EL ÚLTIMO MIGUEL HERNÁNDEZ: EL REGRESO A LA LÍRICA POPULAR Y TRADICIONAL

Francisco Javier Díez de Revenga

Siempre es apasionante volver a la poesía de Miguel Hernández y recuperar en sus versos al poeta popular, al poeta que nació en el pueblo y volvió al pueblo al final de su breve jornada en el mundo de los vivos. Si, al principio, su poesía se nutrió de coplas populares y de tradiciones, como estudié en un trabajo anterior, recuperando su poesía terruñera descubierta hace muchos años Manuel Alvar (véase Díez de Revenga 2010b: 7-10; y Alvar 1960: 57-79), al final de la escasa década prodigiosa que duró su actividad como poeta y como escritor volvió a sus orígenes populares, pero ya era otro poeta, ya era un artista curtido y formado, genial tras sus mejores hallazgos. Por ello en sus últimos poemas de la guerra y de la cárcel, sus canciones de tipo tradicional tienen la calidad garantizada por estar creadas por un poeta formado, maduro y dotado de una genialidad que fue siempre innata, desde el principio hasta los últimos días.

El primer problema que se plantea cuando de lírica tradicional hablamos es el de considerar cuánto hay de herencia y cuánto de originalidad en las interpretaciones de la poesía tradicional en nuestros tiempos. Ya se sabe que Miguel Hernández no está solo en este campo, porque un grupo de poetas, que encabeza por sus indudables valores Federico García Lorca, reelaboran toda clase de poemas populares llegando con plenitud a asimilar e interpretar todas las formas espontáneas de lo popular. En este grupo Juan Ramón Jiménez y posteriormente Rafael Alberti y Gerardo Diego, entre otros, reviven tonos y temas en una tendencia que en principio se llamó equívocamente «neopopularismo». Pero como en realidad lo que recuperan era la poesía tradicional y no la popular –teniendo en cuenta la veterana

distinción de Menéndez Pidal–, recibieron toda clase de nomenclaturas que ahora no vienen al caso.

Miguel Hernández, tan solo por el *Cancionero y romancero de ausencias*, se integra plenamente en esta tendencia junto a los poetas citados. La idea de unos y otros parece ser siempre la misma y quizás en Miguel Hernández sea en el que menos dudas quepa: tratan de restaurar las formas paralelísticas propias de las canciones tradicionales españolas, cuyo remoto origen se remonta a los tiempos de las jarchas y de la lírica gallego-portuguesa. Y logran revivir esta poesía como la más auténtica, espontánea e intuitiva. Su evidente relación con la música nos habla de bailes y tonos populares sin alambiques ni elaboraciones cuidadas. El mismo término «canción», acogido por todos –recuérdese el título del último libro de Hernández– es lo suficientemente expresivo de lo musical y de lo tradicional.

Su demostrado dominio de las técnicas del verso queda de nuevo patente al utilizar, con la misma maestría que en otras ocasiones, los variados resortes de la lírica popular. La tradición de esta poesía pesa sobre el autor que instruido, conocedor, admirador y respetuoso con ella, baraja sus inmensas posibilidades de armonía y contrastes. Pero sobre tales efectos ya conocidos, predomina la gran peculiaridad y el personalismo inconfundible del genial poeta oriolano.

La expresión del amor se ve así engrandecida por las reiteraciones constantes que es posible interpretar como insistencias vitales más que como mero gusto o juego cancioneril. El poema «Llegó con tres heridas» podría ser representativo de cuanto decimos, ya que su paralelismo de inversión promueve en el lector efectos nuevos y muy expresivos conforme avanza el poema. Tras la primera impresión, se ofrecen al lector una serie de sugerencias que varían más adelante. Solo la variedad de su disposición en el texto produce la sensación de incremento significativo, que en la realidad no es tal, porque son las mismas palabras las que funcionan en cada parte del poema.

Quien fue capaz, en una canción indeleble, permanente en la literatura española de todos los tiempos, de concentrar los tres temas, tres grandes asuntos que todo lo invaden y determinan en su poesía, es un poeta hecho y derecho. Y es que esos tres temas son los tres grandes impulsos de la poesía de siempre: la vida, el amor y la muerte. Hernández vivió en carne propia la fuerza de estas tres grandes

corrientes que vertebran toda su escritura poética y le dan sentido. Por eso, esa canción suya, del *Cancionero y romancero de ausencias*,[1] uno de sus más recordados y conocidos poemas escritos en la época de la ausencia y de la cárcel, define tan bien todo lo que es su doctrina poética y su fuerza de muchacho noble, digno ciudadano y enamorado para siempre. «Un oscuro presagio funeral –apunta José María Balcells (1990: 116)– flota de continuo sobre el palpitar enamorado del poeta, y el vivir, el amar y el morir pugnan con idéntica insistencia por dominar su aliento». En el momento del dolor y de la distancia, sus tres grandes temas se convierten en sangre de la pena, de esa «picuda pena» tan suya, de ese penar que convierte los tres inmensos motivos en sangre de su sangre, en tres sentimientos, en 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.

Lo primero que llama la atención, tras comprender su inmenso e intenso tono emotivo, desde el punto de vista formal es su economía verbal. Es un poema de los años cuarenta, escrito posiblemente en la cárcel, cuando el poeta se halla alejado de su amada, de su hijo, de todos sus seres queridos. Es un poeta triste y desolado, porque es un ciudadano derrotado, que ha perdido la guerra, que ha sido perseguido, y que ahora carece de libertad y además siente sobre él la

---

[1] Los textos siguen Miguel Hernández, *Obra completa*, Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

injusticia de la condena, la proximidad de la muerte, impuesta por sus enemigos y sentida también en la propia salud. Pero la proximidad de la muerte no le hacen, por ello, renunciar a lo que más ama; la vida; y a lo que aún le mantiene en vida: el amor. La picuda pena se ha convertido ahora en herida, herida por partida triple que llaga su corazón como la llama de amor viva.

Queda atrás su hermetismo poético, su lucha como nadie en su tiempo por adquirir una expresión poética personal, indiscutiblemente suya. Y regresa a la sencillez de la canción tradicional para crear este poema que es cumbre de economía verbal y de sencillez rítmica, como lo es la propia canción de tipo tradicional. La formulación poética se basa ahora en la síntesis, en la elipsis de todo aquello que recargue y adorne, para destacar únicamente el valor de las tres grandes palabras: vida, muerte y amor. Como señala Juan Cano Ballesta, «el pensamiento de Miguel Hernández, que está llegando a su máximo de hondura y concentración, gusta expresarse en trípticos de profundo sentido, que a veces se intensifican en forma de clímax, o aparecen al fin del poema como concentración y fruto de una reflexión profunda.» (Cano Ballesta 1971: 229). Y en este su regreso a la lírica de tipo tradicional, a la canción popular, lo sorprendemos reteniendo un aire popular de su región, una copla en la que las tres decisivas palabras suenan y es que Hernández pudo oírlas en una canción popular murciana, recogida unos años antes, por Alberto Sevilla (ápud Rovira 1976: 145):

> Me dan la vida tus ojos;
> tus ojos me la quitan,
> y está luchando mi amor
> entre la muerte y la vida.

El mismo poeta se recrea en otra letra para cantar del *Cancionero y romancero de ausencias*, en los tres términos mágicos y simbólicos, decisivos para él en un poema que desarrolla los mismos pensamientos mientras las tres heridas surgen de nuevo:

> Escribí en el arenal
> los tres nombres de la vida:
> vida, muerte, amor.

Una ráfaga de mar,
tantas claras veces ida,
vino y nos borró.

Miguel recupera también formas y ritmos de la canción de tipo tradicional, que recrea y elabora con una musicalidad casi ritual, porque las tres estrofillas que la componen se convierten en pura repetición alternada, ritmo interno cruzado y combinado en forma paralelística, para alternar la rima asonante que marca cada una de las tres palabras básicas: vida, muerte, amor, en un camino que va desde el anónimo hasta la presencia del propio poeta, hasta la realidad del yo lírico, en la tercera estrofa, cuando se identifica con el amor.

En un artículo publicado por mí en la *Revista de Occidente*, en 1974, decíamos de este poema que era un ejemplo de «paralelismo de inversión, dentro de la espléndida poesía paralelística de Miguel Hernández» (Díez de Revenga 1974: 45-45). En otras ocasiones –escribía yo entonces– la intención antitética de Hernández llega a producir inversión en los términos correlativos de sus canciones paralelísticas, con lo que se altera el orden lógico establecido y promueve en el lector efectos nuevos y originales muy expresivos de su estado. En esta canción invierte la posición del verso que contiene la proposición temática, que, por supuesto, es la más expresiva. El poema entonces es aparentemente sencillo en su estructura, debido a la expresividad de sus elementos y a pesar de la aparente paradoja. Tras la primera vista, se ofrecen al lector una serie de sugerencias que van variando conforme avanza el poema, pero que son las mismas. Solo la variedad de su disposición en el texto produce la sensación de incremento significativo, que en realidad no es tal, porque son las mismas palabras las que funcionan en cada parte del poema. Todo lo consigue el paralelismo de inversión, que, como se observa, es el único que realiza la función significativa del texto. Los elementos de construcción son los mismos, pero su posición alterada evoca distinta realidades. Puede comprobarse entonces hasta qué punto es importante la contextura formal de un poema de este tipo:

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.

«El mundo poético de Miguel Hernández –escribe Cano Ballesta (1971: 70)– se puede concentrar, pues, en este hondo tríptico de elementos en perfecta correspondencia mutua»:

Vida = Amor + Muerte
Muerte = Vida + Amor
Amor = Muerte + Vida

Interesa también entrar en el contenido y en el argumento de la canción, en el que el término *herida* es decisivo. La metáfora de la herida, perteneciente al lenguaje del amor pasión de los cancioneros medievales y de la mística, se convierte ahora en vehículo simbólico de toda la existencia. La herida, presente en otros poemas de Hernández, como por ejemplo en *El rayo que no cesa* («Sigue, pues, sigue cuchillo, volando, hiriendo») o en la «Elegía» que dedicó a Federico García Lorca («Muere un poeta y la creación se siente moribunda y herida en las entrañas»),[2] llega en este poema a protagonizarlo de manera absoluta y a convertirlo en un resumen total de lo que ha sido toda su poesía, y que podemos recorrer a través de algunos poemas significativos, con referencias muy llamativas a esos tres conceptos básicos, ya desde el primer libro, desde *Perito en lunas*.

[2] Véase Marcela López Hernández, *Vocabulario de la obra de Miguel Hernández*, Salamanca: Universidad de Extremadura, 1992, muy útil para todo lo que se refiere a la utilización de metáforas, símbolos y alegorías por Miguel Hernández.

Pero ahora nos hallamos de nuevo ante Miguel Hernández, poeta popular, ese escritor que, como hemos señalado en otro lugar (Díez de Revenga 2010a: 68-77), en la dedicatoria que hace del libro *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre afirma con toda claridad su condición de poeta del pueblo: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.» Y es muy cierto que una de las notas definitorias de la poesía de Miguel Hernández es su relación constante con la lírica popular. Cuando el poeta comienza su andadura y busca una identidad poética, surgen temas, metros y ritmos populares que ocupan un espacio importante en la etapa inicial de su poesía. Podríamos decir que la prehistoria poética de Miguel Hernández está incardinada en raíces populares (Díez de Revenga 2010b: 7-10).

Las tradiciones populares, la propia lírica de tipo tradicional y, sobre todo, las poesías populares más difundidas en sus años iniciales, tienen una considerable importancia en su formación, y tal hecho lo podemos corroborar yendo a la serie de poemas que fue publicando a finales de la década de los veinte en los periódicos y revistas de su ciudad natal, sobre todo en *El Pueblo de Orihuela*, poemas que fueron recopilados por los editores de Miguel Hernández, ya en la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia,[3] y que hoy figuran en la edición de su *Poesía completa*, en la que José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vidal con la colaboración de Carmen Alemany Bay, incluyeron numerosos poemas de esos años iniciales, inéditos hasta 1992. Son poemas evidentemente muy juveniles, que denotan el gran interés del poeta por buscar un camino y una identidad propios y originales, para lo cual hace tanteos en los que es posible advertir numerosas influencias, y la de la lírica más popular o más tradicional no es la menor.

Hernández se encuadra, desde sus inicios, por derecho propio en el grupo de poetas españoles que sienten muy de cerca la llamada de lo

[3] Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Madrid: Zero, 1976 y Madrid: Alianza, 1982.

popular, patente a lo largo de su obra literaria. Su origen y nacimiento en el pueblo, así como sus primeros años de existencia conforman una mentalidad típicamente popularista que se hará patente en muchos de sus poemas. Con esta actitud, está relacionado su arraigo a la tierra, su fuerte y profundo sentimiento de la naturaleza, que va apareciendo por todas partes en su obra poética inicial y que se reverdecerá en su obra dramática. Incluso en la poesía hernandiana de adscripción más culta, se percibirá un vivo y permanente sentimiento del pueblo y de lo propiamente natural y campesino y también de la canción tradicional, de la lírica popular.

Si observamos su conocido soneto de *El rayo que no cesa* (1936), «Me tiraste un limón y tan amargo» (véase Díez de Revenga 2000: 453-482), y reparamos en su verso inicial, comprobaremos que tiene tras de sí larga trayectoria literaria de tipo tradicional a través del el motivo del limón lanzado, presente en la literatura española popular y culta. El poeta del siglo XVII don Luis Carrillo Sotomayor (cf. Devoto 1974: 415-418) escribió un soneto «A un limón que le arrojó una dama desde un balcón» y Federico García Lorca (ápud Rovira 1983: 277), en una de sus suites («El jardín de las morenas»), incluyó un poema titulado «Limonar», en el que se dice:

Limonar.
Momento de mi sueño.

Limonar.
Nido
de senos amarillos.

Limonar.
Senos donde maman
las brisas del mar.

Limonar.
Naranjal desfallecido,
naranjal moribundo,
naranajal sin sangre.

Limonar.
Tú viste mi amor roto
por el hacha de un gesto.

Limonar,
mi amor niño, mi amor
sin báculo ni rosa.

Limonar.

Cuando la amada lanza un fruto a su galán, algo está sucediendo, algo quiere comunicarle. Lope de Vega,[4] maestro de Miguel Hernández, lo decía así en su comedia *El bobo del colegio*:

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad;
pues a fe que si se la tiro
que se le han de volver azahar.

Que viene de otra canción anterior, de tipo tradicional:

Arrojóme las naranjitas
con las ramas de blanco azahar;
arrojómelas y arrojéselas
y volviómelas a arrojar.

De sus manos hizo un día
la niña tiro de amores,
y de naranjas y flores
balas de su artillería.
Comenzó su batería
contra mí que la miraba;
yo las balas le tiraba
por doble mosquetería.

En una canción popular murciana, recogida por Alberto Sevilla (ápud Rovira 1976: 145), una muchacha dirigiéndose a un muchacho, dice:

Yo tiré un limón por alto
y se le perdió la molla;
yo te quise no pensando
que tenías otra novia.

---

[4] Véase Arturo del Hoyo 1952, 15. Véase también José María Alín, 1968, 591-592.

Y en una canción popular recogida por Rodríguez Marín (ápud Rose 1983: 103):

> Un limón me tiraste
> desde la torre;
> en el alma me diste,
> sangre me corre.

O la recogida por Fernán Caballero (ápud Puccini 1987: 51) en *Cuentos y poesías populares andaluces:*

> De tu ventana a la mía
> me tirastes un limón,
> el limón cayó en la calle,
> el zumo en mi corazón.

Cuando lo tradicional se combina con lo popular se realiza una fusión de naturaleza íntima y de resultados admirables. Toda una gran parcela de la lírica española desde las jarchas a nuestros días, pasando por nombres como Gil Vicente, santa Teresa, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope, García Lorca, etc., se aproxima a lo popular en busca de una nueva y singular tradición literaria que se convierte en poesía culta.

Al comienzo de la Guerra de España y cuando ya está escribiendo los poemas de *Viento del pueblo,* Hernández experimenta una notable transformación en su mundo poético, en sus temas y en sus formas, sin abandonar, desde luego, todo lo que ya ha adquirido en su etapa de formación y que ha culminado en la casi inmediata madurez de su libro de 1936 *El rayo que no cesa.* Pero es notorio su regreso a la lírica popular coincidiendo con el inicio de la contienda. Era lógico que así sucediera, porque nuestro poeta manifiesta su irrevocable decisión de unirse, de vincularse decididamente al pueblo que sufre, como en esa dedicatoria expresaba, e identificarse con las clases más populares, y, desde luego, uno de los medios que mejor conoce es la canción de tipo tradicional, que había cultivado en diferentes ocasiones, y que se intensifica a partir de este momento hasta culminar en la que sería su obra maestra final: el *Cancionero y romancero de ausencias.*

Los dos libros que llegó a reunir –y publicar en el caso del primero, aunque el segundo lo dejó preparado e impreso, durante la Guerra de

España– son el ya citado *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. Es interesante volver sobre esos libros y descubrir que junto a los himnos de exaltación patriótica y bélica, junto a los entusiastas retratos y mitificaciones de héroes populares (Pasionaria, Rosario Dinamitera), junto a las magnas y doloridas elegías funerales a Federico García Lorca, a Pablo de la Torriente Brau o al Soldado Internacional, y al lado de las sátiras dirigidas a los enemigos (Mussolini, Sevilla), con la maestría versificatoria que Miguel Hernández poseía y dominaba, también la lírica más popular, la canción, tiene su lugar en estos libros.

Quizás hoy, cuando muchos críticos aluden a lo perecedero inevitablemente de algunos poemas (pensemos, por ejemplo en las composiciones dedicadas al viaje a la Unión Soviética) (Díez de Revenga 2010c: 117-131), y sobre todo a lo decaídos que están hoy día algunas de sus exaltaciones de guerra, podemos hallar, sin embargo, en sus libros, y también en los poemas que escribió en aquellos mismos años, y que quedaron fuera de los libros reunidos por el poeta, algunas canciones de tipo tradicional que no dejan de poseer un innato encanto, una gracia natural tan característica del mejor Miguel Hernández, esa misma gallardía que acabarían teniendo todos sus poemas de *Cancionero y romancero de ausencias*. Y, sin duda, a esa elegancia y a ese garbo populares, contribuyen de manera decidida los aspectos formales, métricos y musicales, versificatorios en definitiva. Justamente las calidades que sus canciones paralelísticas poseen, de acuerdo con lo señalado en un antiguo trabajo de 1974 (Díez de Revenga 1974: 37-55; luego en 1992: 221-238).

En relación con Miguel Hernández y *Viento del pueblo*, y en relación también con el concepto de canción como «canto», un antecedente interesante de un poema concreto de este libro de guerra, lo podemos hallar en el *Canto a la Argentina* de Rubén Darío, de 1910 (cf. Díez de Revenga 2010d: 81-95), que se configura como un canto a la tierra abierta a todos, y que posee espacios sobresalientes, algunos de los cuales han llamado la atención de la crítica, sobre todo porque Rubén lleva a cabo una enumeración de naciones que han nutrido a la nación argentina, y se detiene en los distintos pueblos valorando detalladamente lo que han aportado al nuevo y joven país, con una técnica enumerativa que recuerda a uno de los maestros indiscutibles de Darío, Walt Whitman. Y por supuesto, como no podría ser de otra

forma se detiene en la estrofa dedicada a España y a los españoles, y que merece que recordemos, aunque solo sea como fuente de Miguel Hernández, que conocía bien al poeta nicaragüense, porque los que han estudiado la influencia de Rubén (Balcells 1997: 138-141; y 2010: 29-58; y Rovira 2010: 329-344) en Miguel no lo han mencionado:[5]

> Hombres de España poliforme,
> finos andaluces sonoros,
> amantes de zambras y toros,
> astures que entre peñascos
> aprendisteis a amar la augusta
> Libertad, elásticos vascos
> como hechos de antiguas raíces,
> raza heroica, raza robusta,
> rudos brazos y altas cervices;
> hijos de Castilla la noble
> rica de hazañas ancestrales;
> firmes gallegos de roble;
> catalanes y levantinos
> que heredasteis los inmortales
> fuegos de hogares latinos;
> iberos de la península
> que las huellas del paso de Hércules
> visteis en el suelo natal:
> ¡he aquí la fragante campaña
> en donde crear otra España
> en la Argentina universal!

Texto de Rubén Darío que hubo de ser fuente del joven Miguel Hernández, nacido justamente en 1910, cuando escribiera sus «Vientos del pueblo me llevan» muchos años después, en plena Guerra de España:

> Asturianos de braveza,
> vascos de piedra blindada,
> valencianos de alegría
> y castellanos de alma,

[5] Véase Rubén Darío, *Canto a la Argentina y otros poemas*, Madrid: Biblioteca Corona, 1914.

labrados como la tierra
y airosos como las alas;
andaluces de relámpagos,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza [...]

Esta enumeración de habitantes de España en relación con la lírica más tradicional ya la anotó Juan Cano Ballesta, cuando señalaba que estos versos «rezuman sabor popular y traen claros ecos del romancero tradicional, que abunda desde antiguo en estas prolongadas enumeraciones» (Cano Ballesta 1989: 66). Pero a esto hay que añadir que ya este poema emblemático de *Viento del pueblo* adquiere la condición de «canción», y desde luego representa muy bien el prototipo de canción de guerra, que se adivina en muchos de los poemas del libro. En este caso son los versos finales del poema los que revelan, en sus propios términos, su decidida forma y sentido de canción:

Cantando espero a la muerte,
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.

El mismo tono de canción adquieren otros poemas arengarios, como pueden ser los muy conocidos «Llamo a la juventud», en el que percibimos un final expresivo propio de la canción:

¡Ay España de mi vida,
ay España de mi muerte!

En el conocidísimo y popular poema «Aceituneros», el mismo tono popular aglutina los versos octosílabos y les imprime un aire de canción popular o de tipo tradicional:

> Jaén, levántate brava
> sobre tus piedras lunares,
> no vayas a ser esclava
> con todos tus olivares.
>
> Dentro de la claridad
> del aceite y sus aromas,
> indican tu libertad
> la libertad de tus lomas.

Pero tal característica melódica y popular es atribuible a otros muchos poemas de *Viento del pueblo*. Así, «El niño yuntero», «Jornaleros», «Campesino de España», etc. Debemos reparar también en un importante poema incluido por Hernández en este libro que en su título ostenta el nombre de «canción». Naturalmente nos referimos a la espléndida «Canción del esposo soldado», que aunque formalmente se distancia del prototipo de canción popular en verso de arte menor y estribillo, sí contiene en sus alejandrinos con pie quebrado heptasílabo cerrando cada serventesio, un aire de evidente «canción» amorosa popular y esa es la razón por la que el propio poeta al titularla, la denomina *canción*.

Lógicamente, destaca por su riqueza y expresividad todo el conjunto, tan valioso por muchas razones, de las canciones de guerra propiamente dichas que Miguel compuso. Si acudimos a la edición de *Viento del pueblo* de Juan Cano Ballesta, hallaremos en ella un interesante apéndice de poemas de la misma época del libro que quedaron fuera de su edición definitiva. Y entre estos poemas, podemos leer interesantes canciones de tipo tradicional, de guerra evidentemente.

Ocurre desde luego con «Las abarcas desiertas», poema de ritmo muy popular que asume su condición de villancico navideño y que, como señaló Cano Ballesta, al relacionarlo con «El niño yuntero» o «Aceituneros», «la experiencia de la pobreza y miseria, suya y de los suyos, frente a la opulencia de otros provoca la cólera o rabia del poeta» (Cano Ballesta 1989: 135), y advirtió su configuración

o conformación de canción de tipo tradicional, cuando señaló: «Se trata de un poema de circunstancias, como prueba la reiteración insistente de la fecha. Por eso se publica unos días antes de la fiesta de los Reyes Magos, por Socorro Rojo Internacional, para apoyar sus campañas de protección y ayuda a los niños» (Cano Ballesta 1989: 136). Por su parte, Serge Salaün ya se refirió a su estructura tradicional: «El poema se desenvuelve siguiendo una temática simple, pero perfectamente orquestada en torno a unas palabras clave y sus variantes léxicas: *cinco de enero* (seis), *abarca* (zapato, calzado, botas), *cabra* (cabrero, pasto, regato, majada), *ventana* (puerta). Cada estrofa, que contiene uno o dos elementos de esta temática, remite a la precedente o a la siguiente, siguiendo la estructura tradicional de las canciones populares» (Salaün 1971: 371):

Por el cinco de enero,
cada enero ponía
mi calzado cabrero
a la ventana fría.

Y encontraban los días,
que derriban las puertas,
mis abarcas vacías,
mis abarcas desiertas.

Nunca tuve zapatos,
ni trajes, ni palabras:
siempre tuve regatos,
siempre penas y cabras.

Me vistió la pobreza,
me lamió el cuerpo el río,
y del pie a la cabeza
pasto fui del rocío.

Por el cinco de enero,
para el seis, yo quería
que fuera el mundo entero
una juguetería.

Y al andar la alborada
removiendo las huertas,

mis abarcas sin nada,
mis abarcas desiertas.

Ningún rey coronado
tuvo pie, tuvo gana
para ver el calzado
de mi pobre ventana.

Toda gente de trono,
toda gente de botas
se rió con encono
de mis abarcas rotas.

Rabié de llanto, hasta
cubrir de sal mi piel,
por un mundo de pasta
y unos hombres de miel.

Por el cinco de enero,
de la majada mía
mi calzado cabrero
a la escarcha salía.

Y hacia el seis, mis miradas
hallaban en sus puertas
mis abarcas heladas,
mis abarcas desiertas.

Es interesante reproducir este texto tal como apareció impreso la primera vez, en *Ayuda. Semanario de la Solidaridad* 36, Madrid: 2 de enero de 1937, ya que incluye en cursivas de las estrofas 1 y 2, 5, 6, 10 y 11, lo que, como señala Cano Ballesta, «acentúa su carácter de canción que, tras la variación de unas estrofas, viene a desembocar en el motivo principal del estribillo» (Cano Ballesta 1989: 135).

Otros dos poemas del conjunto de poemas coetáneo a *Viento del pueblo* también adoptan la denominación o título de «canción»: la «Canción del avionista» y la «Canción de la ametralladora», dos poemas que sí son auténticas canciones de guerra, aunque por su forma y estructura versal se alejan un tanto del prototipo de canción paralelística de tipo tradicional. Pero en el caso de la del «Avionista» adopta un reiterativo «que» anafórico muy cercano a un tipo

de canción muy popular, que expresa en sus insistentes repeticiones un ritmo sencillo pero muy intenso, propio de la canción popular y que recuerda la forma de construir poemas de los repentizadores tan abundantes en las fiestas poéticas populares de las regiones del Sureste de España. Por otro lado, también hay que citar, aunque su verso es de arte mayor y el empuje épico muy alejado de la canción tradicional, el «Canto de Independencia», que también figura con variaciones en el drama *Pastor de la muerte*, en el que desentona del resto de la obra por su diferente construcción métrica, como señaló Balcells (1975: 190-193).

Contemporáneas de *Viento del pueblo* son las cuatro obritas incluidas en el volumen de *Teatro en la guerra* (véase Díez de Revenga y Paco 1981: 120-126) que Miguel Hernández publica en la editorial Nuestro Pueblo, en Valencia, en otoño de 1937, y que no son sino una pobre experiencia dramática. Pero en ellas aparecen algunas canciones de guerra interesantes, ya que las obras están escritas en su totalidad en prosa. Respecto a los poemas, hay que destacar del que figura en el *El hombrecito,* que se trata de una arenga a las madres para que no impidan a sus hijos marchar a la guerra, perfectamente ensamblada en el argumento de la obra.

Hay dos notas significativas desde un punto de vista de la presencia del poema como tal en la obra: por un lado, se trata de una intervención directa de «La voz del poeta», como luego hará en *Pastor de la muerte*, quizá queriendo distinguir lo poético *stricto sensu* del resto de la obra –evidentemente no poética–. Y, por otro, lo eficaz de este canto que quedaba asumido por la madre como si de un soplo sobrenatural o mítico se tratase, ya que súbitamente origina en ella, en sus más arraigados sentimientos, una mutación total, haciéndola proferir un no menos poético canto de contestación en el que muy melodramáticamente se muestra convencida de la utilidad de su filial sacrificio.

La canción, por su parte, está formada por unas cuartetas consonantes llenas de simbolismo muy expresivo que el poeta completará en las palabras finales de la sacrificada y convencida madre. La vos del poeta suena «dentro»:

> Madres, dad a las trincheras
> los hijos de vuestro vientre,

que la marca de las fieras
en nuestra tierra no entre.

No contengáis los alientos
que llevan a los caminos
generosos movimientos:
contened, sí, los mezquinos.

Parid, tejed, compañeras
gigantes para la hazaña,
para sus hombros bandera
y victorias para España.

No morirán, yo lo digo:
caerán, sí, pero no muertos.
¡Madres, quedarán conmigo
de relámpagos cubiertos!

Y la respuesta de la madre, contagiada por la ansiedad poética de la canción escuchada, aunque escrita en prosa, se sobrecarga de imágenes y metáforas, al tiempo que el lenguaje se poetiza sensiblemente:

> Hijo: esa voz que oigo no sé dónde y parece que brota dentro de mi persona, ocupa tu puesto y me quita la soledad y la angustia. Reconozco la luz que te envuelve desde hoy, y dejo suelta la rienda de tus impulsos generosos. Crecidos en ellos, tus quince años son veinticinco, tu corazón se agranda. No te quedarás en la muerte, si caes, que saltarás por encima de ella. Vivirás, vivirás, te tendré siempre conmigo y andarás relumbrando sobre todos los montes de España. Mirad, madres, mirad: ¡Mi hijo avanza como una semilla a convertirse en el pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos!

El poema que cierra *Los sentados* presenta muy similar contextura, tema, verso y situación en la estructura de la pieza, con el mismo o parecido simbolismo vehemente de llamada al sacrificio en favor de la patria:

Levántate, jornalero,
que es tu día, que es tu hora.
Lleva un ademán guerrero
el ademán de la aurora.

No permitas que un ocaso,
que desplomarse no quiere,
se apodere de tu paso,
de tus hijos se apodere.

Tu pan del aire pendía.
¡Que tu alborada destruya
el ocaso! ¡Es tuyo el día:
España, la tierra es tuya!

Por su parte, *Pastor de la muerte*, el drama que Hernández finaliza en otoño de 1937 para presentarlo al concurso nacional sobre obras referentes a la contienda, representa, frente al *Teatro en la guerra*, el regreso de Miguel en busca de su expresión como poeta-dramaturgo. Aunque ese regreso no es a las posiciones alcanzadas en *El labrador de más aire*, sí supone la vuelta al manejo de un lenguaje poético rico en imágenes y metáforas, que ahora aparecen con menor intensidad y solo en algunos pasajes que admiten –y en ocasiones con dificultad– el las concesiones liricas para el teatro de Hernández.

La vuelta al empleo del verso como exclusivo medio de expresión en la obra –salvo alguna carta escrita en prosa– es muy significativa, pero, en relación con las obras anteriores versificadas, las estructuras métricas sufren una enérgica y efectiva simplificación, ya que quedan reducidas al octosílabo, agrupado bajo la forma del romance y, en menor grado, de la redondilla. Hay también algunas décimas, quintillas, romances hexasílabos y heptasílabos además de irregulares canciones paralelísticas. En realidad, se observa una gran simplificación y unificación expresiva, montada sobre la tradicional estructura del heptasílabo, que solo se ve alterada por un gran poema final en cuartetos alejandrinos de rima consonante abrazada.

Como complementos rítmicos, Miguel vuelve a servirse de las tan familiares para él estructuras repetidas de las que tantas veces ha hecho uso y que le aproximan a la lírica tradicional. Los comienzos anafóricos, las reiteraciones de versos con transformaciones o sin ellas, contribuyen indudablemente al ritmo que viene marcado por las estructuras versales. Así ocurre, por ejemplo, en la canción dolida que, puesta en boca de mujer, Miguel introduce en una escena del acto segundo que cubre en su totalidad. El tono repetitivo, de salmodia

popular, mezclado con el carácter elegiaco y su situación en la obra como antecedente de un diálogo de indeseables, le concede un cierto lirismo característico del mejor poeta popular que Hernández abrigaba en su interior:

¡Hijo de mi corazón!
¡Hijo de todas mis fuerzas!
Te han dejado sin ninguna
grabado contra las piedras.
Un brazo por esta parte,
una mano, otra, por ésta,
y por todos los lugares
tu sangre caliente y tierna.
Aún palpitan tus entrañas,
aún tu corazón resuena.
¡Pero qué despedazado,
pero qué aventado quedas!
Huesos y más huesos tuyos
como juncos en la siega,
iluminando la casa,
la casa de mi tragedia.
Mi casa ya no es mi casa
ni es sombra suya, ni es ella.
Mi casa es el aposento
de las ruinas y las penas.
¡Hijo de mi corazón:
qué desolada me dejas!
Un año tenía: un año
de besos y de belleza.
Me han matado un año,
un siglo de felicidad eterna.
¡Hijo de mi corazón!
Mirad qué tela más negra
han puesto sobre la sangre
que llevaba en su cabeza,
en su corazón de rosa,
en su corazón de cera.
¡Asesinos, asesinos!
¡Mirad qué grande es la tela!
Habéis derribado un cielo,

despedazado una estrella,
aniquilado una carne
para los ángeles buena.
Bombardead mis entrañas,
porque me las siento secas.
Reventad mi pecho,
echadme corazón y vida fuera.
¡Ay, qué desfallecimientos,
ay, qué temblores me entran!

Es evidente que el lenguaje poético hernandiano se halla en su fondo sensiblemente cambiado, aunque en su forma permanezca basado en la intensificación de metáforas. Pero la vehemencia expresiva, la crudeza de las palabras, e incluso el tremendismo de la descripción inicial, nos descubren una actitud nueva, personal, coincidente con la poesía comprometida que en esta época cultiva. Aparece de nuevo el tan repetido tema de la madre que sufre en sus propias entrañas la pérdida del hijo y que encontramos, sin esta belleza, en el ya visto *Teatro en la guerra*.

Con referencia a los complementos rítmicos, hay que señalar que Miguel regresa al acertado empleo de canciones de tipo tradicional popular en la obra, aquí pertenecientes todas ellas a la especie de canción de guerra. Aparecen en distintos lugares y algunas de ellas, como la que transcribimos, van unidas al desarrollo argumental de la acción, cuyos parlamentos va interrumpiendo. El lirismo del joven que ansía acudir al combate está plenamente conseguido por la sencillez y por la musicalidad breve, típicas de la canción de tipo tradicional:

Déjame que me vaya,
madre a la guerra.
Déjame, blanca hermana,
novia morena.
Déjame.
y después de dejarme
junto a las balas,
mándame a la trinchera
besos y cartas.
Mándame.

Los límites entre la canción y el diálogo que va desarrollando la obra no siempre son tan definidos como en el texto reproducido, que, como en el drama, queda encabezado por el término «canción», sino que a veces se entremezclan con los diálogos de los personajes. Así ocurre al principio del acto segundo, abierto por unas palabras del Cubano expresadas en tono y ritmo cancioneril, a las que contesta Pedro con el sonido de una guitarra.

Aunque la acotación señala que Pedro habla y luego José dirá que «bien sentido y bien hablado», por su estructura y forma, las palabras de Pedro constituyen una canción paralelística de las de tipo tradicional, aquí infiltrada en el desarrollo expresivo del drama. Estamos, por ello, muy lejos del sistema utilizado en el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* y en *El labrador de más aire*, según el cual una canción queda aislada e incluso escrita en cursiva por el poeta. La canción de Pedro, sus palabras habladas, suenan con el fondo de una guitarra:

Ante la vida, sereno,
y ante la muerte, mayor;
si me matan, bueno:
si vivo, mejor.
No soy la flor del centeno,
que tiembla al viento menor.
Si me matan, bueno:
si vivo, mejor.
Aquí estoy, vivo y moreno
de mi especie defensor.
Si me matan, bueno:
si vivo, mejor.
Ni al relámpago ni al trueno
puedo tenerles temor.
Si me matan, bueno:
si vivo, mejor.
Traidores me echan veneno
y yo les echo valor.
Si me matan, bueno:
si vivo, mejor.
El corazón traigo lleno
de un alegre resplandor.

Si me matan, bueno:
si vivo, mejor.

Algunas de estas canciones intercaladas poseen un gran encanto a pesar de su brevedad, al tiempo que crean un ambiente muy realista y adecuado, inigualable reflejo de la vida auténtica de las trincheras. Así el este parlamento del Dinamitero:

Voy a despejar el miedo
cantando un poco en voz baja.

(*Canta.*)

¡Cómo relucen!
¡Entre los olivares,
cómo relucen
cuando van a los frentes
los andaluces!
¡Qué bien parecen!
¡Sobre Sierra Morena,
qué bien parecen
con el fusil al hombro
los cordobeses!

La más conocida posiblemente de estas canciones es la que figura al principio del acto cuarto, también canción de guerra que según los editores del *Teatro completo* (1978a: 442) se cantaba en los frentes con partitura de un combatiente de las Brigadas Internacionales, Lan Adomian. Lan Adomian (1905-1979) era un neoyorquino origen ruso, que nació en Ucrania y murió en México, y que llegó a España como brigadista norteamericano en la Brigada Lincoln, destinado a Valencia, aunque víctima de una enfermedad pulmonar fue declarado inútil para el combate, según recuerda Ramón Fernández Palmeral.[6] María de Gracia Ifach (1976: 205) alude también a esta canción e

[6] En su revista de internet *Perito*, donde señala además: «El himno oficial de la II República seguía siendo el de Riego, pero en 1938 Miguel Hernández escribió otro himno para la II República titulado «La guerra, madre» y composición para voz y piano del compositor Lan Adomian. Además Miguel le había entregado otras tres canciones: «Las puertas de Madrid», «Todos camaradas», «Madrid y su heroico defensor».

indica que se publicó en *Comisario* (Madrid, noviembre de 1938, número 3) con el título de «Las puertas de Madrid». Sin duda, en su brevedad, contiene toda la belleza de un tradicional canto de sitiado. Hernández la pone en boca de «Voz de varios soldados (Cantando)»:

> Las puertas son del cielo
> las puertas de Madrid.
> Cerradas por el pueblo,
> nadie las puede abrir.
> *Cerradas por el pueblo,*
> *nadie las puede abrir.*
>
> El pueblo está en las calles
> como una hiriente llave,
> la tierra a la cintura
> y a un lado el Manzanares.
> *la tierra a la cintura*
> *y a un lado el Manzanares.*
>
> Ay, río Manzanares,
> sin otro manzanar
> que un pueblo que te hace
> tan grande como el mar.
> *Que un pueblo que te hace*
> *tan grande como el mar.*

De acuerdo con los criterios de Cano Ballesta (1989: 163),[7] es interesante, también en este caso, recuperar la canción en el texto original de su publicación primera en la revista *Comisario*, ya que

[7] Cano Ballesta (1989: 163): «Apartándome de OC 905, PC 543 y TC 526, que toman el texto del drama *Pastor de la muerte*, sigo la versión autónoma publicada en *Comisario* 3, Madrid: 3 de noviembre de 1938, 47-48, que refleja con mayor fidelidad su carácter de canción y que es la versión puesta en música por el compositor y combatiente de las Brigadas Internacionales Lan Adomian. El texto sugiere, como también piensa Sánchez Vidal (PC, CXL) y parece suponer Carlos Palacio, que fue una de las canciones repetidas por los milicianos en la defensa de Madrid, en el otoño de 1936. La variante más significativa es «El pueblo está en las calles» (v. 7), que sustituye a «El pueblo está en las puertas», mejorando considerablemente el sentido de la estrofa. Por lo demás hay algunas diferencias en la puntuación. Esta canción, como otras sobre «uno de los más grandiosos episodios de nuestra guerra: la Defensa de Madrid» era cantada por «los coros de Altavoz del Frente, en sus emisiones diarias» por lo que llegó a hacerse popular (Carlos

refleja muy bien su condición de canción popular debido a las reiteraciones y a las cursivas, que desaparecieron en las ediciones siguientes.

Nuevas canciones de guerra forman parte de su último libro, *El hombre acecha*, un poemario muy distinto de *Viento del pueblo*, y en el que el poeta reúne una selección de sus últimas composiciones de los años de la Guerra de España, algunas de las cuales, como también algunas del libro anterior, habían visto la luz en revistas de combatientes. Y la mayor diferencia es que en este libro solo figuran poemas muy extensos, en verso de arte mayor, que responden al prototipo de poema bélico que describimos al principio de estas páginas: arengas, homenajes, exaltaciones, escenas heroicas, estampas humanitarias, sátiras y el sobresaliente conjunto dedicado al viaje a la URSS. Pero en todo el libro, en relación con la canción de guerra, destacan, sin embargo, dos poemas, el que da comienzo el volumen y el que lo cierra, ya que reciben, respectivamente los títulos de «Canción primera», y «Canción última». Son dos poemas muy singulares. El primero, escrito en heptasílabos blancos, y agrupado en estrofas irregulares, de tres, dos, cuatro y cinco versos, capta la gran aflicción ante la crueldad de la guerra fratricida que ha convertido al hombre en animal, al «hombre acecha» que pasará al título de todo el libro, capaz de destruirlo todo y acabar con el semejante. Pero ni el ritmo, ni la estructuración versal, responden al prototipo de canción tradicional:

> Se ha retirado el campo
> al ver abalanzarse
> crispadamente al hombre.
>
> ¡Qué abismo entre el olivo
> y el hombre se descubre!
>
> El animal que canta:
> el animal que puede
> llorar y echar raíces,
> rememoró sus garras.

Palacio, «Canciones de la defensa de Madrid», *Comisario* 3, Madrid: 3 de noviembre de 1938, 45-50)».

Garras que revestía
de suavidad y flores,
pero que, al fin, desnuda
en toda su crueldad.

Crepitan en mis manos.
Aparta de ellas, hijo.
Estoy dispuesto a hundirlas,
dispuesto a proyectarlas
sobre tu carne leve.

He regresado al tigre.
Aparta, o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre.

Como tampoco sigue tales parámetros estructurales la canción final, aunque ésta adopte para sus heptasílabos la asonancia alterna, de origen tradicional, en las rimas en a-a, en la misma serie continuada a lo largo de todo el poema. Pero las divisiones estróficas son también irregulares: cuatro, cuatro, seis, dos uno y uno versos:

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

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

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

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Y también hay una diferencia muy notable en cuanto al contenido, ya que esta es una canción esperanzada («esperanza» será la última palabra del poema y del libro), a pesar de ser, como la anterior, una intensa canción de guerra en la que aquello que se añora es justamente lo que se tuvo y ahora no se tiene. Porque tales ansiedades conectan definitivamente esta canción final del libro con el espíritu de muchas de las canciones que habrán de figurar en *Cancionero y romancero de ausencias*, totalmente coetáneas de este definitivo poema, por cierto muy popular en España gracias a una buena versión cantada de Joan Manuel Serrat, que demuestra inevitablemente que como canción fue concebida y como canción se ha popularizado.

La poesía popular recogida en el *Cancionero y romancero de ausencias* es más auténtica por espontánea y sencilla. La desnudez expresiva, ideal para estos asuntos, está lograda artísticamente con el ritmo de tipo tradicional, entrecortado, vivo y de hondos matices musicales. La espléndida intuición artística de Hernández nuevamente nos ofrece toda su sensibilidad en tan entera creación poética. La indudable autenticidad de su poesía de estos años, tantas veces ponderada, la vemos ahora reflejada en los versos de sus últimos meses, que acogerán, sin dificultad, melódicamente, una métrica procedente del acervo de tipo tradicional.

El *Cancionero y romancero de ausencias* se formaliza en un contexto de tono tradicional claro e indudable. Hernández, en estos años postreros, vive la ausencia y el dolor más íntimamente porque los siente desde la entraña de lo popular, para él lo más vivo y lo más propio. Y no cabe duda que esta impresión tan fuerte contribuye decisivamente, como tantas otras veces, a construir la contextura rítmica y la disposición versal de todas las composiciones que lo integran.

A partir de octubre de 1938, Miguel comienza a escribir una poesía determinada por la ausencia y por la cárcel, que ya será definitiva a partir de un año después, desde septiembre de 1939. Los grandes temas del conjunto de poemas que producirá a partir de ese momento, serán temas marcados por el dolor de la ausencia y por el

presagio de la muerte. Miguel recogió un buen número de canciones presididas por estos sentimientos en un cuaderno que tituló muy bellamente *Cancionero y romancero de ausencias* y que entregó a su mujer en septiembre de 1939.

Este material se ha completado por los editores contemporáneos con otros poemas sueltos de similares características pertenecientes a diferentes épocas, desde 1937 hasta finales de 1940 o principios de 1941, y que es conocido con el nombre de *Cancionero de ausencias*. Con ambos se crea el conjunto que diferentes editores han denominado con el título que Miguel dio a su primer cuaderno, con el fin de construir el que sería el último libro del poeta (cf. las ediciones de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, por un lado, y de José Carlos Rovira, por otro). Independientemente de éstos poemas, fundamentalmente romances y canciones, los editores suelen agrupar un tercer conjunto de composiciones de esta misma etapa, caracterizados por ser poemas de una mayor elaboración, más meditada, de mayor ambición constructiva y con empleo del arte mayor en todos sus textos. El conjunto, denominado «Últimos poemas», recoge importantes muestras del mejor Miguel Hernández y suele figurar como colofón de su obra poética completa.

La parte primera, la cancioneril y romancera, está presidida por tres temas fundamentales, que adquieren diversas interpretaciones, y por una unidad formal basada en el paralelismo, que afecta tanto a canciones como a romances. Los tres temas son el amor, la ausencia y la muerte, presentes desde el comienzo del libro, aunque sujetos a diferentes interpretaciones y enriquecidos por variados motivos literarios, algunos de larga tradición como el de las «dulces prendas», con que se abre el cancionero. Presagios de muerte, dolor y pena, el tema central del hijo esperado primero y muerto muy pronto, junto a un fuerte y mantenido sentimiento de la naturaleza, ya conocido en el poeta, son notas muy relevantes de todo este conjunto final de poemas. Es muy interesante insistir en la importancia que tiene en este libro el paralelismo, que sirve al poeta para intensificar determinados aspectos de su creación, como tuvimos ocasión de demostrar hace ya bastantes años, en nuestro artículo de 1974, publicado en *Revista de Occidente* (1974: 37-55; luego en 1992: 221-238).

En la canción «Ausencia en todo veo», muy representativa de todo el conjunto y de la realidad del tema de la ausencia, es una sola palabra la que lleva todo el peso de la repetición, pero junto a ella se reiteran estructuras sintácticas repetidas idénticamente en todos los pareados menos en el último, en el que la repetición es definitiva y expresiva en sí misma.

> Ausencia en todo veo:
> tus ojos la reflejan.
>
> Ausencia en todo escucho:
> tu voz a tiempo suena.
>
> Ausencia en todo aspiro:
> tu aliento huele a hierba.
>
> Ausencia en todo toco:
> tu cuerpo se despuebla.
>
> Ausencia en todo pruebo:
> tu boca me destierra.
>
> Ausencia en todo siento:
> ausencia, ausencia, ausencia.

La evocación de fugaces imágenes en el recuerdo, la evocación sensual de sonidos, de aromas, le concede a la canción todo el contenido anímico, a la vez que una poco ordinaria emoción estética. Es notable el descenso por toda una serie de facultades sensitivas hasta culminar en el pareado final diferenciador, con el que en su primer verso, resume lo anterior, y con su segundo reafirma triplemente la palabra o motivo que dio origen a cada uno de esos pareados llenos de valor y sensibilidad. El final, pues, insistente, reduplicado, muestra una clara y firme voluntad de destacar ese dolor que le aqueja.

Son las poesías del *Cancionero* páginas de un diario personal del autor, según se ha afirmado con frecuencia (Rovira 1976: 145, y Rovira 1990). Late la vida y late la muerte en ellos, porque esos son los signos de todos estos poemas breves y sencillos en su contextura, pero profundos, y muchos de ellos enigmáticos, en su contenido. Como ha afirmado José Carlos Rovira,

> hay una tragedia contextualizada en esta obra. Sus claves semánticas nos hablan de lo que el poeta está viviendo y, en ese vivir, la sensación de muerte omnipresente va cercando a Miguel Hernández. El poeta se siente acosado y confecciona sus claves de esperanza a pesar de todo, esperanza para seguir viviendo. Así se produce la escritura poética. El desenlace de ella es el poema, el producto aquí de sufrir la amenaza de la historia, el resultado de una serie de tensiones que se descargan en el momento de la escritura. (Rovira 1990: 24-25)

Y junto a los temas centrales antes señalados, presente está en el cancionero la figura del hijo, ya definitivamente ausente, que protagoniza con su muerte varias canciones, en versión de tristeza y angustia singulares, algunas veces compartidas con la amada, pero otras evocadas en solitario. La presencia del segundo hijo será el motivo de uno de los más bellos poemas de la poesía completa de Miguel, las «Nanas de la cebolla», título con el que se conoce el poema que el padre tituló «Nanas a mi niño», poema muy posterior a los del resto del cancionero y añadido por el propio Miguel al mismo como última composición del conjunto:

> La cebolla es escarcha
> cerrada y pobre:
> escarcha de tus días
> y de mis noches.
> Hambre y cebolla:
> hielo negro y escarcha
> grande y redonda.
>
> En la cuna del hambre
> mi niño estaba.
> Con sangre de cebolla
> se amamantaba.
> Pero tu sangre,
> escarchada de azúcar,
> cebolla y hambre.
>
> Una mujer morena,
> resuelta en luna,
> se derrama hilo a hilo
> sobre la cuna.

Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que en el alma al oírte,
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La carne aleteante,
súbito el párpado,
el vivir como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño.
Nunca despiertes.
Triste llevo la boca.
Ríete siempre.
Siempre en la cuna,

defendiendo la risa
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne parece
cielo cernido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.

Vuela niño en la doble
luna del pecho.
Él, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Nuevamente, Hernández logra sublimar una realidad sórdida y vulgar y convertir en poético un asunto que no lo es, tal como había hecho en «El sudor» de *Viento del pueblo,* aunque aquí lo entrañable, el amor de un padre ausente y distante físicamente y las circunstancias de precariedad vital y de pobreza, conceden al poema todo su lirismo, pero también su tono patético y emocionado. Al mismo tiempo,

Miguel integra en la composición motivos procedentes de su propia tradición que lo hacen irrepetible y original y que lo convierten en la más hermosa nana de toda la literatura española, como señaló Concha Zardoya (1955: 215).

Merece especial detención el conjunto de composiciones que cierran el *Cancionero* con el rótulo de «Últimos poemas». Posiblemente son la expresión de la cumbre en la poesía hernandiana, ya que en ellos confluyen toda la capacidad de inspiración del poeta unida a la fuerza de las circunstancias adversas. Temas que son trascendentales para Miguel Hernández, como la unión sexual y la generación del hijo, adquieren aquí un valor especial. El primero de estos poemas, «Hijo de la luz y de la sombra», es uno de los textos más elogiados de Hernández y con razón, porque en él percibimos con claridad la precisión de su estructura tripartita, creada para destacar los pasos firmes de un proceso genético evocado en intensidad humana particular.

Otros, como «A mi hijo» u «Orillas de tu vientre» contienen el dolor y la fuerza del recuerdo de la muerte y el amor. «Orillas de tu vientre», como algún otro poema de la serie final, nos devuelve uno de los temas preferidos de Miguel ya desde *Perito en lunas*, el del sexo femenino, que el poeta ha mantenido como constante a lo largo de su obra siempre, tanto en *El rayo que no cesa* como en *Viento del pueblo* («Canción del esposo soldado», por ejemplo) hasta llegar a esta versión final patética y de ausencia. Pero algunas canciones de forma popular y paralelística ya han glosado previamente elementos desarrollados en los poemas extensos del final:

> Menos tu vientre,
> todo es confuso.
> Menos tu vientre,
> todo es futuro,
> fugaz, pasado
> baldío, turbio.
> Menos tu vientre,
> todo es oculto.
> Menos tu vientre,
> todo inseguro,
> todo postrero,

polvo sin mundo.
Menos tu vientre
todo es oscuro.
Menos tu vientre
claro y profundo.

Dos símbolos inmensos presiden todo este conjunto de estos poemas finales de verso extenso y culto: la luz y la sombra, junto a otros binomios como alegría-tristeza (presente éste último en «Sonreír con la alegre tristeza del olivo»). Pero tanto la luz como la sombra ya ha protagonizado alguna canción de tipo tradicional con el ritmo propio de las reiteraciones paralelísticas. Así, la luz:

La luciérnaga en celo
relumbra más.

La mujer sin el hombre
apagada va.

Apagado va el hombre
sin luz de mujer.

La luciérnaga en celo
se deja ver.

Pero también la sombra:

Ropas con su olor,
paños con su aroma.
Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.
Luchas sin calor,
sábana de sombra.
Se ausentó en su cuerpo.
Se quedó en sus ropas.

O en esta otra:

Cogedme, cogedme.
Dejadme, dejadme,
fieras, hombres, sombras,
soles, flores, mares.

Cogedme.
Dejadme.

O al comienzo de la canción «Antes del odio»:

Beso soy, sombra con sombra.
Beso, dolor con dolor,
por haberme enamorado,
corazón sin corazón,
de las cosas, del aliento
sin sombra de la creación
Sed con agua en la distancia,
pero sed alrededor.

En el poema del hijo –de la luz y de la sombra– ya se trazaban las líneas maestras de esta temática tan expresiva, que serán reiteradas en «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío», en «El hombre no reposa» o en «Sigo en la sombra lleno de luz», que como han visto Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1978b: 88), son reflejo de la superación del poeta de las circunstancias vitales, esas mismas circunstancias que veremos en el último poema, «Eterna sombra», como vencen a su autor, que crea un contexto totalmente negativo, aunque se vislumbre una esperanza final en un último rayo de sol. Con él se cierra la obra poética excepcional de un autor, Miguel Hernández, hijo él mismo de la luz y de la sombra:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

Consideramos, pues, a Miguel Hernández un significativo eslabón en la prolongada cadena de la poesía de tipo tradicional elaborada por autores cultos con intuición expresiva y emocional momentánea, surgida como reflejo de una intimidad auténtica. No se trata, como también se ha dicho de García Lorca, de una mera reinterpretación de la tradición popular, sino que, con su voz acorde con la tradición, Hernández aporta una serie de expresiones originales que la renuevan y avivan, como en su tiempo hicieron Gil Vicente o Lope de Vega.

Es poesía culta creada por un artista, por un poeta consciente que sublima y eleva a su terreno lo popular, renovando una tradición e incluyéndose él mismo dentro de esa tendencia secular. El 22 de agosto de 1937, Miguel Hernández confesaba su condición de poeta del pueblo en un artículo publicado en *Nuestra Bandera*:

> Nací en Orihuela hace veintiséis años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos, de ardientes. La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevo, procurando a cada paso dignificarme a través de sus martillerazos.
>
> Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada.
>
> Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir.

Por ello, quizás el más claro valor de la presencia de la lírica de tipo tradicional en el último Miguel Hernández, en el teatro y en *Cancionero y romancero de ausencias*, sea el que constituyen un todo armónico y compensado que nace de la misma esencia de Miguel como ser humano y como poeta. Porque la primera nota singular que se advierte en una lectura de estos poemas es que, a pesar de estar montados sobre presupuestos formales de tipo tradicional, el poeta no se adscribe a esquemas establecidos ni se compromete con formas estróficas de secular tradición. Ya este signo es relevante de su indudable originalidad y personalismo.

La tendencia a la libertad expresiva hace que abandone moldes conocidos en busca de otros nuevos personales hechos por él. En este rasgo coincide con Federico García Lorca, sobre todo con el Lorca de sus primeros libros, *Canciones* y *Primeras canciones* y con Alberti en *Marinero en tierra* y en *La amante*. Miguel Hernández adopta ahora el marco rítmico ideal para la expresión de la patética, y a veces esperanzada, existencia que vivió en sus últimos tiempos, en los días que escribió sus dramas de guerra y su *Cancionero*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alín, José María (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid: Taurus.

Alvar, Manuel (1960). «Los dialectalismos en la poesía española del siglo XX», *Revista de Filología Española* 43, Madrid: 57-79.

Balcells, José María (1975). *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona: Dirosa, Barcelona.

–, (1990). *Miguel Hernández*, Barcelona: Teide.

–, (1997). «Rubén Darío y Miguel Hernández», *Anthropos* 170-171, Barcelona: 138-141.

–, (2010). «Miguel Hernández y el modernismo hispanoamericano», en Díez de Revenga y Paco, eds. 2010, 29-58.

Cano Ballesta, Juan (1971). *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 2ª.

–, (1989). «Introducción» en Hernández 1989, 11-43.

Devoto, Daniel (1974). «Naranja y limón», en *Textos y contextos*, Madrid: Gredos.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1974). «La poesía paralelística de Miguel Hernández», *Revista de Occidente* 139, Madrid: 37-55; luego en *Miguel Hernández*, Alicante: Fundación Cultural CAM, col. El escritor alicanto y la crítica, 1992, 221-238.

–, (2000). «Vida, muerte, amor: tres poemas, tres heridas en Miguel Hernández», *Annali*, XLII, 2, 453-482; luego en «Miguel Hernández, Tres poemas», *Didáctica del texto literario (Análisis y explicación de textos poéticos españoles)*, Región de Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo, 167-192.

–, (2010a). «El retorno de Miguel Hernández a la lírica tradicional: teatro y cancionero», en VV. AA., *Miguel Hernández. La sombra vencida*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

–, (2010b). «Más sobre la poesía terruñera de Miguel Hernández», *Ínsula* 763-764, 7-10.

–, (2010c). «Mundo exterior y mundo interior en la poesía internacionalista de Miguel Hernández», *Afinidades* 3, Granada: 117-131.

–, (2010d). «Rubén Darío en 1910», *Cuadernos Hispanoamericanos* 715, Madrid: 81-95.

Díez de Revenga, Francisco Javier, y Paco, Mariano de (1981). *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia: Universidad.

–, eds. (2010). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia: Fundación Cajamurcia.

Hernández, Miguel (1952). *Obra escogida*, Ed. de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar.

–, (1978a). *Teatro completo,* Ed. de Vicenta Pastor Ibáñez, Manuel Rodríguez Maciá y José Oliva, Madrid: Ayuso.

–, (1978b). *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias,* Ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid: CUPSA.

–, (1989). *Viento del pueblo*, Ed. de Juan Cano Ballesta, Madrid: Cátedra.
–, (1990). *Cancionero y romancero de ausencias*, Ed. de José Carlos Rovira, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.
Hoyo, Arturo del (1952). «Introducción» a Hernández 1952, 9-35.
Ifach, María de Gracia (1976). *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona: Plaza & Janés.
Puccini, Dario (1987). *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
Rose, William (1983). *El pastor de la muerte. Dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*, Barcelona: Puvill.
Rovira, José Carlos (1976). *«Cancionero y romancero de ausencias» de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
–, (1983). *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante: Universidad.
–, (1990). «Introducción», en Hernández 1990, 13-34.
–, (2010). «Miguel Hernández y el itinerario hispanoamericano», en Díez de Revenga y Paco, eds. 2010, 329-344.
Salaün, Serge (1971). «Miguel Hernández: pages retrouvées. Cinq poèmes, une lettre et une chronique», *Melanges de la Casa de Velázquez* 7, Paris: [347]-376.
Zardoya, Concha (1955). *Miguel Hernández (1910-1942)*, Nueva York: Hispanic Institut.