

BÉNÉDICTE MATHIOS

Université Blaise Pascal, Clermont–Ferrand

Figuras poemáticas y figuras del sujeto en *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *Cancionero y romancero de ausencias*, una poética entre tradición formal y autodefinición

Palabras clave: Miguel Hernández — formas poéticas — sujeto poético — compromiso.

No resulta evidente hablar hoy en día de la obra poética de Miguel Hernández. Primero porque mucho se dijo y escribió acerca de ella. Basta con fijarse en la enorme bibliografía que propone aproximaciones diversas a esta obra que apasionó y también dividió a los críticos franceses y españoles. Turba la perfecta adecuación de la vida del poeta, que se conoce mediante cartas y testimonios¹, con su obra. No se puede leer, analizar ni buscar su unidad sin el necesario conocimiento de un epitexto omnipresente², que consta de un destino extraordinario en medio de los acontecimientos políticos y de la Guerra Civil de alcance internacional que sufrió España a lo largo de los años 1936–1939. Las diferentes modalidades formales (métricas, enunciativas, metafóricas) de su obra están estrechamente vinculadas con la formación y la vida del poeta. Se suele decir que le interesaron particularmente las formas consideradas fijas en y antes de *El rayo que no cesa* (1936)³. En *Viento del*

¹ Véase por ejemplo: Hernández, 1986.

² Cf. la polémica que opuso Dario Puccini a Oreste Macrí, reproducida en Puccini, 1987: 183–188.

³ Realizaron varios críticos el cómputo de las formas del poemario *El rayo que no cesa*, siendo una de las síntesis la de Alberto Acereda: “En cuanto a *El rayo que no cesa*, se compone este libro de un total de 30 poemas: 27 sonetos endecasílabos, un poema en redondillas con rimas cruzadas (poema 1), una especie de silva (poema 15) y una elegía en tercetos encadenados (poema 29). Por este camino, Miguel Hernández vierte su inspiración en formas clásicas rigurosas, mayormente sonetos, que favorecen una expresión de espléndido equilibrio entre la emoción y la contención” (Acereda, 1995: 24).

pueblo (1937), la poética, definida desde la introducción⁴ sigue pensándose en medio de poemas elegíacos, de poemas sociales, de poemas de combate, en su mayoría *silvas*, *cuartetos*, *romances*, o sea, de nuevo, formas “métricas”. *El hombre acecha* (1939), importante hito, es un poemario “balance” que amplifica el tema de la guerra a aquel, filosófico, de una reflexión sobre la humanidad, y en el que el poeta se expresa también mediante unos poemas métricos. *Cancionero y romancero de ausencias* (1938–1942) se caracteriza por una condensación general de sus formas métricas y por su temática, ligada a una vivencia personal trágica⁵, que desemboca en un propósito universal.

¿Qué sentido se le atribuye al mantenimiento de dichas formas métricas a lo largo de las experiencias que relatan los poemas? Los especialistas definieron constantes y evoluciones en la historia de las formas asociándoles, de manera estadística, temas predilectos, evolucionando según los poetas⁶. Daremos a continuación un estado de las formas métricas de tres de los poemarios de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo*, *Cancionero y romancero de ausencias*. Luego buscaremos lo que expresa el sujeto acerca de su poética, acerca de la función de la poesía, y cómo define la figura del poeta a través de los poemas. Nos acercaremos así a una poética entre evolución de las formas y autodefinición de la voz.

El rayo que no cesa: unas formas tradicionales para domeñar el rayo

El rayo que no cesa, cuya “forma poemario” es esencial según indica Juan Cano Ballesta⁷ en la introducción de la edición Austral, tiene como tema dominante la pena amorosa, pero también el tema elegíaco, así como la inquietud existencial y la conciencia de la muerte. La temática amorosa acarrea la forma métrica dominante del soneto; hay veintisiete, pero también tres poemas que no son sonetos; el primero consta de *cuartetos* octosilábicos,

⁴ “Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas” (M. Hernández, *Obra completa. I. Poesía* (en adelante OCI), 1993: 550.)

⁵ Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, editores de *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, (Madrid, Cátedra, 1984), determinan un primer periodo de escritura, después de la muerte del primogénito, en octubre de 1938. Luego, encarcelado por los franquistas entre marzo y septiembre de 1939, el poeta reúne una gran parte del poemario, o sea 74 poemas. Otra vez le encierran en noviembre de 1939 en Madrid. Escribe entonces otros poemas del mismo ciclo, hasta 1941. Condenado a muerte en 1940, su pena es conmutada en 34 años de encarcelamiento. Morirá en 1942 en una prisión de Alicante, sin cuidados médicos.

⁶ Entre numerosos ejemplos, el de Tomás Navarro Tomás (1973).

⁷ “El libro está concebido como un todo simétrico en el que destacan, por sus formas métricas excepcionales, su introducción («Un carnívoro cuchillo»), su momento cenital («Me llamo barro») y el final dramático («Elegía») como hitos estructurales” (J. Cano Ballesta, “Estudio introductorio”, en: Hernández, *El rayo que no cesa*, 1993: 26; en adelante *Rayo*, 1993).

y gracias a su colocación al principio del poemario, es un arte poética, el segundo, una *silva aconsonantada*, anticipa las formas sueltas de la continuación de la obra, en cuanto al tercero, es una elegía en la que la forma dantesca de la *terza rima* o *terceto encadenado* introducida por Boscán es perfectamente respetada (Baehr, 1989: 233), así como la estructura elegíaca tradicional (Camacho Guizado, 1969), o sea la presentación y el anuncio de la muerte, la lamentación y el llanto, el panegírico, el consuelo. Dichas formas, muy estrictas, paradójicamente actúan como “auto-castigo liberador”, según dice Marie Chevallier, liberación tanto a nivel temático⁸ como formal⁹ que confirman los *Poemas sueltos* que se sitúan entre *El rayo* y *Viento del pueblo* (1937).

Los poemas de *El rayo que no cesa* se reparten en cinco categorías. Primero los sonetos amorosos, inspirándose en construcciones conceptistas del Siglo de Oro, unos de ellos de temática filosófica, constituyen la mitad del poemario, o sea quince poemas, entre los cuales siete ya aparecen en *El silbo vulnerado* de 1934, y son modificados en *El rayo que no cesa*; otros tantos poemas, entre los cuales sólo dos están en *El silbo vulnerado*, resultan más complejos, pues elaboran un discurso metapoético en el que se construye primero la figura del poeta sufriente, luego el proceso creador vinculado con la amada, pero también una reflexión del soneto sobre sí mismo, por fin una definición de los campos léxicos que acogerá en adelante la poesía hernandiana. La capacidad del poema para reflexionar convierte este poemario en una bisagra esencial a la escala de la obra completa.

Un ejemplo de la primera categoría sería el célebre poema 4 (o soneto 3), “Me tiraste un limón” (*Rayo*, 1993: 92–93). Antonio Gracia, en *Miguel Hernández: del «amor cortés» a la mística del erotismo* (Gracia, 1998), lo vincula, como los otros sonetos de la pena amorosa, con el amor cortés, doloroso por antonomasia¹⁰. Los intensivos iniciales: “un limón, y tan amargo... [...] una mano cálida, y tan pura”, provocan la siguiente consecuencia, “que no menoscabó su arquitectura” (v. 3); es decir que el agente de agresión no ha sido estropeado. Por lo contrario, los versos 5 y 6 califican la mutación que sufre el sujeto de la primera persona: “de un letargo / dulce” (encabalgamiento *sirremático* entre un epíteto y su sustantivo) “pasó a una ansiosa calentura / mi sangre” (nuevo encabalgamiento con post-posición del sujeto). La modificación la apoyan la relativa y la dimensión explícitamente erótica de los versos 7

⁸ Véanse por ejemplo los poemas “Alba de hachas”, en cuanto a la emergencia del tema social, o “Sonreídme” (OCI: 518 y 519) en cuanto el rechazo de una religión cuyo poder terrestre es fuente de culpabilidad.

⁹ Las formas dominantes en los *Poemas sueltos* (11 poemas sur 17), largas, son en su mayoría *silvas* desprovistas de rimas regulares, como en “Alba de hachas”, “Sonreídme” u “Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre”, *silvas libres*, según la terminología de Isabel Paraíso (1985: 427).

¹⁰ “[...] el amor como servicio fiel a una dama que jamás recompensa a su servidor, un amor del que no hay escapatoria y que por ello provoca un sufrimiento cercano a la muerte; pero este sufrimiento no sólo se acepta sino que llega a desearse realmente y a encontrarse placentero” (Parker, 1986: 31).

y 8, en los que el limón se vuelve “seno duro y largo”. La “mordedura” reemplaza la agresión por el cuchillo presente en el primer poema para calificar el “rayo”. El sistema de los tercetos se opone al de los cuartetos¹¹, y ocurre una metamorfosis, al mismo tiempo que el sujeto mira a la destinataria sonriente: la sangre, sinécdoque del cuerpo deseante, se duerme, e invade el pecho “una picuda y deslumbrante pena”. Se nota, pues, una mezcla de prácticas clásicas en el seno del soneto, intensivo y su consecuencia, corte del soneto en dos sistemas, matizadas por el trabajo del encabalgamiento y la originalidad de las imágenes.

En la segunda categoría, entre otros, el segundo poema y primer soneto del poemario, “¿No cesará este rayo que me habita...” (Rayo, 1993: 91–92) define, mediante interrogativas, la figura del sujeto en la construcción paralela de los cuartetos. El cuerpo está omnipresente en el segundo cuarteto, tanto en la acción de la estalactita (añadiéndose a la del cuchillo y del rayo), como en el corazón del sujeto. El primer terceto hace del sujeto, a la vez, el emisor y el destinatario de la fuente de vida mortífera¹². En el segundo terceto se precisa la relación del sujeto representado por la primera persona gramatical, con el rayo materializado en “obstinada piedra”. Las preposiciones “de”, luego “sobre”, que subraya el paralelismo de la sintaxis, marcan el movimiento de surgimiento y de recepción del “rayo-piedra” internos al sujeto. Él provoca tanto como recibe la agresión. A partir de esta postura autodestructora pero también creadora, el poeta desarrolla unas situaciones de sufrimiento a las que contesta verbalmente el soneto. Dicha respuesta, clásica en cuanto a su forma, original en sus metáforas, define la poética de Miguel Hernández en este momento de su obra.

Un ejemplo de interacción creadora entre el sujeto y la mujer amada, la revela el poema 13 (o soneto 12, reescritura de un poema de *El silbo vulnerrado*) “Mi corazón no puede con la carga...” (Rayo, 1993: 100), que define el paso del corazón a la lengua. El poema en su conjunto parece dimanar del refrán “No dice más la lengua que lo que siente el corazón” y ofrecer así a este soneto una fuente popular. En la primera estrofa, el corazón, agotado, provoca una “elevación” “hasta mi lengua” de un peso y de un dolor. Este proceso se matiza en los versos 5 y 6: la lengua gana la patente de corazón, o sea, surge de las sensaciones y de los sentimientos del sujeto. En cuanto al corazón, sujeto ya de una frase casi igual cuya diferencia estriba en el lugar del verbo “es” y el orden de aparición de los adjetivos “lenta” y “larga”, tiene derecho a actuar en la “lengua-lenguaje”; se ha convertido en fuente de expresión: “Ya es mi corazón mi lengua lenta y larga, / mi corazón ya es lengua larga y lenta...”. En la última estrofa, el ‘tú’ es representado con el cuerpo inclinado

¹¹ Forma tradicional en la obra de Garcilaso de la Vega, cuyos sonetos todos tienen una pausa sintáctica (punto las más de las veces, coma...) al final de los cuartetos.

¹² El poeta es un descendiente de Quevedo, cuya obra es invadida por la idea de la vida como muerte: “Azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento” (Quevedo, 1990: 5).

vacilando entre el “yo” y “el hoyo”, imagen metonímica de la muerte. Esta vacilación final, también es aquella existiendo entre la nada y la creación de un sujeto lírico pendiente de la duda de la destinataria, en una forma poética que caracteriza la variación.

En cuanto a los metasonetos, el poema 20, “No me conformo, no: me desespero” (Rayo, 1993: 107) es una metáfora del soneto, pues no evoca sino encierro, cavadura mortal del corazón en los versos 7 y 8. Un “huracán de lava” se encierra en el “presidio” de una “almendra” (v. 2–3), cárcel en la que sólo se mantiene el canto del “jilguero” (v. 4)¹³. En el segundo terceto, el “yo” está “enterrado vivo” por el llanto, y se convierte en una “revolución dentro de un hueso” (verso 13), antes de afirmarse como alquímico en el verso 14, extremadamente famoso: “un rayo soy sujeto a una redoma”. Es así como el sufrimiento amoroso, gracias al que el locutor persigue, dirigiéndose a la amada, “la imagen de tu beso”, luego “el curso de tu aroma”, imágenes sinestésicas, se manifiesta en unas metáforas del encierro de lo que no puede encerrarse, el “rayo” (Sicard, 1996: 95–102); este último encarna la inspiración mientras que la “redoma” se transforma en soneto, forma estricta¹⁴. El sujeto evidencia así la dificultad de colocar un sentimiento extremo en una forma limitada, que comprime pero intensifica así la pasión.

Por fin, el sujeto deja que el lector imagine qué imágenes y motivos definen su poética. Es así como el poema 24, “Fatiga tanto andar sobre la arena...” (Rayo, 1993: 110), soneto existencial, sólo consta, a partir de la estrofa 2, de una sola frase. Los diversos sujetos vinculados con la consecutiva que se construye en el cuarteto 2 y el terceto 1 (tanto...que), sujetos que se desarrollan en el terceto 1 (“tiburón”, “manada”...), “ilustran” o sea “alumbran”, en el primer sentido de la palabra, la garganta y la mirada del “tú”, metáforas de la creación poética, de ahí la construcción paralela de los dos últimos versos (acentos métricos 3/6/10) que acogen la totalidad de lo existente: “sollozos de todos los metales”, “fieras de todos los tamaños”. Tal acogida de diversas realidades en el seno de lo poético se confirma en el poema 28, “La muerte, toda llena de agujeros” (Rayo, 1993: 112–113), en el que la muerte se encarna en la figura del toro, manifestando un “general amor por cuanto nace”, por consiguiente una amenaza inherente a la vida paradójicamente expresada como un amor. En el terceto 1, síntesis de varios motivos del poemario, el sujeto se dirige al toro. En el segundo terceto, los versos 12 y 13, perfectamente paralelos (acentos métricos 3/6/10), muestran un sujeto deseando abarcar una totalidad de experiencias, en un movimiento de percepción (“un amor hacia todo”) y de donativo al mundo pese a la muerte omnipresente (“hacia todo se derrama / mi corazón vestido de difunto”). Esta postura prefigura la continua-

¹³ Que recuerda el soneto del *Silbo vulnerado* (1934) titulado: “La pena hace silbar, lo he comprobado...” (OCI: 76).

¹⁴ También podríamos citar, en el poema 22 (Rayo, 1993: 108), el verso 7, “relámpagos sujetos a las olas”, manifestando la espera del poeta ‘pescador’.

ción de la obra, para evocar sea una temática colectiva (*Viento del pueblo*) sea una vivencia íntima (*Cancionero y romancero de ausencias*).

***Viento del pueblo*: lirismo, soplo épico, y crítica social: amplitud de las formas poemáticas**

Entre los veinticinco poemas de este poemario publicado en 1937, la mitad son poemas¹⁵ cuya forma es la *silva modernista*¹⁶ de rimas consonantes. Los otros seis poemas constan de estrofas de cuatro versos, entre los cuales cuatro con *cuartetos* “de arte mayor” nunca completamente isométricos, y dos con *cuartetos*¹⁷. El poemario contiene además cinco *romances* entre los cuales un *romancillo* heptasilábico. Por fin, aparecen un soneto *alejandrino* y un poema de *décimas espinelas*¹⁸.

Dominan las *silvas*, subdividiéndose en tres ejes temáticos principales: el tema elegíaco individual y colectivo (“Elegía primera”, dedicado a Federico García Lorca, “Elegía segunda”, dedicado a Pablo de la Torriente, “Nuestra juventud no muere”), el lirismo, bajo una forma discursiva dirigida a un destinatario plural, en “Recoged esta voz” y “Juramento de la alegría”, por fin una serie de poemas de motivo único, fechas históricas, lugares, figuras emblemáticas de la omnipresente Guerra Civil: “Primero de Mayo de 1937”, “El incendio”, “Euzkadi”, “Visión de Sevilla”, “Fuerza del Manzanares”, “Pasionaria”, “Ceniciento Mussolini”.

Los poemas de estrofas de cuatro versos de *arte mayor* o *menor* tratan temas sociales, colectivos, caracterizando la voz comprometida del poeta. Lo colectivo se expresa a veces mediante una singularidad emblemática, así como en “El niño yuntero”, compuesto de *cuartetos* octosilábicos, en “Canción del esposo soldado”, compuesto de *cuartetos alejandrinos* cuyos versos 4 son *pies quebrados* heptasilábicos¹⁹, también en “El sudor”, evocando el trabajo de los campos e inspirado en los recientes hallazgos estéticos del poeta, en particular la definición por Pablo Neruda, conocido en 1935 en Madrid, de una poesía llamada “sin pureza”²⁰. La mitad de los títulos de estos poemas son en plural:

¹⁵ O sea exactamente doce poemas.

¹⁶ “Poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos [...] y otros versos de número impar de sílabas métricas —trisílabos, pentasílabos o eneasílabos—. Riman en consonante, irregularmente dispuesta y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos” (Domínguez Caparrós, 2004: 397).

¹⁷ En la *cuarteta*, las rimas consonantes se cruzan en *abab* (Pardo M. y A., 1992: 77).

¹⁸ “Conjunto de diez octosílabos dispuestos en el orden de dos redondillas y dos versos de enlace, *abba : ac : cddc*. Se le ha llamado espinela por nombre de Vicente Espinel a quien se le atribuyó su invención” (Navarro Tomás, 1986: 533).

¹⁹ Recordando el *cuarteto-lira*, pero en el que alternan endecasílabos y heptasílabos.

²⁰ “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de

“Jornaleros”, compuesto de cuartetos de tres endecasílabos y un tetrasílabo, “Aceituneros”, que consta de *cuartetos octosilábicos*, “Las manos”, constando de *cuartetos alejandrinos* de versos 4 de *pies quebrados* heptasílabos.

Los *romances*, forma importante de la poesía de la Guerra Civil²¹ son sólo cinco en este poemario; todos desempeñan un papel particular, entre los cuales tres colocan al locutor en el contexto que él evoca, o sea la Guerra Civil, y para con su propia estética. Son “Sentado sobre los muertos”, “Vientos del pueblo me llevan”, “Llamo a la juventud”. Los otros dos son antagónicos, por lo que caracterizan la voz hernandiana del compromiso en su vertiente ética, son por un lado, “Los cobardes”, y por otro, “Campesino de España”.

Por fin, aislados, surgen un soneto *alejandrino*, “Al soldado internacional caído en España”, y “Rosario, dinamitera”, poema de *décimas espinelas*. En ambos casos, se trata de poemas de homenaje, temática tradicional tratándose del soneto, menos en el caso de la *espinela*, que antaño desempeñaba un papel teatral (en Lope de Vega), didáctico o epigramático (Domínguez Caparrós, 2004: 107), el cual, al invertirse, la convierte en una forma de homenaje.

Silvas

Concerniente al tema elegíaco que aparece bajo la forma de la *silva*, se arraiga directamente en los acontecimientos históricos contemporáneos, ya sea en “Elegía primera”, en “Elegía segunda” o en “Nuestra juventud no muere”. “Elegía primera” (A Federico García Lorca, poeta, OCI: 551–555), primer poema del libro, consta de 114 versos y constituye un homenaje a Lorca, fusilado como se sabe en agosto de 1936. El locutor se dirige al destinatario sólo a partir del verso 36. Antes, a partir de la primera estrofa, se sitúa en un espacio caótico y apocalíptico, alegórico, que escenifica la muerte. El poeta se refiere a la *consolatio*, insistiendo sobre una huella de vida que persiste a través de los restos del destinatario del homenaje, por ejemplo en estos versos: “hijo de la paloma, / nieto del ruiseñor y de la oliva: / serás, mientras la tierra vaya y vuelva, esposo siempre de la siempreviva”. Al final del poema, el sujeto lírico permanece en el momento de la agonía²², y los dos últimos versos vuelven a afirmar el vínculo del sujeto con la muerte apareciendo en *El rayo que no cesa*: “soy de los que gozan una muerte diaria”. Dicha contigüidad vida / muerte también se manifiesta en “Elegía segunda” (OCI: 566–569), sexto poema, *silva* de 45 versos dedicada a “Pablo de la Torriente, comisario político”, poema de circunstancia con nombres, lugares, estructuras militares

odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas y negaciones, dudas, aspiraciones, supuestos” (García de la Concha, 1992: 50).

²¹ Véanse Le Bigot, 1997; Salaün, 1985; Serna Arnáiz, 1992.

²² Véanse los homenajes rendidos a Miguel Hernández más tarde que aludirán a la muerte del poeta, por ejemplo en José Luis Cano et Blas de Otero. Véase a este propósito: Mathios, 2002.

(“Brigada”). La última estrofa del homenaje también ofrece una visión mítica de la muerte cíclica (Chevallier, 1996), parecida a la estética nerudiana, pero también a los mitos antiguos²³: “porque éste es de los muertos que crecen y se agrandan / aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto”. “Nuestra juventud no muere”(OCI: 569–570), séptimo poema, *silva* de 32 versos, se sitúa en la misma tonalidad. Se nota el tono profético basado en el uso del tiempo futuro, y la proyección de las acciones de lucha, desde la primera estrofa, hacia la posteridad: “Siempre serán famosas / estas sangres cubiertas de abriles y de mayos [...]”. Esta es una elegía colectiva, cuyos principales procedimientos analógicos y retóricos consisten en unas asimilaciones al reino animal a través de las comparaciones: “Han muerto como mueren los leones”. Otro procedimiento analógico consta de ciertas asociaciones inesperadas, en plural, por ejemplo “Héroes a borbotones” (v. 15), que evoca unas figuras tanto víctimas, por la connotación a la sangre (“a borbotones”), como gloriosas (“héroes”). En el plano sintáctico, se notan unos hipérbatos y unos quiasmos: “*espumosa la boca de canciones* [hipérbaton], / de ímpetu las cabezas y las venas de estruendo [hipérbaton + quiasmo]”. Estas dos construcciones acentúan la energía desarrollada por los cuerpos y la voluntad que los anima, de ahí el desorden construido de estos dos versos. Más lejos, se nota el giro proverbial de dos endecasílabos *melódicos*: “Una gota de pura valentía / vale más que un océano cobarde”. El final lo domina el paso del héroe humano al mito en la sustitución de la sombra por la luz en el verso 29, “No hay nada negro en estas muertes claras”, que transfigura la muerte, y da acceso, para los héroes, a una eternidad participando en el optimismo general del poemario.

Éstas son tres elegías en las que el espacio fluido de la *silva* permite la expresión del llanto tanto como de un futuro optimista y combativo. La *silva* también consta de movimientos líricos que desempeñan el papel de discursos oralizados. La combatividad surge de nuevo, así como en los poemas que se centran en un solo motivo, lugar, figura o suceso.

En “Recoged esta voz” (OCI: 574–579), *silva* dividida en dos partes, la una de 73 versos la otra de 54 versos, se nos da una definición del sujeto o más precisamente de su voz, dirigiéndose a un destinatario colectivo, o sea las “naciones de la tierra” (v. 1). La construcción anafórica de la estrofa 2: “Aquí tengo...” acarrea una serie de complementos que evocan la “voz”, y la “vida combatida y airada” del sujeto, el cual indica su posición en la sociedad: “estoy hundido / en medio de mi pueblo y de sus males” (v. 9–10). A esto se añade la figura del poeta herido, ya presente en *El rayo que no cesa*²⁴, y que lo será hasta el final de la obra²⁵: “Herido voy, herido y malherido” (v. 11) pero contextualizada: “sangrando por trincheras y hospitales” (v. 12), en

²³ Véanse los “hombres-dragones” en la busca por Jasón del Vello de oro.

²⁴ “Rayo de metal crispado / fulgentemente caído, / picotea mi costado / y hace en él un triste nido” (*Rayo*, 1993: 90).

²⁵ *Cancionero y romancero de ausencias* (OCI: 694): “Con tres heridas yo: / la de la vida, / la de la muerte, / la del amor”.

medio de una visión colectiva de la destrucción. La poética del sujeto consiste en una llamada cuya forma suelta es aquélla de la *silva*: “Hombres, mundos, naciones, / atended, escuchad mi sangrante sonido, / recoged mis latidos de quebranto / en vuestros espaciosos corazones” (v. 13–16). La destrucción se desarrolla en los versos 34 a 38 mediante la reiteración del sustantivo “sangre”, omnipresente en *El hombre acecha*²⁶. La poética se expresa de nuevo en los versos 39 a 42, en los que el imperativo ordena lo siguiente: “Recoged este viento”, o sea un sinónimo de “poeta”, viento llevando la voz poética (“bocas de conmovido aliento”, v. 41); luego, en los versos 43 a 73, se descubre una visión apocalíptica global de España: “España no es España, que es una inmensa fosa, / que es un gran cementerio rojo y bombardeado” (v. 66–67). Se nota que el poema se articula de modo dialéctico apoyándose en la conjunción “pero” al principio del verso 74: “Pero no lo será”; ahora, otra visión sale victoriosa, de modo que, al final leemos: “la juventud que a España salvará aunque tuviera / que combatir con un fusil de nardos / y una espada de cera” (v. 126 a 129).

De “Juramento de la alegría” (OCI: 595–598), *silva* de 57 versos, dimana exactamente la misma tonalidad, y funciona como una alegoría, en la que se exalta la lucha a través del tema de la alegría. Bajo el impacto de la figura humanizada de la “alegría” todo se metamorfosea como en la estrofa 3: “Desaparece la tristeza, el día / devorador, el marchitado tallo, / cuando, avasalladora llamarada, / galopa la alegría en un caballo / igual que una bandera desbocada”. Por lo contrario, del verso 30 al verso 34, se construye una letanía de imperativos dirigidos a los “tristes”, a la que se oponen rasgos concretos de la alegría, resumidos en “Tiene el mundo otra cara” (v. 50). La estrofa “balance”, en la que interviene el sujeto de la primera persona, es aparentemente narrativa (dado el empleo del “pretérito indefinido”), pero se puede entender a un nivel simbólico, filosófico, del que está ausente cualquier referente histórico y eso pese a la presencia del topónimo “España”. El poema se convierte en una reflexión utópica sobre la alegría. Las analogías inventadas por el poeta llaman la atención: “hombres de fuego imperativo”, o el *alejandrino* final “Me alegré seriamente lo mismo que el olivo”.

En cuanto a las 7 *silvas* de “motivo único”, evocan, por un lado, los lugares y los tiempos de la guerra en “Primero de Mayo de 1937”, “El incendio”, “Euzkadi”, “Visión de Sevilla”, “Fuerza del Manzanares”, por otro lado dos figuras emblemáticas antitéticas en “Pasionaria”, y “Ceniciento Mussolini”.

“Primero de Mayo de 1937” (OCI: 598–600), *silva* de 31 versos es estrechamente vinculada con el contexto histórico, como en los otros cuatro ejemplos. Se trata de una verdadera “poesía de circunstancia” que caracterizan ciertos procedimientos: el poeta amplifica el tema a la vez primaveral, político y guerrero al conjunto de la creación, como se nota en la tercera estrofa: “Mayo

²⁶ En especial en “El herido” y en el soneto “18 de julio de 1936–18 de julio de 1938” (Hernández, 1984: 137–139 y 155–156).

los animales pone airados: / la guerra más se aíra, / y detrás de las armas los arados / braman, hierven las flores, el sol gira”. (v. 10 à 13). Personifica el mes de “mayo”, y hace de él una alegoría: “Deseo a España un mayo ejecutivo, / vestido con la eterna plenitud de la era” (v. 27–28). Último elemento permitido por la soltura de la *silva*: un *alejandrino* conclusivo aislado y profético.

“El incendio” (OCI: 600–601), *silva* de 35 versos, se caracteriza por su capacidad para asimilar acontecimientos históricos, entre los cuales la Guerra Civil, a un vasto incendio, bajo la forma de la alegoría, por ejemplo en los versos “cabalgan sus hogueras, / trota su lumbre arrolladamente” (v. 5–6), o también “Purifica, penetra en las ciudades, / alumbra, sopla, da en los rasca-cielos, / empuja las estatuas, muerde, aventa” (v. 9 a 11). La dimensión ideológica es explícita en unas alabanzas a Lenin, sombra hiperbólica bienhechora en los versos 17–21 y 28–29. También es patente en la imagen de una España personificada luchando al lado de Rusia²⁷, como lo es en “Euzkadi” (OCI: 610–613), *silva* de 48 versos. La araña se considera como un animal emblemático de la participación de dos potencias “Italia y Alemania” a la llamada guerra “civil”. En los dos últimos versos es de nuevo el fuego, como en “El incendio”, una imagen-clave: “La victoria es un fuego que alumbra nuestra cara / desde un remoto monte cada vez más cercano” (v. 47–48).

“Visión de Sevilla”, *silva* de 75 versos, también se hunde en las circunstancias históricas que precisa el topónimo “Sevilla”. El sujeto lírico se dirige a la ciudad que fue tomada en 1936 por el general Queipo de Llano. El poeta se vale de elementos emblemáticos y sinécdoques significantes para mostrar su destrucción por el ejército de Franco; se nota por ejemplo en la estrofa 3, *silva* polimétrica, evocando el pasado en el caos presente:

Detrás del toro, al borde de su ruina,
la ciudad que viviera
bajo una cabellera de mujer soleada,
sobre una perfumada cabellera,
la ciudad cristalina
yace pisoteada (OCI: 386–388).

No son sino imágenes de destrucción, por ejemplo la “marca” dejada en el jazmín por la bota, sinécdoque del ejército: “una bota terrible de alemanes poblada / hunde su marca en el jazmín ligero” (v. 14–15). La estrofa 1, que interroga la ciudad, se repite a lo largo del poema, como un estribillo, y le contesta la última estrofa, dirigida a Andalucía e inscribiéndose en la tonalidad incitativa del poemario: “Avanza, Andalucía, / a Sevilla, y desgarras las criminales botas: / que el pueblo sevillano recobre su alegría / entre un estruendo de botellas rotas”. La aliteración de nueve ‘r’ en cuatro versos, restituye por armonía imitativa el ruido ligado a la violencia, a la lucha y finalmente a la alegría festiva encontrada de nuevo. Por fin, “Fuerza del Manzanares” (OCI:

²⁷ Cf. en *El hombre acecha* (1939), los poemas: “Rusia”, “La fábrica-ciudad” (Hernández, 1984: 119–123).

613–615) *silva* de 63 versos, clausura el poemario; el topónimo induce la resistencia madrileña a las tropas franquistas como tema del poema. Primero llama la atención el hecho de que siga desarrollándose la afirmación inicial del sujeto que prosigue en el seno de la poesía de guerra con su autodefinición y cuyas imágenes revelan su compromiso sin fallo, connotado por la metáfora complementaria del bronce: “La voz del bronce no hay quien la estrangule / mi voz de bronce no hay quien la corrompa”. Luego este poema nos enseña el paso de un motivo mínimo, el río Manzanares, a una dimensión universal, siendo uno de los recursos formales principales de Miguel Hernández, como lo será en *El hombre acecha*, la hipérbole: “El alma de Madrid inunda las naciones, / el Manzanares llega triunfante al infinito” (v. 60–61).

La *silva*, mayoritaria como vimos, también es la forma de la alabanza y de la sátira; el primer ejemplo es “Pasionaria” (OCI: 607–610), *silva* de 71 versos, en el que el nombre-título del personaje histórico acarrea una comprensión del texto relacionándose con las circunstancias históricas en las cuales se inscribe. Una vez más, la estrofa 1 descubre la poética de la voz poemática: “Moriré como el pájaro, cantando”. Pasada esta comparación, el poeta evoca su muerte futura, “hoyo blanco”, y su cuerpo vuelto “hacia las hermosuras más hermosas”, que recuerda, en el prólogo, el lugar (“las cumbres más hermosas”) al que la poesía debe conducir “el pueblo”. Luego comienza el elogio de la Pasionaria en tercera persona del singular, que a partir del verso 20 hasta el verso 71, se hace en segunda persona. Desde el principio de la evocación, la figura femenina se asimila a elementos naturales, entre los más elementales y fuertes. También se define como la «encina», imagen recordando *Campos de Castilla* de Machado, en el que este árbol simboliza el pueblo. Las acciones de la figura cobran una dimensión cósmica: “amenazando fuego hasta los astros” (v. 31). Una capacidad expresiva oral se atribuye a los brazos, a los cuales se añade la imagen de los elementos naturales que dichos brazos desencadenan: “Claman tus brazos que hacen hasta espuma / al chocar contra el viento” (v. 34–35). A partir del verso 43, se hace hincapié en la voz de la Pasionaria, y se nota la ampliación de la estrofa hasta el *alejandrino* final: “tu voz incandescente, manantial de candelas”. La mujer emblemática es asimilada al pueblo en lucha: “hablando con la boca de los pozos mineros” (v. 49), capacidad que restituye la sinestesia del verso 52: “eres capaz de *arder* de un solo *grito*”. Las dos últimas estrofas en futuro, tiempo profético, alaban la acción de la mujer hasta darle una dimensión eterna. Por su parte “Ceniciento Mussolini” (OCI: 588–590), *silva* de 70 versos, constituye la antítesis de “Pasionaria”, o sea, consiste en el ataque directo de un personaje cuya importancia se vincula con la ayuda a los generales franquistas por la Italia fascista. Esta visión también es profética y apocalíptica. La hipérbole cósmica de los versos 25 a 29: “Un titánico vuelo / de aeroplanos de España / te vence, te tritura, / ansiosa telaraña, / con su majestuosa dentadura” anuncia *El hombre acecha*.

En estas *silvas*, de 50 a 128 versos, el locutor proclama su sufrimiento y su voluntad de luchar en medio de la Guerra Civil; casi todas son artes poé-

ticas de la urgencia. Las *silvas* elegíacas, históricas, o centradas en una figura objeto de alabanza o de sátira, son susceptibles por su forma de reconstruir el caos y la energía combativa que el poeta desea recrear bajo un modo apocalíptico y universal, recurriendo a la alegoría, evidenciando una existencia cíclica en la que alternan sin fin muerte y vida, a través de metáforas, hipérboles, y procedimientos tales como hipérbatos, quiasmos, paradojas, antítesis, anáforas, enumeraciones, sin dejar de definirse como voz indestructible, a través de la variedad métrica del poema clásico, pero abierto, que es la *silva*.

Romances

El *romance*, primero vinculado con la epopeya medieval, caracteriza la poesía escrita durante la Guerra Civil. “Sentado sobre los muertos” (OCI: 355–357) es un *romance* de 76 versos que traspasa la cuestión puramente contextual, pues es un poema en el que se define la voz del poeta. Convoca tanto la dimensión humana colectiva e individual que el sujeto desea darle a su voz, como su estética, y su ideología ética y filosófica. Si comparamos este poema con otros *romances* del mismo periodo, así como aquellos publicados en el *Romancero de la guerra civil*²⁸, se ve que el sujeto consigue una dimensión universal, cuando concluye, a modo de refrán: “Varios tragos es la vida / y un solo trago es la muerte”, mientras que Emilio Prados permanece en las mismas circunstancias, dirigiéndose a Madrid en “Ciudad sitiada” o José Bergamín insulta a Franco en “Traidor Franco”. Tratándose de la poética que revela el poema, se puede decir que la primera frase es una suerte de elegía colectiva en la que el sujeto crea una imagen impresionante, la de un amontonamiento de muertos en el que él se sitúa. De esta posición se desprende una definición de la voz del sujeto en relación con la dedicatoria del libro, y una poética en relación con un destinatario, el pueblo.

Poética con la que prosigue “Vientos del pueblo me llevan” (OCI: 557–560), *romance* de 74 octosílabos. El eco al título del poemario se hace plural desde los dos primeros versos: “Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran”. El elemento dúctil “viento” es la metáfora elegida desde la dedicatoria para representar a los poetas: “nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas” (OCI: 550). En “Vientos del pueblo me llevan”, se nota el movimiento de un pueblo que “lleva” al sujeto hacia su palabra, a través de los dos emblemas del corazón, sinécdoque del poeta (como en *El rayo que no cesa*), y su garganta, fuente de palabra poética: “esparcir el corazón” y “aventar[se] la garganta”. A partir de la segunda agrupación de versos de este *romance*, se inicia la oposición entre “bueyes”, imagen de la sumisión y varias declinaciones de la bestia salvaje (“leones”, “águilas”, “toros”, ligados en el imaginario colectivo

²⁸ *Romancero de la guerra civil (serie I)*, Madrid, Ministerio de Instrucción pública y bellas artes sección de publicaciones, noviembre 1936. Reproducido por Editorial Hispamérica, Madrid, 1977.

a valores de ánimo, de grandeza, de fuerza etc.). Nueva oposición en los versos 19 a 25, la de “esta raza”, “el huracán”, “el rayo”, elementos imposibles de dominar, con “yugo”, “trabas”, “prisión”²⁹. Lo que atrae la mirada del lector es el nuevo empleo del término “rayo” (en eco al *rayo que no cesa*) en *Viento del pueblo*, según unos sentidos muy diferentes pero que en cierta medida se reúnen; en el poemario de 1936, el sujeto se somete a un yugo, mujer amada, amor, sufrimiento como principio de vida, forma poética, afirmando: “un rayo soy, sujeto a una redoma” y la sumisión no impide la emisión del *rayo* que define al sujeto. En “Vientos del pueblo me llevan”, el pueblo es mostrado como fuerza ilimitada, huracán o rayo, y no puede enjaularse (¿de ahí la elección del *romance*?). La recurrencia de este motivo en dos épocas próximas constituye un punto de contacto entre dos obras sin embargo muy diferentes, pero también con *Cancionero y romancero de ausencias*, en el que el rayo es otra vez fuente de sufrimiento íntimo³⁰. Después de que un movimiento haya opuesto de nuevo animales domados y animales salvajes, el último cuarteto coloca al sujeto, gracias a la imagen tópica del ruiseñor, en el seno de una poética que también es una ética, bajo una forma casi proverbial: “hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas”.

La posición del sujeto no basta, la llamada a la lucha también constituye un aspecto importante de su poética. Es así como “Llamo a la juventud” (OCI: 570–574), *romance* de 118 versos, de asonancias en ‘e-e’, recuerda las *silvas* dirigidas a un destinatario preciso bajo la forma de un discurso anclado en una realidad histórica. En el primer movimiento la figura que se expresa es a la vez trágica y heroica: “Me voy a cumplir los años / al fuego que me requiere” (v. 3–4). Luego en un segundo movimiento, la voz poética evoca la juventud en tercera persona, en una unidad sintáctica articulando una oración condicional, cuya proyección al futuro se hace profética. A través de las imágenes físicas y marítimas, coexisten el actuar, o sea la mordedura simbolizando la acción, y la palabra: “Si cada boca de España, / de su juventud, pusiese / estas palabras, mordiéndolas, / en lo mejor de sus dientes:” (v. 12–14). En un nuevo movimiento, de 19 versos, una oración condicional convoca la acción lejana de un héroe convertido en mito, el Cid. Más lejos, en los versos 47–68, se evoca la lucha de los cuerpos. También aparece la referencia al “roble”, árbol noble por excelencia y una visión idealizada de los heridos (mucho más sombría en *El hombre acecha*, en poemas como “El herido”, “El tren de los heridos”): “Entre graves camilleros / hay heridos que se mueren / con el rostro rodeado / de tan diáfanos ponientes, / que son auroras sembradas / alrededor de sus sienes” (v. 55–60). El movimiento que comienza por la conjunción “pero” en el verso 69, se opone a esta visión heroica e insiste en el duelo, por ejemplo con la antítesis “de nieve” / “de luto”, aplicada al sintagma “novias que han sido”. Por

²⁹ Para Alain Sicard, se trata de una “dinámica del exceso”, o un deseo de “transgresión del límite” que recorre el conjunto de la obra (Sicard, 1996: 95).

³⁰ “Cada vez más presente. Como si un rayo rauda / te trajera a mi pecho. / Como un lento, rayo / lento” (OCI: 693).

fin en el movimiento siguiente (v. 85–96), el discurso se dirige a la juventud: “Juventud solar de España”, y el “nosotros” se le sustituye en los versos 109 a 118, para mostrar que la dimensión colectiva es esencial.

“Los cobardes” (OCI: 563–565), *romance* con agrupaciones de 76 versos, de asonancias en ‘a-a’ sugiriendo una risa burlona, entrando en la categoría de los poemas sociales, es evidentemente opuesto a “Campesino de España” (OCI: 604–607), *romancillo* heptasilábico de 76 versos. En el primero, la tercera persona del plural designa el grupo a quien se interpelará a partir del verso 25, con ayuda del “vosotros”. Asimilado a unos “liebres”, “gallinas”, “galgos”, este grupo sufre desde la segunda estrofa una animalización, por supuesto diferente de la del “pueblo” en “Vientos del pueblo me llevan”. Además, la dimensión “impura” de esta poesía lleva el sujeto a que no evite insultos y metáfora humillantes, por ejemplo: “estas fugitivas cacas”. “Campesino de España” por su parte toma la forma una incitación a la lucha, de ahí quizá la elección de un *romancillo* caracterizado por lo breve de los versos, y por consiguiente del discurso; la exhortación es construida como un hipérbaton que se reitera cual un refrán: “campesino, despierta, / español, que no es tarde” (v. 15–16, v. 29–30, v. 71–72). Este diminuto detalle muestra que la complejidad formal sigue vigente hasta en los poemas más directamente ligados al contexto, problemática planteada hasta por el mismo poeta³¹. El espacio del *romance* no es por consiguiente estrictamente narrativo como lo suponen sus orígenes, inserta incisos, discursos dirigidos a destinatarios, consideraciones estéticas y éticas. Dice la identidad del sujeto lírico, pone en abismo su combate, también lleva sátira y alabanza, como todas las formas utilizadas por el poeta en la poesía de lucha.

Cuartetos / cuartetas

Todos los poemas que constan de estrofas de cuatro versos cantan una categoría social sufriente exaltando ciertos aspectos de estas vidas laboriosas

³¹ Participó en una declaración teórica redactada por Arturo Serrano Plaja presentada en julio de 1937 en el segundo “Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura” de Valencia. Se defiende un arte proletario, pero también un trabajo sobre la forma de una alta calidad artística: “No podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar... Los obreros son algo más que buenos, fuertes, etc. Son hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían... De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente”. Las respuestas de la crítica a esta declaración de intención son múltiples, desde Marie Chevallier, quien habla de “fracaso poético”, o también de la incapacidad del poeta para “inventar las formas nuevas de esta nueva comunicación, que ya no consiste en una relación poeta-lector [...] sino poeta-público popular” (Chevallier, 1973: 258), hasta Serge Salaün, para quien “cada uno preserva su propia escritura, su propia contestación lingüística al mundo, su propia existencia imperiosa de elaborar un mensaje de calidad” (Salaün, 1978: 207).

y humildes. Es así como “El niño yuntero” (OCI: 560–563) compuesto de *cuartetas* octosilábicas evoca la figura del niño labrador de manera universal, y no a un niño específico. La estrofa 4 define una existencia en la que reinan conjuntamente vida y muerte. La acentuación métrica 3/5/7 “a morir de punta a punta” (v. 14), marca el movimiento regular del trabajo. Se nota también la metáfora *in absentia* de la tierra personificada en “madre”: “la corteza / de su madre” (v. 15–16), y más abajo, “los huesos de la tierra” (v. 20). En la estrofa 6, la asimilación “sudor” / “corona”, al magnificar el elemento fisiológico, recuerda el poema “El sudor”. El “yo” interviene a partir de la estrofa 11, víctima de una espinas hiperbólica (Cf. *El rayo que no cesa*) y con “alma de encina”³², casi equivalente a “ceniciento” calificando la vivencia del niño, al que así se asimila. En la estrofa 13, el pecho y la garganta son otra vez elementos esenciales de la representación del sujeto por sí mismo. Estas dos partes del cuerpo se relacionan con la figura del niño labrador, y manifiestan el sufrimiento del sujeto.

En la misma categoría, “Jornaleros” (OCI: 580–583) se compone de *serventesios* endecasilábicos con un cuarto verso “quebrado”. De hecho, la sintaxis decide la forma métrica pues se nota una construcción en epanadiplosis: la misma palabra al principio y al final de la unidad métrica provoca una construcción cercana a la anáfora. Es un poema de circunstancias, un discurso oral, en el que se evocan unos personajes existentes: “Hitler”, “Mussolini”. El poema contiene una incitación a la resistencia, una maldición directamente dirigida a los dictadores: “Arrojados seréis como basura / de todas partes y de todos lados” (v. 41–42). Con tonalidad muy cercana, el célebre “Aceituneros” (OCI: 585–586) y sus *redondillas* de rimas cruzadas no propone otra cosa: una incitación a resistir a nivel político y social por ejemplo en las dos últimas estrofas dirigidas a “Jaén” personificada: “Jaén, levántate brava / sobre tus piedras lunares”.

Conservando el mismo discurso, el poeta, en “Las manos” (OCI: 592–593), de *serventesios alejandrinos* cuyo cuarto verso es “quebrado”, elige evocar la sociedad de clases a través de la sinécdoque de las manos. El poeta las coloca en situación de enfrentamiento y mide su valor simbólico en las dos primeras estrofas, demostración que se apoya en la organización de los cuartetos: “La mano es la herramienta del alma, su mensaje, / y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente” (v. 5–6). Luego cuatro estrofas describen las manos del pueblo. Una estrofa suplementaria anuncia el enfrentamiento, basado en comparaciones hiperbólicas y cósmicas. Cuatro estrofas evocan las manos crueles (las del enemigo). La voz poética ataca en particular el dinero y la religión. Las dos últimas estrofas se proyectan hacia el porvenir, de nuevo en una profecía: “Las laboriosas manos de los trabajadores / caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas” (v. 49–50). La sinécdoque también

³² La cita “mi alma de encina” recuerda “Las encinas” de Antonio Machado (2002: 115–119). Encontramos también esta imagen en “Pasionaria” (OCI: 607).

impera en “El sudor” (OCI: 593–595), con *serventesios alejandrinos* cuyo verso 4 es “*quebrado*”, poema en el que se nota desde la primera estrofa la acumulación de metáforas designando el sudor, y que lo asimilan a los elementos naturales. La sustancia corporal se presenta como una materia preciosa, nutricia. El sudor es personificado, hasta mitificado en la estrofa 3 que evoca las estaciones del trabajo de los campos (“Hijo del movimiento, primo del sol...”, v. 9), el sudor haciéndose “oro” en la estrofa 4: “[...] una blusa silenciosa y dorada / de sudor silencioso”. La última estrofa ya no se dirige al mundo campesino, sino al de las clases acomodadas y participa en la crítica social del autor contra los más privilegiados; según la lógica interna del texto, la ausencia de sudor es signo de muerte: “los que andáis yertos”.

Por fin, una última existencia cotidiana es descrita en “Canción del esposo soldado” (OCI: 601–604), *serventesios alejandrinos de pie quebrado*³³, en el que el sujeto se proyecta hacia la paz, caracterizada por el nacimiento de un hijo, y el abandonar los metafóricos “colmillos” y “garras” que se encuentran de nuevo en *El hombre acecha*. Se nota la forma proverbial de “es preciso matar para seguir viviendo”, que refuerza la universalidad del discurso.

Así los cuartetos retratan una sociedad en guerra, con mucha insistencia y una construcción precisa, basada en un ritmo versal, estrófico y poemático significativo, estable pues se apoya en estrofas de cuatro versos, en la frecuencia de los *pies quebrados*, así como en paralelismos y reiteraciones, en estructuras argumentativas dialécticas, en unos periodos incitativos dirigidos a varios destinatarios, en el manejo, por fin, de la profecía o de la maldición.

Soneto y espinela: conclusión

“Al soldado internacional caído en España” (OCI: 583), soneto *alejandrino*, retoma una de sus funciones clásicas, la de formular un elogio, y “Rosario, dinamitera” (OCI: 579–580), *espinela*, también es un poema de alabanza de tonalidad tanto respetuosa como humorística y directa, quizá vinculada con los orígenes teatrales de este poema. Se nota pues que el sujeto lírico renunció al abandono de las formas tradicionales que prefiguraban los *Poemas sueltos* precediendo *Viento del pueblo*, en particular aquél de la rima. La *silva* hace las veces de espacio “libre”, y los poemas más clásicos permiten una lectura acompasada, que rompen los *pies quebrados*, para instituir una nueva regularidad participando de lo implacable y de lo intenso del mensaje comprometido.

³³ Excepto la última estrofa, isométrica.

Cancionero y romancero de ausencias: concisión de lo trágico

Dada la incertidumbre sobre la exactitud del poemario, escrito mayoritariamente en la cárcel, tomamos como corpus los poemas 1 a 79 de la edición crítica de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany (*Obra completa. I. Poesía*), o sea, los poemas que van de “Ropas con su olor” a “Nanas de la cebolla”. De los 79 poemas³⁴, treinta y cuatro *romances* se subdividen en 14 *romances*, 18 *romancillos* (compuestos de versos entre siete y cinco sílabas métricas) y 2 *romances* subdivididos en *endechas*. La forma *romance* impera, así como la asonancia de la que constan también en su mayoría 15 poemas compuestos de *cuartetos*. Luego hay nueve *soleares*, poemas de tres versos extremadamente breves³⁵. Nueve poemas están compuestos de *pareados* (5 poemas) o (a veces y) de *disticos* (4)³⁶ arrítmicos, estrofas mínimas que inducen también la brevedad de los movimientos constitutivos del poema. Siete poemas se componen esencialmente de cuartetos, entre los cuales tres son *serventesios*³⁷, (dos *alejandrinos* y uno *endecasílabico*), y cuatro son *cuartetos* en tres de los cuales el verso 4 es un heptasílabo, mientras que los tres primeros versos son *alejandrinos*. Las formas restantes de este corpus son mucho menos numerosas, dos *sextillas*: “Escribí en el arenal” (OCI: 694–695), una *sextilla correlativa* (según los términos de Caparrós³⁸), con rimas asonantes abcab, cada estrofa compuesta de dos octosílabos y de un hexasílabo, “La vejez en los pueblos” (OCI: 704), *sextilla* compuesta de cuatro heptasílabos y de dos hexasílabos *agudos*, con un esquema asonántico *aaaa bb / aaaa bb*. Por fin, cuatro formas métricas aisladas: un soneto *alejandrino*, “Ascensión de la escoba” (OCI: 723–724), una *seguidilla*, “Corazón de leona”³⁹, “Si te perdiera” (OCI: 691), compuesta de dos *tercerillas* asonantadas de forma *soleá*, por fin un poema de siete versos de rimas aleatorias, “En este campo” (OCI: 691–692). La dominación de las formas breves, a menudo estudiada, coexiste sin embargo con la variedad de las formas.

Los espacios temáticos y simbólicos de este poemario se corresponden con los espacios poemáticos, en particular los que revelan la ausencia del otro, hijo muerto⁴⁰ o mujer ausente, el encarcelamiento, el espacio concreto que el

³⁴ OCI: 685–734. Véase la síntesis de diversos fenómenos temáticos, sintácticos y métricos que da Concha Zardoya (1961: 683–696).

³⁵ “‘Soleá’ ou ‘soledad’”. Poema monostrófico de origen popular (cantos andaluces). Consiste en 3 octosílabos, de los cuales el primero y el tercero riman asonantadamente y el segundo queda suelto, según este esquema: a — Ø — a” (Paraiso, 1985: 428).

³⁶ Los *pareados* llevan rimas o asonancias y no son forzosamente isométricos.

³⁷ Rimas según el esquema ABAB (Baehr, 1989: 261).

³⁸ Que hunde sus raíces en Rudolf Baehr (Domínguez Caparrós, 2004: 388).

³⁹ OCI: 704. Estrofa de cuatro versos con heptasílabos alternando con pentasílabos y una asonancia en los versos pares.

⁴⁰ El poemario nace de la circunstancia de varias formas de ausencia, la de la mujer amada vinculada con los encarcelamientos sucesivos, la de su primer hijo, Manuel Ramón “Miguelín”, nacido en diciembre de 1937, luego de su muerte a los 10 meses. Le dedica varios poemas entre los

yo ocupa con su pena, y que obsesiona a su vez al sujeto, lo que revelan la brevedad de los poemas y paralelismos obsesionantes, como en el primer poema, “Ropas con su olor” (OCI: 685), un *romancillo hexasilábico asonantado*. Lo que permanece presente, evidenciado por la asonancia en ‘o-a’, y por preposiciones incluyentes “con”, “en”, “de”, son los elementos concretos, excepto el cuerpo muerto (“aroma”, “ropas”, “sombra”). La preposición “sin”, es completada por el sustantivo oxítono “calor”, y rompe brutalmente con cualquier posibilidad de vida, que connota el sustantivo “calor”. Hasta las preposiciones incluyentes construyen también el vacío y la falta: “Ropas *con* su olor”, “sábana *de* sombra”, “se ausentó *en* su cuerpo”. Los hexasílabos condensan lo más posible la expresión de una presencia de la ausencia, la brevedad del enunciado incluyendo al “yo” en el verso 4.

El primer poema caracteriza el conjunto del poemario inacabado, así como los poemas basados en negaciones (“No quiso ser”, OCI: 686), instalando una circularidad obsesiva. El espacio del cementerio, el que define el alejamiento sujeto / mujer, así como otros espacios: el mundo, el otoño, la casa, el ataúd pero también el vientre, la naturaleza, y todos tipos de oposición entre vacío y lleno, contestan esta concisión en la que no existe sitio para el desahogo, y en la que domina una enunciación dedicada al “tú”, hijo muerto, niño por nacer, mujer alejada por las circunstancias (la mitad del corpus de 79 poemas se corresponde con esta enunciación), o una enunciación (10 poemas) ‘impersonal’, pero no neutral, o finalmente aquélla que asocia al sujeto y sus destinatarios en un “nosotros” (14 poemas) a través del cual la voz poemática intenta sobrevivir (Hidalgo-Bachs, Mathios, 2005). Un ejemplo de esta enunciación, a la que se añade una inventiva formal siempre anclada en una tradición métrica sin embargo libre, es el poema 41, “El amor ascendía entre nosotros” (OCI: 700) que combina un *terceto de versos sueltos* que consta de dos endecasílabos y un heptasílabo, prefiguración de tres *cuartetos-liras* asociando por su parte tres endecasílabos y un heptasílabo, forma antigua de odas y de salmos del siglo XVI. La presencia de asonancias, en este caso en ‘a-o’ se remonta al Romanticismo. El poeta logra, pues, asociar tradición lejana (*cuarteto-lira*), Romanticismo (asonancia), y modernidad (terceto de versos blancos), para expresar el imposible vínculo de dos cuerpos amantes, unidos exclusivamente en el “nosotros” y condenados a un destino de fantasmas errantes. Ciertos críticos, entre ellos Concha Zardoya, hablan de una ausencia de retórica en *Cancionero*..., ahora bien el ejemplo anterior confirma tal idea. De hecho, la ausencia de efectos tan visibles como los de la poesía de combate no induce una total ausencia de efectos y de dificultades formales. Es así como “Nanas de la cebolla” (OCI: 731–733), poema en el que se concluye nuestro corpus arbitrario, es un discurso conmovedor de un padre dirigiéndose a su hijo, pero consta también de una forma poética extremadamente compleja, la

cuales “Hijo de la luz y de la sombra” (*Cancionero y romancero de ausencias*). Su segundo hijo, Manuel Miguel, nace en 1939.

seguidilla compuesta (Baehr, 1989:248), *seguidilla simple* alternando heptasílabos y pentasílabos asonantados, a la que se añade una *tercerilla* que consta de un pentasílabo, un heptasílabo y un pentasílabo asonantados en los versos 1 y 3. Esta estrofa es popular, y vinculada con el baile. También conoció temáticas “serias”. Puede que el poeta la haya elegido para aligerar lo más posible la tristeza de su mensaje (el hambre, la miseria, la separación), y hacer de él un discurso dirigido al niño, de ahí la asociación desgarradora para el lector de oralidad, de juego y de trágico, por ejemplo en la estrofa 3, sobre la que concluimos:

Una mujer morena,
resuelta en luna,
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso.

Conclusión

En *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández respeta los criterios formales clásicos del soneto garcilasiano, creando a un tiempo variaciones basadas en el “injerto” inicial de dos tercetos en dos cuartetos del primer soneto de la historia literaria. En efecto, el soneto de los orígenes nació paradójicamente bajo el signo de la modulación de la que hablan Jean-Marie Schaeffer (1989), pero también François Jost (1989). La modulación es en cierta medida “estatutaria” y hasta saludable para esta forma. En este sentido Miguel Hernández es “clásico” en su modernidad. El *romance*, omnipresente en los poetas de la guerra, autores de una “microépica” (Le Corre, 2000: 155), también lo es en Miguel Hernández. Como vimos, el *romance* de Miguel Hernández emerge de las circunstancias para ir hacia una meditación filosófica y estética. Pero la *silva*, omnipresente, es aquí un emblema de la libertad de expresión tomada por el poeta. El *cuarteto*, que tanto como el *romance* o la *silva* carece de límites, también le ofrece un marco a la expresión del poeta, puntuada por las rimas y los versos isométricos o provistos de *pies quebrados* que subrayan en cada estrofa el mensaje político, y se convertirá en la estrofa de predilección de *El hombre acecha* (1939). En *Cancionero y romancero de ausencias*, la experiencia se individualiza de nuevo. Sólo quedan entonces escasas huellas del contexto histórico de guerra⁴¹ y permanece una voz que supera todas las oposiciones estéticas todavía vigentes entre tradición y modernidad en los primeros años 40, y que no deja de expresarse en unas formas métricas. ¿La cuestión de la ausencia del verso libre no se debería plantear? En efecto como

⁴¹ P. ej. en el poema titulado “Guerra”, OCI: 729–731.

lo dice Isabel Paraíso, “se puede ser original, moderno y altísimo poeta sin recurrir al verso libre” (Paraíso, 1985: 406). De hecho, como parece que le contesta Florence Delay, los poetas españoles, que no habían dejado de recurrir a las formas fijas durante los años 20 (en oposición a los poetas franceses), crearon, durante la guerra, “con el verso libre, el octosílabo del romance, o el endecasílabo del soneto, *no importa*, una fuerza original y aventurera” (Delay, 1996: 93), lo que resulta claro en el caso de la obra poética de Miguel Hernández.

Referencias bibliográficas

Obras

HERNÁNDEZ M.

1984 *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, ed. de L. de Luis, J. Urrutia, Madrid, Cátedra.

1986 *Epistolario*, Madrid, Alianza Editorial.

1993 *El rayo que no cesa*, ed. de J. Cano Ballesta, Madrid, Espasa Calpe.

1993a *Obra completa I. Poesía*, ed. de A. Sánchez Vidal, J.C. Rovira, C. Alemany, Madrid, Espasa Calpe.

MACHADO A.

2002 *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra.

QUEVEDO F. de

1990 *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.

Estudios

ACEREDA A.

1995 *El lenguaje de Miguel Hernández (El rayo que no cesa)*, Madrid, Pliegos.

BAEHR R.

1989 *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.

CAMACHO GUIZADO E.

1969 *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos.

CHEVALLIER M.

1973 *L'homme, ses œuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Paris, Editions Hispaniques.

1996 “La agricultura de la muerte (en algunos poemas mayores anteriores a la guerra)”, en: Salaün S., Pérez Bazo J. (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 115–121.

DELAY F.

1996 “Tradición extrema y extrema modernidad”, en: Salaün S., Pérez Bazo J. (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, p. 85–94.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS J.

2004 *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial (reedición).

GARCÍA DE LA CONCHA V.

1992 *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra.

GRACIA A.

1998 *Miguel Hernández: del «amor cortés» a la mística del erotismo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

HIDALGO-BACHS B., MATHIOS B.

2005 “L’élégie dans les derniers poèmes de Miguel Hernández: une négation de la mort?”, *Babel*, N°12: *Élégies*, dir. M. Monte, Université du Sud Toulon – Var, Faculté des Lettres et Sciences humaines, pp. 177–197.

JOST F.

1989 *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: modes et modulations*, Berne, Ed. Peter Lang.

LE BIGOT C.

1997 *L’encre et la poudre, la poésie espagnole sous la IIe République (1931–1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

LE CORRE H.

2000 “Algunas propuestas para una lectura pragmática del Canto General”, en: Ponce N. (ed.), *Lectures d’une œuvre: Residencia en la tierra, Canto General de Pablo Neruda*, Paris, Ed. du Temps, p. 155.

MATHIOS B.

2002 “L’allusion et le sonnet de circonstance à l’époque franquiste”, en: Lajarrige J., Moncelet Ch. (eds.), *L’allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 191–199.

NAVARRO TOMÁS T.

1973 *Los poetas en sus versos: desde Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.

1986 *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor.

PARAÍSO I.

1985 *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.

PARDO M., PARDO A.

1992 *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan.

PARKER A.A.

1986 *La filosofía del amor en la literatura española*, Madrid, Cátedra.

PUCCINI D.

1987 *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

SALAÜN S.

1978 *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia.

1985 *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia.

SCHAEFFER J.-M.

1989 *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique.

SERNA ARNÁIZ M.

1992 “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández”, en: *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, pp. 687–692.

SICARD A.

1996 “Miguel Hernández: El Rayo en la Redoma”, en: Salaün S., Pérez Bazo J. (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 95–102.

ZARDOYA C.

1961 “Cancionero y romancero de ausencias”, en: *Poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

**Poetic forms and the lyrical subject in
El rayo que no cesa, *Viento del pueblo*
and *Cancionero y romancero de ausencias*,
poetics between formal tradition and auto-definition**

Key words: Miguel Hernández — poetical forms — poetic subject — commitment.

Abstract

The subject Miguel Hernández has created in three important collections of poems, *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo*, and *Cancionero y romancero de ausencias* draws up poetics within poetry. The expression of poetics is pervaded in the formal tradition that characterizes *El rayo que no cesa*, and builds up a permanent auto-definition; though the context makes the poetic language more and more ideological, Hernández's poems also define the making of poetry on the whole.