueblo* antes

que *para el pueblo*– no puede reducirse a la expresión de consignas políticas. Su lenguaje ha de tender hacia un propósito más elevado: las «cumbres más hermosas» a las que se refiere en su dedicatoria a Vicente Aleixandre.

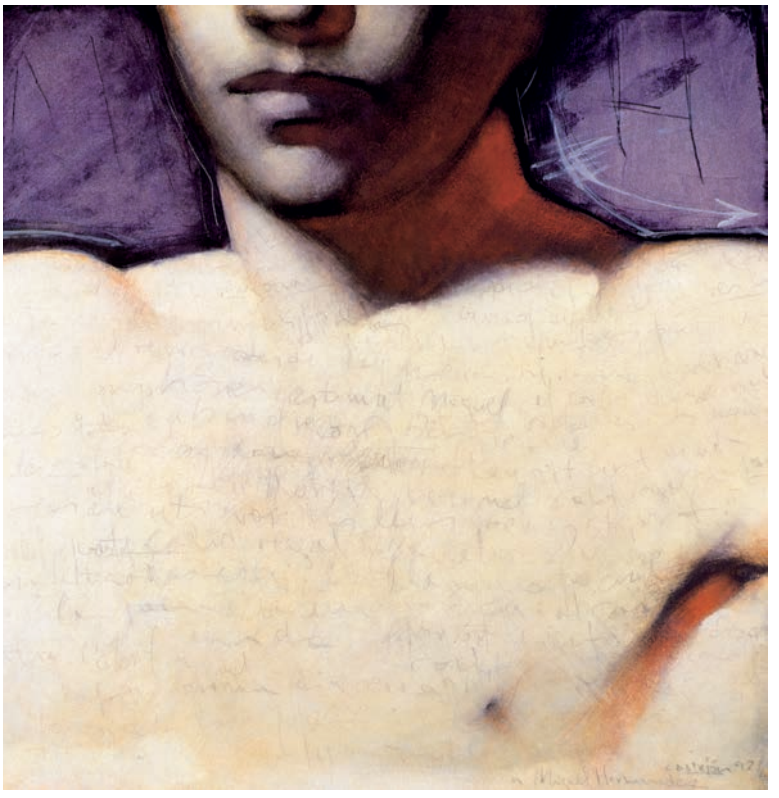
En este libro cobran especial relevancia los dos sustantivos vinculados en el título: *viento* y *pueblo*. El *viento* incorpora la imagen de un júbilo exaltado en la unión fraterna con la humanidad. Su silbido es la voz del escritor combatiente, que desea fundirse con los valores comunitarios y cantar su epopeya colectiva (cf. Chevallier, [1974] 1978: 291-294). A su vez, el *pueblo* no es sólo un concepto abstracto, sino una entidad casi tangible, localizada en una geografía concreta. Aunque se trata de una construcción idealizada, en ella conviven matices opuestos. La noción de *pueblo*, como esencia nacional, convoca una imprecisa nostalgia de connotaciones fascistas. Sin embargo, Miguel Hernández le añade algunas implicaciones de carácter liberal: la defensa de un realismo que pretende profundizar en la organización del sistema social (cf. Zavala, 1993: 147-154).

La toma de conciencia de Miguel Hernández permite abrir la *puerta de la calle* en la que se encuentran algunos autores del 27, como Rafael Alberti o Emilio Prados. El *yo* no es ahora una instancia intersubjetiva, ni un mero portavoz anónimo de la comunidad, sino un sujeto con señas de identidad individuales. La experiencia del combate determina que la objetivación de *Viento del pueblo* ya no remita al mundo natural de *Perito en lunas*; al contrario, la realidad campesina se enmarca en el contexto de una batalla simbólica protagonizada por los objetos:

> *Las cosas son, ahora, armas de lucha, utensilios de labor, emblemas de la poesía proletaria: carbones y herrerías, flechas y espinas, martillos, cuchillas y dentaduras: toda una simbología que, como ocurriera en el tránsito de los cubofuturistas rusos hacia la estética proletarizante del realismo socialista, significó uncir el mundo elemental y neutro de los objetos al carro de las creencias y las pretensiones ideológicas* (Prieto de Paula, 1993: 565).

La representación emblemática de la sociedad rural tiene un sentido sublimador parecido al que, desde distintas premisas ideológicas, había propugnado Ramón de Basterra en *Las ubres luminosas* (1923) y en las dos partes de *Vírulo* (1924-1927). Para Miguel Hernández, los objetos contienen a sus dueños o se encarnan en ellos, gracias a la aleación entre el cuerpo humano y los utensilios que simbolizan su esfuerzo. La percepción visual y táctil de la batalla se vale habitualmente de la sinestesia, que sugiere la unión entre las sensaciones y la materia inerte. En esta dirección apuntan los «yunques / torrenciales de las lágrimas» («Vientos del pueblo»), la «carne de yugo» («El niño yuntero»), los «ojos de granito amenazante» y las «lágrimas de hierro» («Elegía segunda»), los

Joan Castejón, *Homenaje a Miguel Hernández* (Fundación Cultural Miguel Hernández)



Dolores Ibárruri, *Pasionaria*

«hombres vestidos de disparos» («Nuestra juventud no muere»), el «parto de la mina» («Recoged esta voz»), la «tormenta / de martillos y hoces» («Jornaleros»), las «espadas impotentes y borrachas» («Visión de Sevilla»), la «gran tormenta / de aeroplanos y anhelos» («El incendio»), la «soledad de explosiones y brechas» («Canción del esposo soldado»), el «ejército férreo» («Campesino de España»), la «cincelada fuerza» («Pasionaria») o «la voz del bronce» («Fuerza del Manzanares»).

Este desplazamiento calificativo se observa con nitidez en tres poemas: «Las manos», «El sudor» y «Canción de la ametralladora». Los dos primeros arrancan de una sinécdoque basada en la instrumentalización del cuerpo. Los trabajadores son aquí segmentos de un organismo más amplio: la anatomía del pueblo. Las manos del obrero se identifican, en el poema homónimo, con la fuerza motriz del progreso, pues «[c]onducen herrerías, azadas y telares, / muerden metales, montes, raptan hachas, encinas, / y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares / fábricas, pueblos, minas» (Hernández, 1992: 592). Mientras «Las manos» se describen como «herramienta del alma», «El sudor» exalta una realidad prosaica a partir de una metaforización idealista. El sudor de los campesinos es ahora «un árbol desbordante y salado», «un voraz oleaje», «una blusa silenciosa y dorada», «una lluvia de axilas» o una «espada de sabrosos cristales» (Hernández, 1992: 593-595). En ambos casos, la designación metonímica opone dos modelos vitales: el de los trabajadores, que, literalmente, *viven por sus manos*, y el de la burguesía ociosa, cuyas «manos de hueso lívido y avariento» «empuñan crucifijos y acaparan tesoros». Se trata, en suma, de textos que ejemplifican la lucha de clases mediante estructuras temáticas de dualidad antitética (cf. Valverde, 1975: 218-219). Por último, «Canción de la ametralladora», poema suelto perteneciente al ciclo de *Viento del pueblo*, ofrece el punto de vista de un arma animalizada y cargada de notas afectivas. La ametralladora se transfigura en un ave cuyo canto es un «trino mortal» que revela la crueldad de la contienda: «codorniz de metal», «cigüeña que picas / en el viento del mal», «tórtola en celo» o «rapto animal» (Hernández, 1992: 635-637). A esta «máquina de mi alma» se le otorga un contenido ascensional (la altura celeste), que contrasta con la gravidez telúrica atribuida a los obreros (las raíces de la tierra).

El hombre acecha agrega un nuevo eslabón creativo a la obra del autor. En el libro se advierte la evolución desde una poesía propagandística, inspirada en la llamada a la movilización militar, hasta una poesía bélica, inspirada en el descubrimiento de la monstruosidad de la guerra. De acuerdo con este proceso, la idea del *pueblo* se reemplaza por la presencia del *hombre*. Este cambio no implica una abdicación de los lazos colectivos, sino una relectura más compleja del compromiso. El *hombre* de Miguel Hernández ilustra el valor general de la libertad, una vez suprimidos los elementos particulares que restringían su mirada inicial (cf. Chevallier, [1974] 1978: 277-282). De este modo, *El hombre acecha* propone una estrategia reflexiva y analítica frente a la inmediatez de las composiciones anteriores. El poeta avanza, en

su actitud política, hacia una maduración de la conciencia revolucionaria, y, en su actitud estética, hacia la asunción de una voz personal e íntima. El núcleo del libro son los poemas en los que el escritor comparte los sentimientos de piedad, tristeza y angustia con los muertos y vencidos. Sin embargo, aparecen otras preocupaciones que trascienden la violencia de la lucha, la denigración del enemigo o el abatimiento de la derrota.

El autor perfecciona algunos mecanismos conocidos, como la capacidad evocativa de la sinestesia en «El soldado y la nieve», una estampa cromática que tiñe el campo de batalla de tonos sombríos. También cobran relevancia las metáforas vegetales («El herido») y el símbolo de la sangre («18 de julio 1936-18 de julio 1938»), que plantean una continuidad significativa entre *sangre-savia-árbol*. Al mismo tiempo, Hernández ensaya un recurso que alcanzará su mejor expresión en *Cancionero y romancero de ausencias*: la transferencia emotiva entre las cosas y sus poseedores. Este correlato anímico se aprecia en «Carta», donde los útiles de escritura se personifican y adquieren cualidades humanas: «Cuando te voy a escribir / se emocionan los tinteros: / los negros tinteros fríos / se ponen rojos y trémulos, / y un claro calor humano / sube desde el fondo negro» (Hernández, 1992: 668). Lo mismo sucede en «Madre España», un canto a la tierra natal en el que los accidentes geográficos se comparan con los objetos de la vida diaria: «Una fotografía y un pedazo de tierra, / una carta y un monte son a veces iguales» (Hernández, 1992: 680). En otras ocasiones, el autor tiende a la cosificación satírica. Prueba de ello es «Los hombres viejos», una diatriba que oscila entre el verbalismo expansivo y el conceptismo quevedesco. A lo largo del poema, los hombres mediocres del título se retratan como «candeleros infelices, escobas / desplumadas, retiesas, con toga, con bonete», «enciclopedias ahumadas», «sentenciosas tinajas vacías» o «retretes de elegancia». Estos aspectos grotescos se resumen en una enumeración caótica: «Trapos, calcomanías, defunciones, objetos, / muladares de todo, tinajas, oquedades, / lápidas, catafalcos, legajos, mamotretos, / inscripciones, sudarios, menudencias, ruindades» (Hernández, 1992: 659).

José Díaz Azorín, *Homenaje a Miguel Hernández* (Fundación Cultural Miguel Hernández)

No obstante, la ampliación temática de *El hombre acecha* se orienta en dos direcciones. En primer lugar, la simbología animal esbozada en *Viento del pueblo* se despliega en las garras de las fieras («Canción primera» y «Canción última»), el toro («Llamo al toro de España»), los tigres, leones y chacales («El hambre»), el pavo real y la pantera («Llamo a los poetas»). Este vocabulario zoológico favorece una interpretación instintiva de la realidad. El peculiar bestiario hernandiano se organiza en torno a dos áreas semánticas contrarias, que pueden desplazarse al ámbito de los hombres: la agresividad frente a la cobardía y el encomio frente al desprecio (cf. Payeras Grau, 1993: 471-478; Le Bigot, 1993: 611-617). En segundo lugar, cabe mencionar la iconografía técnica y mecánica. Esta mitología

Llamamiento a la resistencia antifascista en Madrid

obrera muestra ahora características distintivas, ya que se centra en la materia fría y metálica como reflejo de un mundo con aristas. Según este esquema, los aeroplanos se erigen en «astros motorizados», y sus pilotos en modernos Prometeos, «soldados voladores» o «poseedores del fuego» («El vuelo de los hombres»); el pueblo de Madrid es resistente como «un acero que no desmaya» («Madrid»), y los jóvenes se consideran los «motores» de la sociedad («Los hombres viejos»). Los metales se funden con la carnalidad y los sentimientos en aquellas composiciones dedicadas a las víctimas de la guerra. Así se advierte en «El tren de los heridos» y, sobre todo, en «Las cárceles», que traslada a las rejas de la prisión los atributos de la ciudad-succionadora del Futurismo: «la pena del metal», «el sollozo del hierro», «la fábrica del llanto», «el telar de la lágrima», las «cadenas de sangre» y los «hierros venosos» (Hernández, 1992: 669-671).

La otra cara de esta visión se encuentra en «Rusia» y «La fábrica-ciudad», escritos con motivo de un viaje del autor a la URSS, en agosto de 1937, para asistir al V Festival de Teatro Soviético (cf. Cano Ballesta, 1985: 199-210). El primero elogia el progreso y la mecanización de la agricultura: los trenes, los aeroplanos, los martillos y los tractores. Más interesante es «La fábrica-ciudad», redactado en la ciudad ucraniana de Jarkov. El poema retoma los himnos al trabajo de Rilke o de Whitman, pero los integra en una exaltación maquinista más cercana a los cánones del realismo socialista soviético que a la denuncia de la megalópolis deshumanizada que habían ensayado Lorca en *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y Chaplin en *Tiempos modernos* (1935). Aquí, la fecundidad industrial adopta rasgos animales: los «leones de azabache» (los obreros) son los habitantes privilegiados de una «selva civilizada» (la fundición). Las imágenes fabulosas de metales, hornos y chimeneas reproducen la metáfora de un parto cósmico, «el fragor y el ritmo de una fábrica que se convierte en mítica fragua de Vulcano, de donde han de surgir, como de un gigantesco vientre, las máquinas que participarán de la espléndida epopeya industrial» (Zimmermann, 1996: 129). «La fábrica-ciudad» se hace eco de la doctrina socialista y anticipa el arte del futuro: la estética del material aglutinada alrededor de Bertolt Brecht y Hans Eisler, partidaria de la emancipación colectiva mediante la educación artística e intelectual de la clase proletaria. El deslumbramiento de Miguel Hernández ante el universo fabril no le exige despojarse de su humanismo, aunque rinda pleitesía al «compañero Stalin» y a la utopía comunista según la cual Rusia simboliza un porvenir en el que «sólo se verán tractores y manzanas, / panes y juventud sobre la tierra» (Hernández, 1992: 653).

Versos humanos: *Cancionero y romancero de ausencias*

Cancionero y romancero de ausencias (1938-1939), de accidentada vida

editorial, puede leerse como un diario íntimo (Puccini, 1987: 101-102) o como una autobiografía fragmentaria (Bousoño, 1992: 217) que responde a un momento de gran intensidad en la peripecia estética y existencial del autor. Miguel Hernández se inclina ahora hacia la confidencia desnuda y el despojamiento expresivo, a partir de cuatro núcleos temáticos: el canto amoroso, el lamento por la muerte de su primer hijo, el examen de conciencia y la esperanza de un futuro mejor, representada en el nacimiento del nuevo hijo. Si los dos momentos iniciales se caracterizan por el desbordamiento emotivo, los dos últimos se definen por la comprensión trágica del mundo y el cuestionamiento de las propias convicciones (cf. Chevallier, [1974] 1978: 353-370; De Luis y Urrutia, 1988: 89-90). La vuelta al recinto privado debe entenderse como el resultado de la disolución de la epopeya colectiva, pese a que en los versos del *Cancionero* también resuenan ecos históricos e ideológicos (cf. Pérez Bazo, 1996: 243-258). Asimismo, la fluencia versicular que sostenía buena parte de su obra de guerra se desmorona en el romance y en las estrofas de arte menor, de las que el poeta extrae una sorprendente versatilidad compositiva. El autor desarrolla nuevas constelaciones tropológicas basadas en el espacio subjetivo de la casa. El domicilio familiar se identifica o bien con un organismo vivo («Todas las casas son ojos»), o bien con un ataúd («Era un hoyo muy hondo»), que une a sus habitantes ante la experiencia de la muerte. Las cosas que se han vaciado de sentido con la desaparición del hijo convierten el claustro doméstico en una cartografía de recuerdos. Miguel Hernández canta las ausencias cristalizadas en los objetos que sobreviven a la pérdida y, en cierto modo, la contienen. La habitación, centro de la intimidad, es el lugar en el que el cuerpo ausente se enfrenta a los objetos presentes (cf. Cano Ballesta, 1971: 83-84). El poeta contrapone la inmaterialidad del niño y la paradójica materialidad de las pertenencias que lo evocan: las «ropas con su olor», tan distintas a la camisa tendida del periodo de *Perito en lunas*, o «una fotografía», que revela el paso del tiempo y que sirve de consuelo frente al dolor y la soledad: «Un cartón me conmueve. / Un cartón me acompaña» (Hernández, 1992: 694).

Mientras las cosas se personifican, la imagen del hijo se vuelve cada vez más difusa. En primera instancia, el escritor se rebela contra el olvido a través de la corporeización del personaje ausente. En esos poemas, Hernández aborda una descripción metonímica que, como en un cuadro cubista, ofrece una impresión dispersa de la totalidad: los «negros ojos negros», las «pestañas / de negras distancias», la «sangre remota» y «el remoto cuerpo» son el testimonio de que existió el «muerto mío» al que está dedicado «A mi hijo». Otros textos aluden a las fuerzas esenciales de la naturaleza (el viento, la tierra, el mar, el rayo, la luz, la savia o la lluvia), que reclaman la reintegración del niño en el cosmos primordial[2]. Estas tensiones antagónicas se resuelven en «Hijo de la luz y de la sombra», con la asunción de la pérdida y la constatación de una fraternidad ancestral, que se objetiva en la idea de la muerte:

Charles Chaplin en *Tiempos modernos*

Palmera, de J. A. Muñoz Grau

«Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo» (Hernández, 1992: 716). De esta forma, Miguel Hernández recorre las etapas de un duelo donde se cumple el eterno ciclo del amor, la vida y la muerte.

La lectura de *Cancionero y romancero de ausencias* obliga a considerar de manera específica dos poemas que manifiestan una apertura hacia nuevas vetas temáticas: «Ascensión de la escoba», que ensalza el esfuerzo del trabajo cotidiano, y «Nanas de la cebolla», motivado por las circunstancias que rodean el nacimiento del segundo hijo del autor. El soneto «Ascensión de la escoba» promueve la elevación poética de un objeto vulgar, que funciona como gozne entre la realidad exterior y el mundo interior. Al convertirse en materia poetizada, la escoba se transforma en un símbolo polisémico, divisa de la dignidad humana e instrumento capaz de conciliar pulsiones antagónicas, como lo divino y lo terrenal, lo femenino y lo masculino, lo puro y lo impuro. Para Geraldine C. Nichols, la escoba representa «el trabajo manual, la poesía, la esperanza del porvenir y el consuelo del presente. Más aún: siendo utensilio de limpieza, también es la práctica de limpieza que hace falta para instaurar una patria sin mitos» (Nichols, 1993: 280). La metamorfosis de la escoba permite que convivan en ella el purismo de *Perito en lunas* y la radical impureza reivindicada por Neruda. La escoba es, sucesivamente, «palma azul», «espada joven y alegre», «azucena que barre sobre la misma fosa», «esqueleto», «flauta muda, pero sonora» y «lengua sublime y acordada» (Hernández, 1992: 723-724). Si el último verso del poema («Y asciende una palmera, columna hacia la aurora») remite a la «Palmera» del libro inicial del autor, el entorno en el que se inscribe el texto actual le proporciona mayor amplitud. Por un lado, ha de interpretarse en consonancia con los cantos a la belleza de lo inorgánico y a la hermosura de los desperdicios que aparecen en algunas composiciones de la primera posguerra, como el «Cántico doloroso al cubo de basura» (*Canción sobre el asfalto*, 1954), de Rafael Morales. Por otro, la ritualización del trabajo manual entronca con la comunión telúrica y con la dimensión social de «Alto jornal» (*Conjuros*, 1958), de Claudio Rodríguez, y, más recientemente, de «Barriendo» (*La tierra alta*, 2006), de Antonio Moreno.

En las «Nanas de la cebolla», una de sus composiciones más famosas, Miguel Hernández propone la definitiva sustitución de la épica combativa por una canción de centinela de hondo calado lírico. Esta seguidilla se aleja tanto de la emanación sentimental como de la afectación preciosista (cf. Vivanco, 1978: 136-141). Las aparentes paradojas que encierra el poema –levantar una arquitectura trágica sobre una forma estrófica menor, y pronunciar un himno voluntarista a la alegría en medio de la desolación– se superan mediante la supresión de las circunstancias

externas, aunque éstas sean bien conocidas[3]. Además de la atenuación expresiva, hay en las «Nanas de la cebolla» un tamizado conceptismo que no sólo afirma la validez estética del mundo representado, sino que proyecta una mirada elíptica hacia la propia vivencia. Al igual que sucedía en «Ascensión de la escoba», un elemento de connotaciones antipoéticas se tiñe de lirismo gracias a la capacidad asociativa del autor. La identificación entre la cebolla y la escarcha, establecida desde el primer verso, activa dos marcos semánticos paralelos y complementarios: un plano descendente, relacionado con la cebolla, el hambre y lo material (*sangre*, *cárcel*, *carne*, *dientes*, *arma*) y un plano ascensional, relacionado con la escarcha, el «cielo cernido» y lo etéreo (*luna*, *hielo*, *espada*, *jilguero*, *pluma*). La rotundidad metafórica de la cebolla se combina con otra imagen-símbolo que enriquece la fuerza alegórica del discurso: la figuración del hijo como pájaro, alondra o jilguero que alza su vuelo sobre los imperativos de la realidad. La aliteración *ala-alondra* convoca la libertad que el poeta sólo puede conseguir como transferencia emotiva o transfusión cordial: «Tu risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca» (Hernández, 1992: 732).

Àngels Marco, *Homenaje a Miguel Hernández* (Fundación Cultural Miguel Hernández)

Conclusión: la poesía de las cosas

El universo de los objetos en Miguel Hernández está relacionado con la evolución de su ideario estético. En *Perito en lunas*, la potencia imaginativa y la germinación metafórica conducen a una tesis literaria sustentada en la reivindicación del purismo como concepto clave de la modernidad lírica. Lo inerte se personifica o se humaniza, lo natural se cosifica y lo humano se vegetaliza a través de una simbología más elusiva que alusiva. El poeta intenta sorprender a sus lectores mediante la riqueza perceptiva que converge en el horizonte contemporáneo, aunque ello suponga renunciar a la voluntad totalizadora de las vanguardias. El reverso de este planteamiento se encuentra en *Viento del pueblo* y en *El hombre acecha*, donde la pretensión de autonomía artística se sustituye por la entonación conativa, de acuerdo con los moldes de una poesía de trincheras en la que las cosas se valoran por su servidumbre instrumental o por su alcance materialista. La aleación entre el hombre y la máquina, la animalización del oponente y la exaltación del progreso mecánico son los ejes en torno a los que se articula la perspectiva del autor. La contienda dota de entidad anímica a las herramientas (útiles de labranza o de escritura, armas, metales), que se erigen en emblemas de la lucha revolucionaria o en cuadros de naturaleza muerta. La conciencia de la derrota deja paso a la síntesis ética y estética de *Cancionero y romancero de ausencias*, que combina el compromiso artístico individual con el compromiso cívico social. La esforzada síntesis hernandiana permite que

los objetos adquieran una nueva vibración cordial y se impregnen de los matices afectivos que experimenta quien los contempla. El observador y lo observado coinciden en una misma aspiración: la defensa de la libertad como realización suprema. En suma, el *poeta-poeta* y el *poeta-soldado* de su producción anterior confluyen ahora en la figura de un *poeta-hombre* que relata su historia particular sobre el trasfondo de la Historia colectiva. Miguel Hernández logra una difícil armonía entre la personalidad de su voz y la vocación transferible de su experiencia. En ese precario equilibrio reside la autenticidad humana y poética a la que se refería Antonio Gamoneda en «Verdad» («Exentos, I», 1956-1960): «y se te representa la justicia de las cosas, / es decir, / la poesía de las cosas».

Notas

1. En opinión de Concha Zardoya, los objetos sufren un proceso de transustanciación, pues cabe afirmar que «lo inerte se dinamifica, se animaliza o vegetaliza; que lo mismo ocurre con lo astral, y aun llega a casos de humanización; que lo inasible se corporiza; que lo inerte se licúa en ocasiones y que lo líquido se vuelve sólida materia» (Zardoya, 1975: 111).

2. Este simbolismo favorece una reelaboración tópica en sintonía con los modelos elocutivos del Siglo de Oro: la brevedad de la rosa en «Si nosotros viviéramos / lo que la rosa, con su intensidad» o las referencias a las presentes sucesiones de difunto en «Cadáveres vivos somos / en el horizonte, lejos» (Hernández, 1992: 693), de honda raigambre quevedesca. Díez de Revenga ha estudiado recientemente la vinculación entre los recursos retóricos de Quevedo y los de Miguel Hernández (cf. Díez de Revenga, 2003: 189-197).

3. La anécdota del poema se explicita en la carta que acompañaba al texto original, y que Miguel Hernández envió a Josefina Manresa el 12 de septiembre de 1939, en respuesta a otra carta de su mujer donde ella le decía que sólo comía pan y cebolla: «Estos días me los he pasado cavilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que te consueles, te mando estas coplillas que le he hecho...» (Hernández, 1992: 1133).

Bibliografía

AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, 2 vols.

AULLÓN DE HARO, Pedro, «Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 259-271.

BOUSOÑO, Carlos, «Notas sobre un poema de Miguel Hernández. 'Antes del odio'», en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 215-220.

CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971.

– «Una imagen distorsionada de Europa: Miguel Hernández y su viaje a la Unión Soviética», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 1-2 (1985), pp. 199-210.

– «Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda», en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 325-355.

CARENAS, Francisco, «La *mística verdura* de Miguel Hernández», *Ínsula*, 544 (1992), pp. 21-22.

CERVERA, Vicente, «Una poética nerudiana en Miguel Hernández: *Residencia en la tierra*», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 815-821.

CHEVALLIER, Marie [1974], *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

DE LUIS, Leopoldo y Jorge URRUTIA, «Introducción», en Miguel Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-110.

DEBICKI, Andrew P., «La poesía de Miguel Hernández y el surrealismo», *Hispanic Review*, 58-4 (1990), pp. 487-501.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco J., «Miguel Hernández, lector y discípulo de Quevedo», en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 189-197.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

IFACH, María de Gracia (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975.

LE BIGOT, Claude, «Valor axiológico del bestiario y pragmática del lenguaje en los poemas de guerra de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 611-622.

NICHOLS, Geraldine C., «Miguel Hernández, toros y escobas», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 273-281.

PAYERAS GRAU, María, «Apuntes sobre el bestiario hernandiano», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 471-478.

PÉREZ BAZO, Javier, «Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*», en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo (eds.), cit. *infra* [1996], pp. 243-258.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Revisión de fuentes poéticas hernandianas (1933-1936)», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 559-565.

PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1987.

SALAÜN, Serge, «Miguel Hernández: individualidad y colectividad», en AA. VV., *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 184-212.

– «Miguel Hernández: hacia una poética total», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 105-113.

– y Javier PÉREZ BAZO (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

SILES, Jaime, «El neoconceptismo metafísico de Carmen Conde», en Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), *Carmen Conde. Voluntad creadora*, Madrid / Cartagena / Murcia, SECC / Ayuntamiento de Cartagena / CARM, 2007, pp. 69-81.

VALVERDE, José, «Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández», en María de Gracia Ifach (ed.), cit. *supra* [1975], pp. 216-228.

VIVANCO, Luis Felipe, «Las 'Nanas de la cebolla'», en AA. VV., *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 136-141.

ZARDOYA, Concha, «El mundo poético de Miguel Hernández», en María de Gracia Ifach (ed.), cit. *supra* [1975], pp. 109-117.

ZAVALA, Iris M., «Poética y profética: ambivalencia en Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 147-154.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, «Inocencia y perfección espiritual en el itinerario poético de Miguel Hernández», en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo (eds.), cit. *supra* [1996], pp. 123-131.