

III

VALORES ESTILÍSTICOS INDICADOS (I)

LECTURAS DE ALGUNOS TERMINOS ESENCIALES

Valores estilísticos indicados

La conversión del conjunto de indicaciones anteriores en claves estilísticas, para la lectura de los términos, se hará teniendo en cuenta los valores principales que el análisis de correspondencias nos proponía, considerando en primer lugar los conjuntos léxicos con los que cada término se organizaba. Dos son los apartados del análisis anterior que configuran los valores principales:

- a) El epígrafe 18 («Primeras conclusiones»)
- b) El epígrafe 19 («Distancias»)

A partir de éstos, se pretende hacer una lectura de los 50 términos en sus contextos poéticos, lectura que se extienda, desde las propuestas anteriores, a una visión más global y amplia de los problemas del lenguaje hernandiano. Los principios que guían esta parte del trabajo han sido indicados varias veces y, en síntesis, son que, mediante el Análisis factorial de correspondencias, se han establecido conjuntos de relación términos / obras, en los cuales:

- 1) Algunos términos se definen en función de un solo conjunto. Por ejemplo: términos del lenguaje de la naturaleza-obras del período inicial, siendo su definición perfectamente lógica desde la perspectiva de la capacidad semántica del término. Así, *río*, por ejemplo, forma parte del lenguaje de la naturaleza, lo cual no quiere decir que, en sus contextos, no haya construcción metafórica que trascienda ese lenguaje. Por el contrario, la hay. Se pueden leer contextos donde *río* metaforiza un valor existencial, en consonancia con la vieja metáfora manriqueña. Pero, sin embargo, consideramos, por sus correspondencias en el análisis, que *río* tiene un valor predominante de naturaleza, en correspondencia principal a las obras del período inicial.
- 2) De forma contraria, palabras de la naturaleza se organizan predominantemente hacia el conjunto semántico existencial-amoroso o histórico-social. Por ejemplo, *piedra*, para la que presuponemos así una construcción metafórica en el lenguaje existencial-amoroso.
- 3) Las mismas posibilidades de funcionamiento inverso o de construcción en un único espacio se dan para términos del lenguaje referente al hombre, aunque, como hemos visto, éstos términos tienen una atribución principal en los espacios correspondientes al período existencial-amoroso e histórico.
- 4) Otra posibilidad es la organización de un término hacia dos espacios semánticos, teniendo uno como principal. Es el ejemplo de *rayo*, término de la naturaleza que, junto a su definición importantísima en el lenguaje existencial-amoroso, obtiene también indicaciones hacia el conjunto de la naturaleza. Su valor principal tiene

una amplia lectura metafórica, mientras el secundario tiene un valor lógico en la dimensión más exacta del lenguaje.

- 5) Las distancias de los términos indican, según lo dicho en 19.3., mayor originalidad y mayor información, por lo que los términos más distantes tendrán que ser leídos también en clave de alta capacidad estilística, en cuanto que, al romper la normal distribución de los lenguajes, sus presencias tienen fuertes valores semánticos.

El resumen de indicaciones, obtenido por medio del Análisis factorial de correspondencias, es el siguiente:

El primer conjunto semántico: naturaleza

Lo forman los términos: altura, blanco, cielo, día, higuera, huerto, luna, luz, negro, río, rojo, sol, sombra, verde y viento. Presentan un gran interés luna, huerto e higuera, por sus distancias; y viento, día y sombra por su indicación también hacia el período histórico y final. Nótese que, como segundo valor, tienen indicación hacia este espacio los términos rayo y vuelo. La concreción de día y sombra es hacia el período final¹.

El segundo conjunto semántico: naturaleza y apertura al período existencial-amoroso

Lo forman los términos *agua, aire, ausencia, amor, flor, limón, lluvia, manos, ojos, pureza, risa, soledad*. Presentan un gran interés *ausencia, limón y soledad*, por sus distancias; y *ausencia, lluvia, ojos, risa*, por su indicación hacia el período final, mientras *mano y pureza* tienen una segunda indicación hacia el histórico².

El tercer conjunto semántico: existencial-amoroso

Lo forman los términos *beso, corazón, llanto, pena, pie, piedra, rayo, sangre, siembra, tierras, venas*. Presentan un gran interés *rayo y pena* por sus distancias; *rayo, piedra, siembra y tierra*, por ser términos del lenguaje de la naturaleza que ocupan como indicación principal el espacio semántico existencial-amoroso; *siembra* por tener una segunda atribución hacia el espacio histórico; *beso y pie* por tenerla hacia el período final; *rayo* por tener una segunda atribución hacia el espacio de la naturaleza³.

El cuarto conjunto semántico: histórico y final⁴

Lo forman los términos *boca, fuego, herida, hombre, hueso, mar, muerte, mujer, pueblo, vida, vientre, vuelo*. Presentan un gran interés *pueblo y vientre* por sus distancias; *fuego y mar* por ser términos del lenguaje de la naturaleza que ocupan como indicación principal el espacio histórico y final; *vuelo* por su indicación también hacia el período de la naturaleza. Hay una diversificación de atribuciones hacia el espacio histórico, por una parte, y hacia el final, por otra,

¹Cf. capítulo II, epígrafes 11, 15 y 17.6.

²Cf. capítulo II, epígrafes 12, 15 y 17.6.

³Cf. capítulo II, epígrafes 13, 15 y 17.6.

⁴Cf. capítulo II, epígrafe 17.6.

siendo *boca, mar, mujer, vientre* y *vuelo* los correspondientes al período final⁵.

Hipótesis y planteamiento para una primera lectura⁶

El problema básico en el desarrollo de este trabajo es precisamente la incidencia del análisis estadístico en los valores estilísticos que los términos asumen, lo que puede formularse como la comprobación de la utilidad del método de lectura de los valores poéticos de los términos. Desde la primera aproximación a la obra de Hernández, como a cualquier obra poética, observamos la capacidad del lenguaje para asumir valores contextuales en los diversos fragmentos en los que va apareciendo. Es la cuestión de la intertextualidad a la que antes nos hemos referido⁷. Continuar el trabajo a partir de aquí, es intentar demostrar cómo los términos, al asumir diversos valores en la evolución de la obra, obtienen como valor determinante el del espacio en el que mejor se definen por sus correspondencias.

Queremos decir que *luna*, por ejemplo, podrá asumir diversos valores en sus presencias a lo largo de la obra, pero que éstos estarán jerarquizados en relación al principal, concretamente, en este caso, al lenguaje de la naturaleza en el que el término desarrolla sus correspondencias más regulares y frecuentes con el conjunto del léxico.

En las páginas siguientes se va a intentar traspasar el conjunto de indicaciones a unas contraseñas de lectura que incidan en el valor de la creación poética, pero, para esto, vamos a leer previamente algunos términos de manera exhaustiva, es decir, observando la totalidad contextual de éstos. Se trata, por lo tanto, de intentar entender algunas imágenes poéticas en su evolución, buscando los mecanismos que las guían y delimitan sus espacios máximos de creación.

Hemos optado por realizar esta lectura con una muestra de algunas palabras, ya que, por la lentitud y extensión de esta parte del trabajo, lo contrario habría provocado un desbordamiento de páginas y reiteraciones en los valores analizados⁸. Hay, que tener en cuenta que esta lectura va a poner en relación lo que se vaya afirmando con lo que la crítica hernandiana ha ido planteando y, por lo tanto, se realiza entre acuerdos / desacuerdos, cuyo sentido final está explicado en la Introducción.

Los términos elegidos son referentes de la naturaleza la mayor parte, siendo sólo uno, *pena*, correspondiente al lenguaje del hombre. Todos ellos soportan una metaforización máxima a lo largo de la obra poética y ocupan, por lo tanto, sucesivos espacios semánticos (existencial-amoroso, naturaleza, histórico). La lectura se desarrolla ampliándose a niveles de comprensión de la imagen en cuanto a signos culturales, referencias biográficas, historia global de la producción hernandiana, etc. Hemos creído necesario realizarlo así por el principio de exhaustividad que queremos dar a la comprensión de los contextos. Será, a partir de esta lectura global, cuando recuperemos las indicaciones del análisis de correspondencias sobre el conjunto de los términos, con el fin de aproximarnos al principio de jerarquización al valor principal de los diversos valores que cada término asume.

⁵Cf. capítulo II, epígrafes 14, 15 y 17.6.

⁶Concretamos aquí los principios desarrollados en la Introducción.

⁷Cf. Introducción y epígrafe 10 del capítulo II.

⁸Al ser un conjunto de términos que describen la significación global del mundo poético hernandiano, reiteran valores en la medida en que aparecen unos y otros en conexión, en el interior de un mismo espacio de significación. La virtud de la lectura sintética de estos valores, en el capítulo siguiente, es que clarifica esta conexión.

1. LUNA: valor máximo como lenguaje de la naturaleza.

Un motivo central en el universo poético hernandiano es la luna, que se define claramente en el proceso inicial de la poesía de la naturaleza y, como era probable, con un valor determinante hacia *Perito en lunas*⁹.

En relación a este término, ha habido algunas lecturas abusivas que le atribuían sólo el valor de fatalidad¹⁰, frente a lo que planteábamos: hace ya tiempo que toda la evolución del término procede de la continuidad de la metáfora objetual, surgida en *Perito en lunas*, que es la que llega al mundo poético final¹¹, cuestión que, como luego veremos, contradice también una de las conclusiones del, de todas formas, brillante capítulo que Marie Chevallier dedica al motivo lunar¹². Estos problemas son los que se verán en detalle a lo largo de las páginas que siguen.

El poeta se fija en la luna: omnipresencia en la naturaleza.

Ha sido Marie Chevallier quien ha dado cuenta de la formación del motivo lunar en un capítulo¹³, al que poco tendríamos que añadir, si no hubiera desistido de leer el término prácticamente al terminar el primer período poético, dejándonos entonces con las bases sentadas del valor de esta metáfora central, pero con un estudio inacabado y una conclusión falsa.

En el panorama de la crítica, falta también una incursión en el mundo de lo que hemos llamado «prehistoria poética», mundo que resulta relevante aquí por el carácter compacto de las presencias de la imagen. Es simplemente la luna que el poeta ve en su naturaleza oriolana la que aparece frecuentemente en una serie numerosa de contextos que vamos a citar, sin más comentario, aunque después habrá que recuperarlos en otras referencias:

Ya no más noches en su ventano lleno de *luna*...

(N0, «Al verla», v. 20)

La *luna*, blanco capullo
de la callada corriente...

(N0, «Nocturno», v. 15)

Esparce la *luna* llena
su luz clara y soñadora...

(N0, «Nocturno», v. 63)

⁹Cf. para estos valores las atribuciones del Análisis factorial de correspondencias sintetizadas al comienzo de este capítulo.

¹⁰«Aunque toda la obra hernandiana nos conduce al mágico y fatalista dictado de la luna sobre la humana criatura, empero, en una escena del auto sacramental, el autor se olvida de esa malquerencia y enaltece el virginal acento, la pureza de la luna», en Ramos, *Miguel...*, pág. 200. El apartado dedicado a la luna, págs. 200-203, da vueltas con el mismo tono a la misma idea.

¹¹Rovira, *Cancionero...*, págs. 135-136.

¹²*Ibidem*, págs. 37 ss.

¹³*Ibidem*, págs. 37 ss.

¡Noche en luz de *luna* hecha casta orgía!
(N0, «Horizontes», v. 34)

en el cielo se abre cual lirio la *luna*.
(N0, «Horizontes», v. 7)

y un traslúcido peplo de mis hombros la *luna*
cuelga alegre y nevada desde el cielo zafir.
(N0, «Insomnio», v. 8)

¡Oh, la noche de Otoño...! Qué apacible y serena,
con la *luna* en el pleno y una brisa que suena.
(N0, «Insomnio», v. 15)

La mirífica aurora a anunciar viene un gallo.
(...)

La *luna* ya comienza a expirar.
(N0, «Insomnio», v. 33)

y en donde su gran rostro pulimentado
de marfil y de nácar baña la *luna*.
(N0, «Atardecer», v. 36)

Son mucho más interesantes los siguientes contextos del mismo período: en «Motivos de leyenda», un poema ingenuo en el que se narra el enamoramiento trágico del rey moro Hixém por la bella Halewa, el amor surge:

Porque su alma de hierro ha llenado de amores y mieles
una almena con ojos de *luna*!
(v. 20)

En «Contemplad», descripción de la tierra del poeta, las mujeres:

se envenenan de melancolía
si a la luz opaca de la *luna* vieja
que en las calles llueve, ven la bizzaría
del doncel amado...
(v. 62)

En «Canciones de amor», el libro del poeta Sansano es:

deleitoso como una
acuosa pruna
con gemas y un poco de luna.
(v. 15)

Y en «La palmera levantina» ésta es:

la que encuna
el arcángel de la luna.
(v. 27)

Translaciones primeras de la imagen de la luna como naturaleza inmediata, a metáforas inocentes que se abren hacia otro valor menos inmediato: luna-ojos, luna-lluviosa en un contexto amoroso, luna-maravilla y luna-arcángel. Están dentro todas estas citas de lo que Marie Chevallier ha llamado «luna ingenua», primer paso para el logro de la «luna poesía». Lo que nos interesa sobre todo es que estos primeros sentidos se superan cuando inmediatamente Hernández va a hacer de la luna centro de su mundo poético, cuando decide convertirse en *Perito en lunas*.

Descripción objetual y enigma en la naturaleza lunada.

El gongorismo.

Aunque sustancialmente coincidimos con el valor de ingenuidad que para Marie Chevallier mantiene el motivo lunar en el período gongorino: «... expresión de un juego y un sueño al mismo tiempo que un ejercicio poético»¹⁴, podemos recordar una conclusión diferencial que dábamos en nuestro «Elogio de Perito en lunas», en donde afirmábamos que «se van creando en este mundo poético los primeros y sólidos centros de organización del lenguaje»¹⁵.

Ramón Sijé intentó definir, en el prólogo a esta obra del 33, el alcance de la luna hernandiana mediante su teoría de las tres lunas. Vamos a citar el prólogo porque, de alguna forma, resume bien los problemas que nos vamos a plantear: «Cuando la poesía -dice Sijé- es un grito estridente y puntiagudo -de madrugada en flor fría-, cumple el poeta su primera luna reposada: es el poeta terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños. Cuando es aterradora la pregunta: «La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?», nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos; con fundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos «elementos», con mínimo «esfuerzo». Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa», es la estrella pura en delirio callado de tormentas deliciosas...»¹⁶, para llegar a aquella conclusión final de que, con su libro, Hernández: «ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del “sujeto” en “objeto” poético. Porque la Poesía -y “su poesía” con musculatura marina de grumete-, es, tan sólo, transmutación, milagro y virtud».

Transmutación, milagro y virtud es aquí la poesía de Hernández, porque el poeta se ha decidido a enseñarnos un mundo lunar, a construir en base a un objeto poético lunar, pasando de la primera luna, la de antes, a la tercera, construida ahora como luna enigma, como metáfora enigma.

El primer problema es el gongorismo y, para afrontarlo, vamos a limitarnos a resumir algunas cuestiones que planteábamos en el «Elogio de Perito en lunas» ya citado.

¹⁴*Ibidem*, pág. 33.

¹⁵Rovira, *Elogio de Perito en lunas*, pág. 129.

¹⁶PC, pág. 125.

Se ha hablado varias veces, desgraciadamente a nivel muy general, sobre el gongorismo de *Perito en lunas*. En 1933, todavía, el Hernández casi de las cabras y el monte, contribuye a aquel «desafío al academicismo» que para los del 27 fue comienzo de andadura generacional. Detengámonos en el carácter que la elección de Miguel Hernández tiene: en principio, cuando decide retomar a Góngora, no es posible pensar que lo está haciendo por una decisión producto de una lucha contra el academicismo. Orihuela estaba muy lejos de Madrid y el poeta contribuye al centenario, seis años después, en un claro, aquí sí, ejemplo de mimetismo. El «A don Luis» de Litoral fue para los del 27 una señal de ruptura poética, una reparación consciente de la crítica que en el siglo XIX planteó Menéndez Pelayo, tan fecundo casi siempre y aquí, con Góngora, increíblemente estéril.

Perito en lunas, podemos suponer, sale inconsciente y desafiante. En la Orihuela oleciánica, en su ambiente cultural, un ex-pastor poeta está dispuesto a demostrar, a lo largo de cuarenta y dos octavas, que ha leído, que ha asimilado, que se ha hecho poeta con las *Soledades* bajo el brazo. Y lo está demostrando un hombre que, entre soledad y soledad, conoce además muy bien el folklore de su tierra, el canto popular de sus hombres, la palabra de su pueblo.

¿Incorre en ingenuidades? Sí, pero desde el principio también en hallazgos: la utilidad de la octava, la posibilidad moderna de la metáfora gongorina, el interés y la vigencia de un lenguaje. Veamos algunos ejemplos:

Cuando el poeta incluye un verso de Góngora -verso tan querido y citado por Verlaine, Darío y Valéry- en su octava XIII, «Gallo»¹⁷:

... la pura nata de la galania
en este barba roja a lo roquete,
que picando coral, y hollando, suma
«a batallas de amor, campos de pluma»,

que corresponde al 1.091 de la *Soledad* primera:

Que siendo amor una deidad alada,
bien prefiero la hija de la espuma
A batallas de amor, campo de pluma...¹⁸,

estamos ante una utilización, no exenta de humor, del plumaje del animal descrito en la octava. El verso de Góngora salta precisamente a la composición como solución de la metáfora descriptiva, como extensión de la metáfora descriptiva.

Hay también otros testimonios de lenguaje gongorino, como el uso de polvorista por pirotécnico:

... a la gloria mayor del polvorista,
rectas las cañas, círculos planea...
(Oct. VI)

que recuerda el Góngora de:

¹⁷Corresponde a los versos 4-8 de este poema.

¹⁸Citamos a Góngora por la edición Foulché-Delbosc y a ella corresponde esta numeración. Góngora, *Obras poéticas*, New-York, 1921, 3 volúmenes.

Ingenioso polvorista luego
luminosos milagros hizo¹⁹.

Otro ejemplo, con el que entramos ya en el argumento lunar, es cuando el torero, ante los cuernos del toro, aparece como:

¡... Ya te lulaste! Y cuanto más se encona,
más. Y más se hace eje de la rueda
de arena...

(Octava VI, «Toro»)

en la que retoma una metáfora de Góngora:

... novillo tierno
De bien nacido cuerno
Mal lunada la frente²⁰.

Lo importante en este retomar a Góngora es cómo van apareciendo varias secciones de la metáfora. En la octava III, «Toro», los cuernos son un arco, ya no una luna: recuerdo de Góngora:

Todo es gala el africano
Su vestido espira olores
El lunado arco suspende²¹

apareciendo en Hernández el lunado arco gongorino así:

Por el arco, contra los picadores,
del cuerno, flecha, a dispararme parto.

El camino de la metáfora en Hernández es ampliación de los campos en los que se desarrolla en Góngora: el toro-cuernos-luna-arco de Hernández es un conjunto metafórico que resume dos secciones de Góngora: a) toro-cuernos-luna; b) arco-luna. El conjunto metafórico en Hernández es producto aquí de la unión de las dos secciones metafóricas del poeta barroco.

Esta construcción de la metáfora enigma se amplía al conjunto de *lunas*, cuyos contextos vamos a citar. Daremos junto a cada cita la interpretación de la metáfora, que es ahora objetual y descriptiva:

Luna-cuernos del toro:

¡A la gloria, a la gloria toreadores!
La hora es de mi *luna* menos cuarto.

(«Toro», II, v. 2)

¹⁹II, v. 278.

²⁰II, v. 89.

²¹I, v. 227.

donde la luna menos cuarto son los cuernos, ampliando además el signo gongorino en un sintagma que recoge: a) la imagen directa de los cuernos como luna; b) la hora..., construyendo un sintagma indicador de la fatalidad de la corrida a partir de su relación con la imagen cuernos-luna.

Luna-imagen natural:

Anda columna: ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la *luna* un tirabuzón.

(«La palmera», V, v. 3)

donde lo que se quiere resaltar es la imagen de las hojas de la palmera que, contra la luna, parecen un tirabuzón²².

Luna-sandía:

Estío, postre al canto: tierno drama,
del blancor del mantel en menoscabo
conforme con la *luna* más, se inflama,
en verde *plenilunio* desde el rabo.

(«Sandía», XVII, v. 3 y 4)

Luna-pozo:

Minerva ¿viva? *luna* ¿muerta? en ronda,
sin cantos, cuando en vilo esté no tanto...

(«Pozo», XVIII, v. 1).

Luna-granada abierta:

con un tic-tac en *plenilunio*, abiertos,
como revoluciones de los huertos.

(«La granada», XXIII, v. 7)

Luna-pecho de la mujer:

¡*Lunas!* Como gobiernas, como bronces,
siempre en mudanza, siempre dando vueltas.

(...)

Estas *lunas* que esgrimen, siempre a oscuras,
las armas blancas de las dentaduras.

(«Gitanas», XXIX, v. 1 y 7)

Luna-retrete:

Aquella de la cuenca *luna* monda
sólo habéis de eclipsarla por completo.

(...)

Pareja, para instar serpientes, *luna*,

²²PC, págs. 725-749, que reproduce, ampliándolas en algunos casos, las notas de su anterior edición de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*, Ed. Alhambra, Granada, 1978.

al fin tal vez la Virgen tiene una.
(«Retrete», XXX, v. 1 y 7)

donde la asociación del retrete con una luna eclipsada por las heces -serpientes- nos lleva a la relación final con la iconografía de la Virgen²³.

Luna-noria:

Contra nocturna *luna*, agua pajiza
de limonar: halladas acechanzas.

(...)

Luna, a la danzarina de las danzas
desnudas, a la acequia, acoge e iza.

(«Noria», XXXII, v. 1 y 5).

Luna-ubres:

Manantiales de *lunas*, las mejores,
en curso por aquél que suma ciento.

(«Ubres», XXXIII, v.6)

Luna-huevo:

Coral, canta una noche por un filo,
y por otro su *luna* siembra para
otra redonda noche: *luna* clara,
¡la más clara! con un sol en sigilo.

(«Huevo», XXXIV, v. 1-4)

Luna-hogaza:

Hay un constante estío de ceniza
para curtir la *luna* de la era.

(«Horno y luna», XXXV, v. 2)

Luna-navaja:

Fría prolongación, colmillo incluso,
de sus venas, si inestables ya, de acero
y salidas de madre por ayuso,
injerta en *luna* cata vivo enero.

(«Crimen pasional», XXXVII, v. 4)

Podríamos multiplicar los ejemplos, citando todos los contextos del período coetáneo a *Perito*, para los que nos remitimos a las referencias de Marie Chevallier²⁴. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es señalar el carácter objetual de estas lunas. Un tema inmediato es la valoración del ejercicio poético que Hernández realiza con la metáfora global de un mundo de formas cuya perspectiva sugiere lunas para tantas cosas. Marie Chevallier ha hecho una valoración tajante que queremos reproducir, a pesar de su extensión, porque nos serviría a

²³PC, pág. 728.

²⁴PC, pág. 742.

nosotros de conclusión, si no hubiera que matizar al tiempo muchas cosas. Afirma Chevallier que: «... todas estas lunas sólo tienen de luna la forma redonda, o el creciente, o menos todavía, la casualidad de una homonimia. ¿Puede imaginarse luna más insignificante y superficial que estas apariencias -puro pretexto- de una poesía de la belleza exterior y de la belleza del decir? Así pues, esta luna-destino-poesía-misterio no es ya sino el medio fácil de evocar una forma redonda en esa poesía que *aluda a la verdad pero eluda su nombre directo*, según la pertinente expresión de Leopoldo de Luis. Pues bien, si éste es el principio unificador del mito lunado y del misterio poético, diremos aquí nuestra decepción: una complicación formal un tanto sistemática, un rebuscamiento a nivel de vocabulario y a nivel de metáfora, el procedimiento pobre de una técnica rudimentaria para nombrar cualquier forma redonda...»²⁵.

No es, efectivamente, *Perito en lunas*, con su metáfora objetual reiterada, un libro que no responda en parte a esta valoración. Pero es también posiblemente la contribución de Hernández al «dependo de las cosas» guilleniano y generacional, que se realiza aquí mediante reducciones de objetos a la forma lunar. El poeta es perito en naturaleza y ésta se presenta en sus innumerables formas lunares. Esta visión de objetos como lunas es parte de un esquematismo intencional muy en línea con un siglo en el que otros caminos de la estética recorren reducciones formales -recordemos el cubismo, por ejemplo- y aquí, en Hernández, la naturaleza aparece lunada, esto es reducida, en cuanto naturaleza objetual.

Por otra parte -y es lo que más nos interesa resaltar- se van creando en este mundo poético los primeros y sólidos centros de organización del lenguaje, como ya hemos dicho. Un ejemplo es la metáfora de la luna-pecho nutricio, que llega hasta las «Nanas de la cebolla» de 1939:

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

(...)

Vuela, niño,
en la doble *luna* del pecho....,

en clara relación con los siguientes contextos de *Perito*:

Manantiales de *lunas*, las mejores...
(«Ubres», Oct. XXXIII)

o con la octava XXXI, «Plenilunio»:

a seis albas más dos, te restan plena
primero en cueros desde medio arriba,

²⁵Luna-fruta; luna-raqueta de chumbera; luna-sombrero; etc., Chevallier, *Los temas...* págs. 36-37. Cf. también en estas mismas páginas la interesantísima evolución de la palabra como compuesta: interluna, tornaluna, reluna, noviluna, etc., en la que Marie Chevallier detecta la influencia de Gabriel Miró, pág. 33-34.

o al motivo de las «tórtolas de luna», en la «Egloga-menor» de este mismo período:

tus tórtolas de *luna*, la armadura,
si de tu corazón, de tu blancura.

En otros lugares hemos insistido en varios ejemplos del lenguaje que, formado en *Perito*, llega hasta las últimas composiciones²⁶. Si, como hemos aceptado, *Perito en lunas* puede ser valorado en parte como lo hace Marie Chevallier, no es menos cierto que aquel ejercicio gongorino intenso es fundamental para el desarrollo posterior de la poesía primera de Hernández. En una lectura antigua del *Cancionero y romancero de ausencias*, decíamos que, al volvernos hacia la obra anterior, aparecía resaltado el libro de 1933, cuyo valor ha sido aceptado por algunos críticos y rechazado por otros²⁷.

Debemos al poeta y crítico Manuel Molina²⁸ la comprensión de la importancia de esta poesía primera de Hernández, importancia vista ya hace unos años en un intento, infructífero, de explicación del texto por parte de Marie Chevallier²⁹ que, junto a la edición de Sánchez Vidal³⁰, supone una penetración, real en este segundo caso, en el hermetismo de la obra. Nuestro planteamiento de lectura ha venido siempre por un acuerdo de principio con el sentido que establecía Gerardo Diego: «Suele despreciarse -decía- este libro primerizo por considerarlo indigno del gran Miguel Hernández, del poeta todo arrojo y corazón y audacia de expresión poética. No lo estimo justo. Este paso, tan prematuro y ya tan firme, era necesario para llegar a aquella furiosa y trágicamente malograda primera plenitud que ¡ay! no había de tener segunda»³¹.

Como venimos diciendo, la consistencia de la imagen de la luna-pecho nutricio en «Las nanas de la cebolla» -y de otras imágenes del *Cancionero*- sólo se explica por sus orígenes, prematuros y firmes, como dice Gerardo Diego, en *Perito en lunas*, lo cual, al retomar la imagen, viene a contradecir una de las conclusiones de Marie Chevallier, cuando afirma que: «La meditación de Miguel Hernández sobre su destino, sobre su condición de poeta, sobre la naturaleza divina o frívola de la poesía, desemboca en una ascética más bien interesada en

²⁶Cf. varios motivos: granadas, caja mortuoria, higuera, palmera, etc., a lo largo del capítulo VI de nuestro estudio de 1976.

²⁷Entre los rechazos, el de Arturo del Hoyo en su Prólogo al volumen de *Obras escogidas*. También Darío Puccini que, en su traducción *Poesie*, no incluye ningún poema. Aunque es evidente la dificultad de traducción de éstos, al menos habría sido necesaria la justificación de la no presencia de un libro fundamental en la antología.

²⁸Manuel Molina es un amigo de juventud de Hernández y ha publicado diversos trabajos, citados en la bibliografía, que son imprescindibles para la biografía del poeta. Verdadero orientador de la afición por su amigo de juventud, le debemos la insistencia paciente en la importancia de *Perito en lunas*.

²⁹Fue Marie Chevallier la primera en plantearse de una manera organizada el significado de las cuarenta y dos octavas de *Perito*, en Chevallier, *Tentative d'explication d'un texte: Perito en lunas*, artículo de 1959, obteniendo unos resultados que, veinte años después, demuestran, más que otra cosa, la insuficiencia de la crítica temática. Tras la publicación por Cano Ballesta, obra citada, págs. 57-58, de los títulos que el propio Hernández escribiera en un ejemplar propiedad del Sr. Andreu Riera, la comprensión temática del libro se demostraba posible y se corregía el material que Chevallier había elaborado.

³⁰Fundamentalmente en el prólogo a su edición de *Perito* (1976), así como todo el aparato crítico de las dos ediciones, citado por nosotros antes.

³¹Diego, *Perito en lunas*, número citado de la revista «Agora», pág. 27.

renegar de la luna de las primeras hazañas de perito»³².

Hay entonces, a partir de aquí, que replantearse el alcance de las afirmaciones de Marie Chevallier, porque, aceptando el carácter de ejercicio poético de todo este primer período, aceptando incluso el vicio de reiteración del motivo lunar -y lo aceptamos- no podemos sin embargo olvidar el valor esencial que la luna-objeto, la metáfora surgida a partir de las formas redondas de multitud de objetos convertidos en lunas, tiene para el desarrollo posterior de la poesía de Hernández. Sánchez Vidal ha hablado de la luna pluriobjetual de *Perito* como de «un símbolo de la evolución en crecimiento del propio poeta, pero, también, el paradigma del comportamiento para la naturaleza, tan primorosamente descrita y tan incansablemente acechada como se nos presenta en las octavas de *Perito*. El astro es, por tanto, el patrocinador de esos procesos naturales que tanto fascinan a Miguel Hernández, como representación de la fecundidad y exaltación de la vida, ideas estas nucleares de la poética de prácticamente toda la obra de Hernández³³», aportando además inmediatamente una amplia cita del símbolo lunar en la mitología³⁴, cita que completaríamos con otras muchas referencias culturales al símbolo de la luna, que tienen que ver con su círculo temporal y espacial. No queriendo extendernos en un campo en el que citamos siempre con temor, nos vamos a limitar a recoger una única referencia, que aclararemos a lo largo de este capítulo, a unas páginas de Julio Caro Baroja sobre «La luna y su círculo»³⁵: símbolo central de la mitología de la fecundidad, símbolo también de los cielos de la naturaleza entrelazados con el anterior, esta luna objetual hernandiana puede ser considerada como «paradigma del comportamiento de la naturaleza», como dice Sánchez Vidal. La naturaleza lunada será entonces el símbolo primero de una construcción mitológica astral, constelada inmediatamente por los grandes ciclos míticos de la fatalidad y la fecundidad.

En cualquier caso, lo que hay es un cambio de perspectiva, una superación de la metáfora objetual de la luna -tampoco abandonada en algunos casos- que está en relación con la inmediata constelación lunar que va a realizar Hernández. Esta naturaleza lunada y circular, por tanto, se abre a partir de *Perito* a otros contextos lunares que, creando nuevos sentidos, llegan a ser centrales en la poesía. Y es un error crítico, en el que desgraciadamente incurre Marie Chevallier, el detener la lectura sistemática en *Perito*, para mantener luego sólo referencias incompletas y sueltas en el período posterior.

Luna, noche, muerte: el cielo de la fatalidad opuesto al Sol, día, vida.

Aunque sólo vamos a referirnos al término *luna* y, levemente, a su oposición con el término *sol*, encontramos esta oposición múltiple con esa conexión de términos que titula el epígrafe. En cualquier caso queremos destacar el carácter global de la oposición y la realización sistemática que estos términos mantienen en la obra de Hernández.

Desde 1935 a 1938 el término se hace infrecuente. Una lectura de los contextos de aparición nos entrega inmediatamente las connotaciones en las que el término aparece ahora inmerso:

³²Chevallier, *Los temas...*, pág. 52.

³³Sánchez Vidal, prólogo a su edición de *Perito*, págs. 15-16.

³⁴Es una cita de Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pág. 295, en la que insiste, a partir del valor cíclico de la mitología lunar, en las relaciones naturales y biológicas del símbolo y en el carácter cambiante de su imagen.

³⁵Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 24 ss.

Tal es la mala virtud
del rayo que me rodea,
que voy a mi juventud
como la *luna* a la aldea,
(RNC, 1, vv. 13-16)

* * *

Pero transcurren *lunas* y más *lunas*,
aumenta de miradas mi deseo
y no crezco en espigas o en pescados.
Lunas de perdición como ningunas...
(RNC, 22, vv. 9-12)

* * *

Mi sangre es...
.....
un sembrado de *lunas* eclipsadas...
(N8, «Mi Sangre», v. 62)

Cuando la *luna* vierte su influencia
en las aguas, las venas y las frutas,
por su rayo atraído flotas entre dos aguas...
(N8, «El ahogado», v. 33-35)

* * *

... que ataúdes de *luna* acelerada
renuevan sus rebaños de espuma afectuosa a cada
instante.
(N8, «El ahogado», v. 20-22).

* * *

Fue una rueda solitaria
hecha con radios de amor
y a la *luna* y al dolor
daba una vuelta diaria...
(N8, «Epitafio», v. 11-14)

* * *

Yo nací en mala *luna*...
(N8, «Me sobra», v. 23).

El valor de temporalidad, de las lunas que transcurren, se une enseguida a la fatalidad

lunar. La luna es ahora infortunio y habrá que recordar, junto a la base mitológica astral, la amplia tradición popular, refraneril, mucho más concreta para el origen de la imagen en Miguel Hernández³⁶, o la tradicional fatalidad de algún ejemplo en el romancero³⁷.

El término opositivo *sol*, motivo vivificador a lo largo de la obra, comienza a contextualizarse conjuntamente a *luna* en alguna presencia de la poesía de la guerra civil. Si en «Aceituneros» es inicialmente la indicación de la temporalidad generadora de la esclavitud:

... sol a sol y *luna* a luna,
pesan sobre vuestros huesos.
(vv. 35-36),

inmediatamente entendemos la metaforización histórica de la luna fatalidad:

Jaén, levántate brava,
sobre tus piedras *lunares*...
(vv. 41-42),

porque es evidente que, detrás de las *piedras lunares*, no está la indicación de un paisaje desolador lunar («la hermosura de los troncos retorcidos»), nos dice en el poema³⁸, sino, -transformación histórica de la metáfora- la fatalidad que a la tierra y a los hombres ha impuesto un tiempo, unas lunas transcurridas, en una situación social de explotación. Cuando la guerra avanza, la oposición *sol/luna* identifica también la profunda tristeza del alejamiento de la patria. Es en el poema «España en ausencia», escrito a raíz del viaje a la URSS en 1937, donde el poeta opone su tierra solar a los campos lunares:

Siento como si el sol se fuera distanciando,
agonizando en campos opacos y *lunares*
donde los lagos tienen instalados su imperio.
Y la tierra parece que se está devorando,
y se esparcen sus restos, sus postreros pilares,
y parece que vuelo sobre un gran cementerio.
(vv. 17-22),

pero nos hace comprender enseguida también que los campos lunares, o el país de lagos, es la misma patria abandonada, la sensación trágica que surge en el momento que sobrevuela su tierra. Estos campos lunares corresponden también al signo ahora histórico de la fatalidad, que inicia el sentimiento de la derrota y la tragedia.

³⁶En el *Refranero general ideológico español*, compilado por Martínez Kleiser, aparecen varios refranes que giran en torno a la luna-infortunio y la luna portadora de males: «La luna de abril trae daños mil» (r. 41.219); o «No te fíes de la fortuna, mira que es como la luna» (r. 59.472), desarrollo de «La luna y la fortuna presto se mudan» (r. 43.806).

³⁷Como el tradicional ejemplo de fatalidad del romance del ciclo de Don Rodrigo: «Los vientos eran contrarios / la luna estaba crecida...», en Meléndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*: vol. VI, pág. 148.

³⁸El olivo es, por otra parte, una imagen permanentemente positiva, aunque en sus contextos aparezcan sentidos aparentemente antitéticos. Recuérdese «Sonreír con la alegre tristeza del olivo» de los *Últimos poemas*.

Segundo nivel de la luna fatalidad en el amor ausente

La luna intensifica otra vez su presencia en el *Cancionero* y en los *Ultimos poemas*. Hemos escrito una vez a propósito de esta densificación de presencias anteriores en los poemas finales que «sobre estas imágenes que el poeta reintroduce en sus últimos meses de vida, sobre estos recuerdos, hechos ya símbolos poéticos, cabe hablar de un procedimiento de formación de esta poesía mediante la evocación de toda la anterior; posiblemente, cuando un hombre supone que va a morir, hace eso, rememora el pasado. Lo hizo Miguel Hernández entonces con su poesía que era su vida en el pasado»³⁹. Y la luna es un recuerdo excepcional desde el principio. Y así nos puede decir en el conmovedor «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», que ellos se encuentran:

Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas...
(v. 17-19)

Desamparados de lunas, de aquellas lunas concretas de la primera juventud, de aquellas lunas coetáneas al encuentro con el amor que el «Vals...» pretende defender, de aquellas lunas generadoras de poesía. Porque hay también otro mundo lunar en los poemas finales, un mundo que constela amor y tragedia, con lunas presentes opuestas al sol, fatalidad opuesta a esperanza:

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.
(...)
Besarse a la luna,
mujer, es besarnos
en toda la muerte.
Descienden los labios
con toda la luna
pidiendo su ocaso,
gastada y helada
y en cuatro pedazos.
(CRA, 19, v. 9);

un mundo lunar que es clave muchas veces para entender la dimensión de un poema, sobre todo para no incurrir en las incomprensiones frecuentes que han demostrado algunos críticos. ¿Un ejemplo? La canción 63:

Los animales del día
a los de la noche buscan.
Lejos anda el sol,
cerca la luna...,

³⁹Rovira, *Cancionero*, pág. 138.

que incurriría posiblemente en la increíble valoración que Galo René Pérez hiciera del *Cancionero*: «El buscar la forma simple conlleva siempre un riesgo: el de caer en la endeblez y superficialidad: en la insignificancia. Un buen número de estas canciones últimas de Miguel, con toda su flexibilidad y armonía, carecen de trascendencia y apenas son aptas para demostrar un deleitoso juego verbal»⁴⁰. Y tantas veces hemos dicho que esta valoración, o cualquier otra similar, era una mala lectura del *Cancionero*. Tras el juego de los animales que se buscan, tras la luna cercana y el sol lejano, hay aquí una contraseña de la situación amorosa del poeta, una contraseña de la ausencia. La misma que dejó clara, por ejemplo, en el poema 45:

El amor ascendía entre nosotros
como la luna entre las dos palmeras
que nunca se abrazaron.

(...)

Pasó el amor, la *luna*, entre nosotros
y devoró los cuerpos solitarios.
Y somos dos fantasmas que se buscan
y se encuentran lejanos;

la metáfora visual de la luna-amor en el recuerdo inicial de la luna entre palmeras, convirtiéndose en la luna-amor-tragedia, la fatalidad lunar hasta el límite de llegar a ser el presentimiento de la próxima destrucción del poeta y, con él, de su «sueño amoroso»:

Miguel: me acuerdo de ti
después del sol y del polvo,
antes de la misma *luna*,
tumba de un sueño amoroso.

(CRA, 71, v. 55-58),

la luna-tumba (antes en un contexto era ataúd), tumba del amor, el designio fatal del astro, cumplido en el amor que va a desaparecer porque la vida va a desaparecer. Y otra vez la mala luna, la mala estrella, en expresividad popular, constela la desesperación amorosa del poeta:

¡Qué mala *luna*
me ha empujado a quererte
como a ninguna!

(CRA, 89, v. 5-7)

El modelo ausencia erótica-tragedia lunar nos entregará todavía algún ejemplo en la serie de *Ultimos poemas*. Y es de nuevo un ejemplo importante porque se refiere también a la manera de escribir de Hernández, a propósito del proceso de elaboración de un poema. Se trata de «Orillas de tu vientre». Cuando hablemos más adelante de este poema veremos que Hernández hace desaparecer, por necesidad del sistema significativo, los rayos que estaban en los primeros esbozos del poema, de la redacción final.

Nos resulta igual de importante el desarrollo lunar en su aparición a lo largo de las

⁴⁰Galo René Pérez, *Cinco rostros de la poesía*, pág. 96.

sucesivas redacciones. «Orillas de tu vientre» es un poema de ausencia erótica hasta el paroxismo, posiblemente el poema más dolorido y repleto de ansiedad, escrito todavía en los momentos finales de la guerra⁴¹.

En el primer boceto no hay presencia lunar, siendo los dos párrafos en los que luego se desarrolla ésta:

me echo sobre la cama como sobre una cruz -entiérrame
en tu sexo (líneas 3-4) (...)
lo mismo que una zarza suavemente dentada donde vivo
enredado desde la noche en que los dos nos acometimos
(líneas 5-7).

En el segundo boceto, la luna aparece así (los subrayados indican tachaduras en el manuscrito):

Lleva sufrida cuatro *lunas*,
Cuatro *lunas* ya son cuatro *lunas* y media
y tanto sol
Cuatro lunas y el sol, y el deseo lo *apremian*, *oprimen*,
encadenan, lo *esclavizan*, lo arrastran (lín. 1-5).

* * *

Sobre la cama me hecho como sobre una cruz,
como sobre un desierto páramo y un sepulcro
como sobre un desierto de *telas convulsas*
y allí en el sufrimiento boca abajo añorando
todo lo que es tu sexo (lín. 6-10).

* * *

Añoro aquella noche primera de casados:
Aún me estremece el choque primero de los dos:
Cuando hicimos pedazos la *luna* a dentelladas
y forzamos las sábanas a un abril de amapolas
y *las sábanas fueron* un abril de amapolas
y el mar nos recorría batiéndonos (lín. 21-26)

En X (primer manuscrito) ya aparecen los versos de la redacción definitiva, con pequeñas variantes que no nos interesan ahora, siendo sin embargo importante la de Z (segundo manuscrito):

de solitarias lunas anhelantes, y exalto
(v. 3),

⁴¹El poema es seguramente de fines de 38. Sobre su situación textual, *vid.* lo dicho en el epígrafe: «Los rayos desaparecidos de Orillas de tu vientre» de este mismo capítulo.

siendo la redacción definitiva para los párrafos transcritos:

¿Qué exaltaré en la tierra que no sea algo tuyo?
A mi lecho de ausentes me echo como a una cruz
de solitarias *lunas* del deseo, y exalto
la orilla de tu vientre.

(v. 1-4)

* * *

Aun me estremece el choque primero de los dos;
cuando hicimos pedazos la *luna* a dentelladas,
impulsamos las sábanas a un abril de amapolas,
nos inspiraba el mar.

(v. 13-16),

permitiéndonos de nuevo el proceso de escritura lanzar algunas conclusiones sobre esta aparición y reafirmación lunar en un poema de ausencia erótica. En el segundo boceto aparecen inicialmente unas lunas temporales que hacen sufrir el vientre ausente de la amada; el deseo arrastra (junto a las lunas transcurridas) el vientre, palabra indicadora de sexo aquí, según el sentido y el título del primer boceto.

Esas lunas, ya no temporales, reaparecen en las redacciones sucesivas como *lunas anhelantes* y luego como *lunas del deseo*, comprimiendo el sentido temporal y el sentido de ausencia erótica. Las lunas cobran por lo tanto un valor rotundo sustitutorio de las vacilaciones del Boceto segundo en la redacción de estos versos. Pero más importantes nos aparecen las lunas que los enamorados hacen pedazos a dentelladas en el verso 14, cuando habla del primer encuentro. Se podría hablar de imagen surreal en Hernández a propósito de este destrozar la luna a dentelladas, para narrar el momento absolutamente positivo en su connotación del primer encuentro, aquel momento en el que los enamorados «fuerzan las sábanas a un abril de amapolas». Pero de nuevo la imagen tiene, en su origen y aparición en las sucesivas redacciones, una lógica interna que rompe el umbral de lo arbitrario imaginativo, que rompe el sentido surreal, para convertirse en la destrucción, en aquel primer encuentro, del símbolo de la fatalidad, del símbolo constelado a lo largo de una amplia contextualización, cuya presencia se hace obligatoria, aquí al dar vueltas en la redacción del poema, para insistir sobre la fatalidad lunar en la ausencia erótica que, sin embargo, se pudo romper en aquel primer encuentro amoroso.

Cambio dialéctico de la imagen: luna-fecundidad, en la recuperación del futuro

Una concreción de la imagen cultural de la luna en las religiones astrales, realizada por Julio Caro Baroja, nos puede servir de marco para la nueva significación que ahora vamos a ver: «... la relación estrecha -dice Caro Baroja que se establece en muchas sociedades entre la luna, el mes lunar, la idea de mes y la menstruación de la mujer misma, ha debido influir de modo decisivo en el hecho de que la luna como divinidad y la mujer como ser humano se hallan una y otra vez asociadas. Y esta relación básica ha podido contribuir a que se establezcan otras más complicadas, a través de vías menos claras, subconscientes, en que la sexualidad anda también por medio»⁴², siguiendo luego el ilustre profesor con consideraciones acerca de la fecundidad

⁴²Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, pág. 25.

como atributo lunar, cuestión que se desarrolla plenamente a lo largo de muchas concepciones astrales en diversas áreas mitológicas.

La bipolaridad astral de la imagen, en cuanto fatalidad y fecundidad, aparece en el mundo hernandiano, siendo parte de aquella dialéctica que veremos en varios de los símbolos centrales: el poeta será amenazado por el rayo y se salvará por el rayo, el poeta tiene el influjo fatal de la luna y se salva también por la luna.

En los poemas últimos la luna comienza a connotarse positivamente otra vez a propósito del encuentro amoroso. Pero ahora es el astro en el espacio el que connota la grandiosidad de la relación de los enamorados, mediante el recurso metafórico de la cosmificación que Concha Zardoya analizó detenidamente⁴³. Es en «Hijo de la luz y de la sombra», el fundamental poema escrito para el nacimiento del primero hijo:

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
tú y yo sobre la *luna*, tú y yo sobre la vida.
(I, v. 29-30).

En el motivo recuperador del futuro que aparece a través del nacimiento del segundo hijo, la luna-temporalidad abre las esperanzas:

A la *luna* venidera
te acostarás a parir
(...)
A la *luna* venidera
el mundo se vuelve a abrir.
(CRA, 75, v. 1 y 9),

para concretarnos en otros poemas de la serie final la madre lunar, el símbolo ahora de la fecundidad salvadora:

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la *luna* profundamente llena.
En tu dolor *lunar* he visto dos mujeres...

* * *

Ríe, porque eres madre con *luna*. Así lo expresa
tu palidez rendida de recorrer lo rojo;

* * *

Profundidad del mundo sobre el que te has quedado,
sumiéndote y ahondándote mientras la *luna* mueve
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado...
(UP, «Desde que el alba», v. 3, 13-15)

⁴³Zardoya, Miguel Hernández, cf. el minucioso catálogo estilístico que realiza a lo largo de todo el capítulo IV.

* * *

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia *lunar* y femenina...

(UP, «Hijo de la luz», I, v. 1-2),

abriéndonos finalmente la madre lunar el motivo del hijo que acumula luna, entroncándonos con la metáfora central de la luz, la metáfora de la salvación final. Es también en «Hijo de la luz y de la sombra»:

El hijo está en la sombra que acumula luceros,
amor, tuétano, *luna*, claras oscuridades...

(I, v. 33-34)

Una última sección de la metáfora lunar nos va a servir para recapitular sobre algo ya dicho. También en «Hijo de la luz...» el poeta inicia su tercer movimiento, dedicado al hijo ya nacido, con una metáfora amplia para la nutrición del niño. Estamos en el primer hijo y recuérdese que las «Nanas...», a las que ya nos hemos referido en su motivo lunar, están dedicadas al segundo. Pues bien, el poema dice así:

Tejidos en el alba, grabados, dos panales
no pueden detener la miel en los pezones.
Tus pechos en el alba: maternos manantiales,
luchan y se atropellan con blancas efusiones.
Se han desbordado, esposa, *lunarmente* tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma...

(III, v. 1-6)

No, no es un poeta fácil Miguel Hernández. Y tampoco artificioso⁴⁴. Estas imágenes son suyas, se han hecho ya sistema poético a lo largo de su breve e intenso quehacer literario. En este *lunarmente* el poeta nos está comprimiendo una sección metafórica, la luna objetual en cuanto pecho nutricio que, como ya sabemos, viene desde *Perito en lunas*, junto a otra sección de la metáfora en el contexto de la fecundidad. Las venas desbordadas lunarmente que inundan la casa, la casa inundada por la luz que la esposa produce, es otro componente esencial de la fecundidad con el que siempre nos encontraremos.

2. Higuera: naturaleza en extensión a una metáfora erótica

La higuera es una referencia obligada del mundo poético hernandiano, desde el momento en que el poeta compone uno de sus más populares y sentidos versos:

Volverás a mi huerto y a mi *higuera*...

(RNC, «Elegía», v. 34),

seguridad de regreso del amigo muerto al espacio natural de encuentro, el huerto de la casa

⁴⁴Cf. lo dicho acerca de las valoraciones de Vicente Gaos y Luis Cernuda, en la Introducción.

paterna en la calle de Arriba, la higuera que todavía hoy permanece. Más allá de la casa, el campo oriolano como lugar de descripción poética, el campo con sus higueras a partir de las que se construye un llamativo y popular sentido poético: higuera-sexo, y al final, sólo al final, una metáfora rotunda del *Cancionero*, intensificación de todos los sentidos con los que el poeta ha ido construyendo su palabra.

Descripción natural y espacio natural

Una serie de contextos anuncian sólo la importancia primera, determinante, que el término adquiere en la descripción del ambiente en el que el poeta vive, el ambiente de naturaleza:

Y desde la *higuera* que casi cubierta
te ve con sus hojas...

(N0, «El alma», v. 48)

... y en la *higuera* del patio se desmayan las hojas,
y van -aves extrañas, volanderas y rojas-
hacia rizos tejados a rodar y gemir...

(N0, «Insomnio», v. 10)

Contrito el *higo* de su mismo peso...

(N3, «Agosto», v. 21)

¡Qué regalo! Beberlo con aroma
y calidad de *higo*...

(N3, «Oda al vino», v. 52)

... que tú restañas, digo,
del canónico arrope, no del *higo*;

(N3, «La flor», v. 6)

Se dirigen los *higos* a su luto,
a su pintado arrope,

(N3, «Siesta», v. 17)

Abocado a los chorros
de tus trenzas de *higos*,
allí me dejará que te suceda...

(N3, «Egloga», II, v. 30)

... y las guineas fracciones
del *higo* de puro escritas.

(N4, «Tapia», v. 8)

... de mi local primavera:
problema de sustracción
y getsemani de *higuera*...

(N4, «Tapia», v. 4)

Nos detendremos sólo en el segundo citado que, más allá de la descripción de la naturaleza, nos llama la atención hacia el mundo personal del poeta. Se trata del poema «Insomnio» de la prehistoria poética, que narra, partiendo de la situación del poeta desvelado, la naturaleza que ve desde la ventana de su habitación. El poema es de 1930 y tiene un profundo tono literario, modernista, no sólo por características de vocabulario (albahaca apoplética, traslúcido peplo, cielo zafir, alarbe ventano, mirífica aurora, alábega fresca, etc.), sino por la descripción otoñal de la naturaleza. A ese motivo responden los versos que citábamos:

en la higuera del patio se desmayan las hojas,
y van -aves extrañas volanderas y rojas-
hacia rizos tejados a rodar y gemir...

Pues bien, entresacamos este contexto por la importancia que tiene en la fijación de un espacio natural propio, entorno personal, a través del motivo de la higuera del huerto de la calle de Arriba: centro visual aquí en la noche de insomnio, el poeta nos transmite a partir de ella la estación con su valor más normalizado (las hojas caídas en otoño) y lo hace en un poema dedicado al amigo Sijé («A Ramón Sijé. Por tener juventud y ser levantino y soñador como yo» -dice la dedicatoria-). La importancia del espacio personal del huerto está clara en este juvenil poema, que conecta perfectamente con el sentido de la famosa *Elegía* a Sijé y el lugar de reencuentro con el amigo muerto: lugar esencial de la geografía hernandiana, esencial porque personaliza las claves de la naturaleza, es este huerto-higuera-mundo, construcción en la que el motivo natural higuera alcanza la primera extensión de la imagen hacia lo personal, hacia el vivir del poeta, que de la descripción («y en la higuera del patio...») pasa, años después, a través del mismo Ramón Sijé:

Volverás a mi huerto y a mi higuera...

a narrarnos la pervivencia del motivo -marco de la relación amistosa- cuando el compañero entrañable ha muerto, motivo que entonces se hace referencia de lugar hacia una recuperación mítica⁴⁵.

Extensión en el período de la naturaleza a metáfora sexual

Comenzaremos ahora invirtiendo el orden de lectura, porque de los pocos contextos que higuera sostiene a partir del período amoroso, hay uno, en el *Cancionero y romancero de ausencias*, que siempre nos ha llamado la atención. Se trata del poema 17 en el que la palabra aparece reiterada como motivo central, precisamente en un momento en el que el poeta ya no la utiliza (no aparece más veces en el *Cancionero*, y ninguna vez en *El hombre acecha*, *Poemas de 1938* y *Ultimos poemas*). El poema 17 dice así:

Como la *higuera* joven
de los barrancos eras.
Y cuando yo pasaba
sonabas en la sierra.
Como la *higuera* joven,

⁴⁵Cf. Capítulo II, epígrafe VI.3.

resplandeciente y ciega.
Como la *higuera* eres.
Como la *higuera* vieja.
Y paso y me saludan
silencio y hojas secas.
Como la *higuera* eres
que el rayo envejeciera.

En él, sabemos, la comparación es con la mujer ausente⁴⁶, realizándose a través de la estructura verbal de pasado / presente, en la relación establecida entre el ayer de amor y el hoy de ausencia. Como es evidente, sobre el sentido del poema actúa además un recuerdo cultural bíblico, concretamente la maldición de la higuera narrada por San Mateo y San Marcos⁴⁷. Recordemos la narración de San Mateo:

Al amanecer, cuando volvía a la ciudad, sintió hambre; y viendo una higuera junto al camino, se acercó a ella, pero no encontró en ella más que hojas. Entonces dice a la higuera: «¡Que nunca jamás brote fruto de ti!» Y al momento se secó la higuera.

Y San Marcos:

Al día siguiente, cuando salieron de Betania, sintió hambre. Y viendo de lejos una higuera con hojas, fue a ver si encontraba algo en ella: acercándose a ella no encontró más que hojas...

He citado los dos textos del Evangelio en cuanto insisten en el motivo de la higuera que sólo tiene hojas:

Y paso y me saludan
silencio y hojas secas,

nos dice Hernández recordando el motivo cultural que origina el poema. Pero más importante nos parece el motivo de la maldición a través del rayo que desarrolla aquí la función de la maldición bíblica:

Como la higuera eres
que el rayo envejeciera,

la situación es el paso de ese ayer en el que la mujer es comparada con la higuera en los términos y situaciones positivas:

⁴⁶Las tres referencias personales del CRA, aparte del yo del poeta, son a su mujer, estructurada sintácticamente por el tú, como en este ejemplo, y a los dos hijos, hacia los que, junto a la referencia pronominal de 2.^a persona, aparece el tratamiento en 3.^a persona, sobre todo en relación al hijo muerto.

⁴⁷Mateo, 21-29; Marcos 11-13; citamos los textos por la edición de *Biblia de Jerusalén*, pág. 1.333 y 1.359 respectivamente.

higuera joven ----- sonabas en la sierra,

a ese hoy antitético y negativo:

higuera vieja ----- silencio y hojas secas,

mediando la maldición a través del *rayo*, cuyo valor aquí, que es inversión histórica de la evolución de la imagen, lo explicamos en el apartado correspondiente⁴⁸. Pero la explicación última del significado del poema está en desentrañar la fuerte connotación que higuera mantiene aquí, procedente de la metáfora sexual elaborada tempranamente, que nos identifica el poema con un sentido esencial de ausencia erótica. Así, al recordar ahora la imagen en su diacronía, observamos que, ya en el período de la naturaleza, se extiende a una metáfora sexual tomada del lenguaje popular, a través del fruto, que mantiene una lexicalización concreta en función erótica⁴⁹ en la «Oda a la higuera» de los poemas escritos en 1933-34, después de un enclave al pie del árbol recordado en su contraseña cultural evangélica:

Bajo la umbría bíblica me altero;

sigue con la identificación sexual del fruto:

Abiertos, dulces sexos femeninos...,

pudiéndose rastrear varias presencias más, en este sentido, hacia el mismo período. Así en «Adolescente», escrito en 1932:

Crece
bajo la *higuera*
verde
que almidona
la siesta
que le escuece;

o la repetición del tema en «El adolescente», sobre la misma época, narrando el paso de niña a mujer («Pero ¿dónde están que no hallo en mi camisa / las dos hermanas de leche?»):

Como escuecen las *higueras*...;

y otros contextos con el mismo, inequívoco, valor de extensión sexual:

... la maliciosa *higuera*;
su verdor con defectos tenebrosos
consigue de carrera
la proyección del sexo en la palmera...

⁴⁸Cf. «Inversión de la imagen positiva del rayo» en este capítulo.

⁴⁹Cf. Ramos, *Miguel Hernández*, pág. 210.

(N3, «Agosto», v. 27)

Bajo la *higuera*, donde la lujuria
tiene sus potestades en
cotejo, sin andar yendo en tu busca
higos con genitales...

(N3, «Diario», v. 41)

¡Oh desembocadura! de las eras;
higuera de pasiones;
crótalos pares y pecados nones.

(N3, «Oda», v. 19)

Al *higo*, por él mismo vulnerado
con renglón de blancura

(...)

voy, pero sin pasar de mi cintura.

(N3, «Oda», v. 21),

para llegar a los importantes contextos de *Perito en lunas*: Octava IX, a la que el poeta bautizó «Sexo en instante»:

Al polo norte del limón amargo
¡desde tu arena azul, cociente *higuera*!

o la octava XL, «Negros ahorcados por violación»:

Su más confusa pierna, por asalto,
náufraga *higuera* fue de *higos* en pelo...

Los contextos anteriores, junto a alguna otra presencia tenderían a explicarnos el planteamiento que nos hacíamos al principio de este epígrafe, de *higuera* como extensión de un término perteneciente al lenguaje de la naturaleza, a zonas de la obra en las que contextualmente modifica su valor: la *higuera*, símbolo sexual, que confluye en el motivo de la ausencia erótica en el *Cancionero*, donde la contextualización es ya social, como se verá más adelante a propósito de términos conexos como *rayo*.

Una nota a propósito de una contextualización cultural de *higuera*

En estos ejemplos será necesario alguna vez, como hemos dicho en la Introducción, ampliar las cuestiones que los motivan, es decir, el desarrollo de las imágenes en función de las indicaciones de lectura, a cuestiones varias que expliquen, desde otras direcciones, el quehacer poético hernandiano. Son, como hemos visto antes con *luna*, relaciones culturales, estilísticas, textuales, que vayan respondiendo al problema de cómo Hernández va convirtiendo el lenguaje en poesía o, lo que es lo mismo, cómo articula sus perspectivas de creación a partir del lenguaje en diferentes campos que crean el poema. Son esto también indicaciones hacia el método poético que es siempre lo que define el estilo.

A propósito de *higuera* encontramos una metáfora ingenua de la juventud del poeta, que

nos habla, sobre todo, acerca de la tensión cultural que el poeta-pastor está viviendo. Se trata, en los poemas de 1933, de referencias que nos sorprendieron desde el principio como la de «Huerto-mío», donde Hernández, en esa contemplación del espacio propio, su mundo natural, se nos narra:

viendo
(...)
al higo verde hacer obras *medoras*.
(v. 20)

La explicación del verso se nos presentaba con dificultad y sólo la obtuvimos a partir de contextos de la misma época, capaces de sorprendernos por las indicaciones culturales acerca del poeta que nos entregaban. Así, en «El adolescente», dice:

Angélicas, las abejas
a los negros higos vienen
para chupar sus heridas
como si medoros fuesen...
(v. 9-12);

o en «La flor-del almendro», también de la misma época:

¡Ay, consultora mía!
angélica de aquel convaleciente,
de blanco acuchillado, sí, medoro
y espirado de oro,
que tú restañas, digo
del canónico arroje, no del higo;
(vv. 1-6).

Y está claro entonces que obras *medoras* es una construcción neológica en la que, a través de una sinécdoque, se nos quiere expresar al Medoro de Ariosto herido y sangrante, como el higo que genera la imagen y que explica la atribución. Por encima de esta metáfora ingenua, que quizá sería imperdonable en un poeta de una formación cultural amplia y ordenada, tenemos en Hernández a un poeta en debate permanente por alcanzar el mundo cultural que le ha estado vedado: Angélica y Medoro son aquí la sorpresa cultural que provoca la metáfora ingenua, bella por su ingenuidad, de los higos sangrantes cuyas heridas son succionadas por abejas angélicas. Por supuesto que la indicación está dentro del límite establecido: forma de desarrollo de las imágenes hernandianas por ampliación cultural.

3. El contenido esencial del rayo: metáfora del espacio existencial-amoroso y contenido natural

Desde que María de Gracia Ifach llamó a Miguel Hernández *rayo que no cesa*, en el título de su interesante biografía, resulta imprescindible esta atribución. El poeta es *rayo que no cesa*, porque objetiviza en esta metáfora, condensa en el término, su sentido de la vida, con una referencia abierta al sentimiento permanente de amenaza.

La simplificación crítica de la metáfora ha llevado a diversas interpretaciones: símbolo

de la muerte⁵⁰, metáfora de la pena de amor⁵¹ son síntesis acertadas pero parciales, aspectos de la metáfora pero, en cualquier caso, reducciones de un campo conceptual que, no siendo extenso en contextos, es sin embargo fundamental para la comprensión del mundo poético hernandiano. Si para Marie Chevallier -metáfora de la pena de amor- es, básicamente centrándose en *El rayo...*: «La metáfora misma de lo imposible, de lo inconcebible. El rayo, que es paroxismo y estallido, sería así paroxismo continuo. Porque la tortura amorosa es indecible precisamente. En ella la vida es un morir continuo y violento...»⁵²; para nosotros, en seguimiento contextual, el rayo hernandiano es una sorpresa poética, en la que resulta imposible leer la interpretación anterior cuando uno llega, por ejemplo, al *Cancionero...*:

Boca que vienes de lejos
a iluminarme de *rayos*.
(67-4),

boca aquí de la mujer ausente, ensoñada en la noche carcelaria como imagen erótica de la esperanza. La misma esperanza que el segundo hijo produce en la misma serie poética. El mismo objeto de esperanza:

Niño: ala, rueda, torre.
Pie. Pluma. Espuma. *Rayo*.
(96-6),

reafirmandonos en otro contexto la lectura diferente de la metáfora.

Interesante va a ser entonces realizar el rastreo del término, cuya primera bifurcación significativa se clasifica por la bisemia que tiene en el lenguaje cotidiano: rayo de luz, de sol preferentemente; rayo de tormenta, que crea dos sistemas conceptuales diversos en el conjunto de la obra poética.

El rayo fatalidad, rayo que no cesa

Tras unas presencias, que comentaremos luego, en el período de la prehistoria poética, el término desaparece totalmente desde 1931 a 1935, a lo largo de todo el proceso gongorino, para surgir de nuevo en *El silbo vulnerado*, en el soneto 16, dedicado a la amada lejana, de la que requiere al final su presencia:

Que venga, Dios, que venga de su ausencia
a serenar la sien del pensamiento
que me mata con un eterno *rayo*,

soneto que se transforma en la versión definitiva de *El rayo...*, es el siguiente terceto final:

Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia

⁵⁰Chevallier, *La escritura*, pág. 85 ss.

⁵¹*Ibidem*.

⁵²*Ibidem*, pág. 85.

a serenar la sien del pensamiento
que desahoga en mí su eterno *rayo*,

donde hay unas particularidades interesantes, entre la primera versión y el texto definitivo, como la desaparición de la llamada a Dios para conseguir la presencia de la amada, clave temática del laicismo poético que comienza en 1936, y la variación de la acción intensa del rayo fatalidad: la obsesión mata en *El silbo...* y se desahoga a través del eterno rayo, en la obra del 36. Avancemos hacia los contextos de *El rayo...*:

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

(1-5)

(...)

Tal es la mala virtud
del *rayo* que me rodea

(1-14)

(...)

Pero al fin podré vencerte,
ave y *rayo* secular.

(1-30)

* * *

¿No cesará este *rayo* que me habita
el corazón de exasperadas fieras...?

(2-1)

(...)

Este *rayo* ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia

(2-9)

(...)

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos *rayos* destructores.

(2-14)

Valiosísima en la interpretación que Marie Chevallier hace de estos contextos en los que el rayo es metáfora de la pena de amor, pero el hecho de que respondan también a este valor, no debe impedirnos anticipar otro valor más amplio: el rayo es símbolo de la fatalidad, de la pesadumbre, de la angustia. Y en *El rayo que no cesa*, fatalidad, pesadumbre y angustia es también el amor. Pero también el amor es salvación:

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.

(10-9)

No, seguramente el rayo es, sobre todo, la metáfora amplia de la fatalidad. El poeta en 1936 está atravesando una crisis profunda personal, repleta de presentimientos terribles, repleta de naufragios. Y el rayo es símbolo de la angustia interior, conexo al cuchillo, imagen evidente de la amenaza exterior, como bien identificó Cano Ballesta⁵³ y también Marie Chevallier⁵⁴.

Y no estamos jugando con las palabras cuando juntamos fatalidad, pesadumbre, angustia interior, amenaza exterior, como secciones de una metáfora amplia: rayo-cuchillo, también ave, etc.⁵⁵. Estamos planteando simplemente que la pesadumbre amorosa es sólo una parte del hundimiento que Miguel Hernández está viviendo. Y se salvará -si se salva- por amor. Se salvará también, como luego veremos, por historia, que sí es el inmediato contenido salvífico para Miguel Hernández. Pero aquí nos quedamos con este hundimiento, con este cuadro clínico: fatalidad-pesadumbre-angustia interior-amenaza exterior. Y a lo mejor hay algo de «literario» en este trazo que Miguel Hernández nos da de sí mismo. Podríamos aplicar incluso el análisis que Amado Alonso hiciera de Pablo Neruda, explicándonos magistralmente la ruptura entre el mundo personal de la angustia y el mundo colectivo de la esperanza, mediante el amor como esperanza, a propósito del tránsito de «Residencia en la tierra» a «Tercera residencia»⁵⁶. Pero citar aquí a Neruda -y hablar de algo «literario» en la actitud vital de Hernández- no debe servir para que los buscadores de mimetismos saquen conclusiones falsas⁵⁷. Es generacional la pesadumbre hasta que irrumpa la historia:

... y veo entre nosotros coincidencias de barro,
referencias de ríos que dan vértigo y miedo
porque son destructoras, casi *rayos*
sus corrientes que todo lo arrebatan,

nos decía Miguel Hernández, en su «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» (v. 104-107). Y el rayo sigue siendo aquí símbolo de lo que venimos diciendo hasta ahora.

Como en «Mi sangre es un camino», de la misma época que la «Oda a Neruda», donde el cuerpo del poeta es:

panal horriblemente acribillado
con un mínimo *rayo* doliendo en cada poro.

⁵³Cano, *La poesía*, págs. 147-148.

⁵⁴Chevallier, *La escritura*, pág. 87.

⁵⁵Tanto Marie Chevallier como Cano Ballesta han incidido en la relación que la metáfora que comentamos tiene con otras, entre las que se encuentra la imagen del ave, Cf. Cano, *La poesía*, págs. 145 ss., y Chevallier, *La escritura*, pág. 86-87.

⁵⁶Amado Alonso, *La poesía de Pablo Neruda*, págs. 156 ss.

⁵⁷Estudiábamos este tema ampliamente en el apéndice «Neruda y Hernández» de nuestra memoria de licenciatura.

Primera evolución de la imagen: atribución

El soneto 20 de *El rayo...* es un poema de desesperación amorosa; el poeta ha conocido un beso de la amada y, a partir de aquí, idolatra la imagen de aquel beso primero. Esta obsesión se reitera en el libro, siendo el motivo también del soneto 11, cuya anécdota ha contado recientemente Josefina Manresa⁵⁸. El estado de desesperación lo explica Miguel Hernández mediante un recurrir a una imagen doble y contrapuesta -sistemática como luego veremos-: la oposición es de lo grande a lo diminuto, de lo natural-grandioso a lo cotidiano: el poeta es aquí un huracán de lava encerrado en una cáscara de almendra o en la jaula de un jilguero, el poeta es, al final:

Un enterrado vivo por el llanto,
una revolución dentro de un hueso,
un *rayo* soy sujeto a una redoma.

La imagen es parte del sistema de atribuciones cósmicas que recorre la obra; la imagen se repetirá, en otro contexto histórico, en los comienzos de la poesía de la derrota, como síntesis de la anulación de la libertad, introducción al alucinante mundo carcelario final:

Un hombre que ha soñado con las aguas del mar,
y destroza sus alas como un *rayo* amarrado.
(H.A., «Las cárceles», v. 26)

Pero aquí todavía lo que nos interesa es el sistema de atribución en relación al *rayo*, sistema de atribución que se da también en la segunda elegía a Ramón Sijé, en la que, para la novia de Sijé, lamenta la desaparición del amigo, dándole a éste la condición de *rayo*:

Como una buena fiebre iba a tu lado,
como un *rayo* dispuesto a ser herida.

Y lo interesante es el cambio connotativo alrededor de la imagen: la tragedia del *rayo* en los dos contextos no impide la valorización absolutamente positiva que la imagen alcanza ahora. El rayo, que tampoco cesa aquí, no es ya la fatalidad amenazante, sino dos sujetos: el propio poeta y el amigo muerto. La imagen es ahora de la actividad hecha imposible por el amor que no se realiza o por la muerte.

Primera imagen de la violencia

Cuando el amigo Sijé muere y escribe Hernández su conocida «Elegía», que cierra por tantas cosas todo un período biográfico y poético, la imagen del *rayo* aparece con un valor nuevo: la muerte del amigo provoca una reacción de violencia incontenida:

En mis manos levanto una tormenta,
de piedras, *rayos* y hachas estridentes,
sedienta de catástrofes y hambrienta.
(v. 26)

⁵⁸Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández, pág. 15 ss.

Es indudable que aquí se puede seguir leyendo la imagen también en su primer valor, pero el avance del significado viene porque el poeta posee y domina los rayos y, sobre todo, por la connotación violenta y destructiva que gira alrededor del término. Nos interesa la asociación *rayos-hachas*, presente otras veces en la obra, así en el ya citado «Mi sangre es un camino», poema de ruptura ideológica, en el que Hernández aparece:

Manejando mi sangre, enarbolando
revoluciones de carbón y yodo,
agrupando hasta hacerse corazón,
herramientas de muerte, *rayos*, hachas,
y barrancos de espuma sin apoyo.

(v. 30-34)

la asociación rayos-hachas, es imagen perfilada de la violencia, que hay que retener ahora, porque nos la volveremos a encontrar.

El rayo penetrado por la historia

En el proceso de la ruptura ideológica operado en el cielo de poemas que va entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo* hay un nuevo sentido resumen de los anteriores y evolución por la presencia, ya definitiva, de la historia como contenido esencial. Lo vemos en el importante poema «Sonreídme», una composición con marcados acentos nerudianos. En medio de hoces y martillos que relampaguean y truenan, de capitalistas que saltan «de su cochino lujo», de obispos que huyen «de sus mitras obscenas», el poeta llama a los hombres con los que se quiere agrupar «océánicamente»:

En vuestros puños quiero ver *rayos* contrayéndose,
quiero ver a la cólera tirándoos de las cejas...

(v. 43-44)

Y en el poema hermano a «Sonreídme», testimonio también de la ruptura ideológica de 1935⁵⁹, «Alba de hachas», Hernández, visionario predicador de una violencia social que tale un mundo, en el que los leñadores, los portadores del hacha, no pueden seguir viviendo, afirma:

Las alas son relámpagos cuajados,
las plumas puños, muerte las canciones,
el aire en que se apoyan para el vuelo
brazos que gesticulan como *rayos*.
Amanecen las hachas destruyendo y cantando.

(v. 4-8)

* * *

Amanecen las hachas crispadas, vengativas.

⁵⁹Chevallier, *L'homme*, II, pág. 161, data estos poemas en 1936, mientras Cano-Marrast, *Poesía y prosas inéditas*, lo hacen en 1935, que es el año en el que se plantea la crisis ideológica de Hernández; Agustín Sánchez Vidal, en PC, pág. 801, coincide con estos últimos.

Sacuden las serpientes su látigo asustado
de su expresión mortal del *rayo* rudo.

(v. 45-47)

Se ha cumplido una inversión de significado con estas hachas como rayos. La metáfora es ahora absolutamente positiva. Y es la misma metáfora de la tormenta de rayos y hachas en las manos del poeta, que antes veíamos. Sólo que aquel instrumento de muerte, aquella violencia surgida como protesta ante la muerte del amigo, se dirige ahora, positivamente, a nivel social. Es una violencia de regeneración. Que se encauza ya ahora como metáfora permanente a lo largo de toda la poesía de la guerra civil. El último testimonio del período anterior es el que aparece en el poema a Raúl González Tuñón, un poema para un homenaje al escritor revolucionario que tanto papel tuvo seguramente en el cambio ideológico de Hernández⁶⁰:

Hombres como tú eres pido para
amontonar la muerte de gandules,
cuando tú como el *rayo* gesticules
y como el *rayo* al *rayo* des la cara.

(vv. 5-8)

Anotemos un doble sentido: el rayo es una metáfora social amplia y con un doble valor: González Tuñón, poeta revolucionario, y lo que está enfrente. Aparecerá luego. Ahora, en el momento épico, en la poesía de la guerra que vamos a ver a continuación, el *rayo* es una síntesis positiva de cada combatiente, una síntesis deducible de los contextos y sentidos vistos hasta ahora. Recordemos los versos:

¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quien al *rayo* detuvo
prisionero en una jaula?

(V.P., «Viento», v. 19-24)

* * *

a nuestros más floridos batallones
y a sus varones como *rayos* rudos.

(V.P., «Euzkadi», 2.1, v. 40-41)

⁶⁰Leyó Miguel Hernández este poema en Febrero de 1936, en la despedida que varios poetas organizaron a González Tuñón a su regreso a la Argentina. Este poeta escribió en 1934 un libro, *La rosa blindada*, sobre la insurrección de los mineros asturianos, tema que para Hernández fue esencial en su cambio ideológico, como aparece en su drama *Los hijos de la piedra*. Hay un testimonio de González Tuñón sobre la transformación ideológica de Hernández: «... por ese entonces, Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la cervecería de la calle del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad», citado por Elvio Romero, *Miguel Hernández*, pág. 75.

* * *

Siempre serán famosas
estas sangres cubiertas de abril y de mayo,
que hacen vibrar las dilatadas fosas
con su vigor que se decide en *rayos*.

(V.P., «Nuestra juventud», v. 6-9)

* * *

Buitrago ha sido testigo
de la condición de *rayo*,
de las hazañas que callo
y de la mano que digo.

(V.P., «Rosario», v. 21-24)

* * *

Aparece la hoz igual que un *rayo*
inacabable en una mano oscura.

(V.P., «1.º de Mayo», v. 17-18)

* * *

... y desde las pezuñas
abalanzarse luego con decisión de *rayo*.
Abalánzate.

(H.A., «Llamo al toro», vv. 43-45)

* * *

Rayos de carne y hueso, carbonizan a aquellos
que atacan su pobreza, su trabajo, su casa.

(N11, «Canción de la independencia», v. 61-62)

* * * * *

El rayo penetrado por la historia es la imagen del combate popular en el que el hombre, los hombres, son rayos en la defensa de «su pobreza, su trabajo, su casa», rayos que no se pueden encerrar; vigor, condición y decisión de rayo en la síntesis constructiva de un motivo épico. Hay, también recuerdos lexicales como esos *rayos rudos*, que nos permiten hablar de un recurso de construcción fonosimbólica en la acumulación alrededor del término de la alveolar vibrante múltiple (Otras veces serán *rayos raudos*, o *rayos estridentes*, o *rígidos rayos*, o *vibrantes de rayos...*), procedimiento que debe ser entendido en el carácter de recuerdo fónico que todo recurso fonosimbólico tiene.

Inversión de la imagen positiva del rayo

El rayo, violencia positiva, violencia regeneradora, a lo largo de todo el ciclo épico de Hernández, cumple un procedimiento de inversión que estudiaremos más adelante⁶¹. Un poema estremecedor del *Cancionero...*, síntesis del tema global de la historia destruida y la defensa, en medio de la destrucción, de su mundo personal, de su amor por Josefina, es el «Vals de los enamorados unidos hasta siempre». En él los enamorados se ven acosados por el rayo de la nueva violencia destructora, que centralmente, quiere destruirles a ellos:

Huracanes quisieron
con rencor separarlos
y las hachas tajantes.
Y los rígidos *rayos*.
(v. 4-7)

Y de nuevo la asociación *rayo-hacha*, ahora invertida en su significado, violencia negativa aquí cuando el mundo se le está cayendo encima al poeta. También la acumulación de velares y palatales tiende a acrecentar la expresión fonosimbólica de la violencia:

hacâs taxantes-říxidos *rayos*.

En el poema 17 del *Cancionero* encontramos un doble valor para la metáfora que comentamos. Será interesante, para verlo, comentar brevemente todo el poema, por la dimensión cultural que tiene:

Como la higuera joven
de los barrancos eras.
Y cuando yo pasaba
sonabas en la sierra.

Como la higuera joven,
resplandeciente y ciega.

Como la higuera eres.
Como la higuera vieja.
Y paso y me saludan
silencio y hojas secas.

Como la higuera eres
que el *rayo* envejeciera.

El evidente recuerdo de la parábola bíblica de la maldición de la higuera, mediando claramente el recuerdo de las *hojas secas* del verso 10:

Y viendo una higuera junto al camino, se acercó a ella,
pero no encontró en ella más que hojas.

⁶¹Cf. Capítulo IV, nota 18.

(Mateo, 21-19)

* * *

Y viendo de lejos una higuera con hojas, fue a ver si encontraba algo en ella; acercándose a ella, no encontró más que hojas.

(Marcos, 11-13)⁶²,

nos lleva a entender el poema en la contraseña final del *rayo* como una maldición, a la mujer lejana y ausente, realizada por la historia. El rayo, violencia negativa aquí, sí ha penetrado de alguna forma en el mundo personal. Por una vez tan solo, porque la metáfora va a tener en el momento de escritura del *Cancionero* otras contraseñas.

La construcción de la metáfora de la salvación

Una serie de contextos, con evidente valor positivo, nos daban la pista antes de la plurivalente condición de la metáfora del rayo. Eran contextos del *Cancionero*... que conviene que pasemos a leerlos, antes de seguir hablando:

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.
Ascienden los labios
eléctricamente
vibrantes de rayos...

(CRA, 19, 1-6)

* * *

Como si un rayo raudo
te trajera a mi pecho.
Como si un lento, rayo
lento.

(CRA, 27, 3-6)

* * *

Boca que vienes de lejos
a iluminarse de rayos.

(CRA, 67, 3-4)

* * *

Niño: ala, rueda, torre.

⁶²Citamos la traducción de *Biblia de Jerusalén*.

Pie, Pluma. Espuma. *Rayo*.
(CRA, 96, 5-6)

Imagen del beso, de la mujer en la dialéctica ausencia-presencia, traída al poeta en el desvelo erótico carcelario por el rayo, rauda a veces, lenta a veces. Imagen también del niño-futuro, del segundo hijo que anuncia una posibilidad de porvenir. El rayo, en definitiva, se ha cargado de connotaciones positivas, se ha abierto a la contradicción, dentro del mismo espacio poético, con el rayo negativo. Y es un rayo que penetra en el mundo personal, pero que tiene su equivalencia en el mudo social como imagen definitiva de la esperanza. Hace tiempo que se ha valorado suficientemente el mensaje definitivo de Hernández a propósito de su impresionante «Eterna sombra», uno de los últimos poemas que escribiera. El poeta está en la sombra, se debate en sus cárceles y comienza preguntándose:

Carne sin norte que va en oleada
hacia la noche siniestra, baldía.
¿Quién es el *rayo* de sol que la invade?
Busco. No encuentro ni rastro del día.
(v. 21-24),

para concluir en una primera redacción del poema:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Si por un *rayo* de sol nadie lucha
minea ha de verse la sombra vencida.
(v. 32-35),

versos que tienen una segunda redacción final, que ya Leopoldo de Luis analizó como paso de una situación de duda, marcada por el condicional, a la «absoluta convicción» en el futuro, a la esperanza recuperada, de la segunda redacción⁶³:

Pero hay un *rayo* de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

En definitiva, el rayo que no cesa, cumple al final el papel de construcción de una metáfora definitiva, la de la esperanza. La imagen es contigua aquí a la metáfora esencial de la *luz* y será tratada en el apartado correspondiente. Lo importante, de momento, es la variedad del sistema de significación que hemos comprobado tras el término *rayo*. Quizá valga la pena ahora leer algunas indicaciones de la prehistoria poética, que ya anticipábamos antes.

La imagen, decíamos, se genera como imagen contrapuesta por la bisemia de la lengua: rayo luminoso, de sol; rayo de tormenta. Vamos a ver su origen.

La imagen del rayo en la prehistoria poética

Entre los balbuceos poéticos de Miguel Hernández, en esos poemas malos y deliciosos

⁶³En *Dos notas a un poema de Miguel Hernández*, en «Papeles de Son Armandáns», Octubre, 1971.

que escribe hacia los años 20, el primer rasgo sobre el tema que nos ocupa es la admiración por el rayo luminoso. Hay contextos descriptivos en los que un poeta modernista y ríspido compone un rayo casi milagroso, como en «Sueños dorados», composición imitativa en el ambiente de «La bohème» pucciniana, que narra las desventuras del músico que ha ido a triunfar a la ciudad:

El creíase músico; el creíase artista,
el creía su nombre digno de estar en la lista
del glorioso Beethoven, y Wagner y Mozart;
dejando a su madre con angustia y con llanto,
dirigióse a la urbe, soñador, donde tanto
engañado se lanza, a sufrir y a llorar...

Cuando el hambre y las privaciones hacen al músico cambiar su flauta por un trozo de pan negro, el regreso a la tónica buhardilla se hace entre presentimientos de muerte. Y aquí, sin embargo, surge el rayo milagroso:

... penetró en su buhardilla, donde el sol por estrecho
agujero, formado por su mano en el techo,
débilmente internaba rubio *rayo* de paz,

un rayo capaz de componer en el momento de la muerte, en una metáfora fácil, la imagen salvadora:

Y espiró... El sol radiante, larga flauta de oro,
por el techo horadado de su boca colgó.

El mismo valor admirativo tiene la imagen que se repite en el poema narrativo «Motivos de leyenda»: los ojos enamorados del árabe Hixén soportan una hipérbole:

Por sus ojos profundos, la dicha parece que ronda;
y hay en ellos las luces fosfóricas que irradia el diamante
más soberbio que vieron los *rayos* de sol de Golconda
y que prende su rojo turbante,

o en la simbología mitológica del arco iris en el poema «Lluvia»:

Que, luego, cuando Febo logró su cara ingente
mostrar por una nube partida en diez girones
y darle de sus *rayos* el beso incandescente...

Pero junto a la imagen admirativa hacia el rayo luminoso, aparece la imagen temerosa hacia el rayo de tempestad. «Interrogante» es un poema dedicado a un campesino al que nada le atemoriza, hasta que la muerte de la amada lo hunde en la desesperación:

No es aquél que vio sereno, sonriente e impasible,
descender el *rayo* monstruo, retumbar el trueno horrible...

Sí, la muerte, el rayo que la muerte lo ha hundido en la desesperación y el temor, concluiríamos fácilmente. Pero lo que nos interesa finalmente es comprobar el origen bisémico de la imagen (admiración y temor) y entender a partir de aquí los diferentes sentidos que se han ido generando a partir de estas primeras apariciones, sentidos que recorren todo el mundo hispaniano que hace tiempo ya definíamos como una existencia y una poesía amenazada por el rayo y salvada por el rayo⁶⁴. Dos rayos diferentes capaces de construir, mediando naturaleza-amor-historia-destrucción de la historia-esperanza, un sistema polivalente de significación.

Una cuestión textual

En OC (pág. 64) y en OPC (pág. 543) se incluye, entre los primeros poemas, el muy conocido «Romancillo de Mayo», poema que sorprende en ese grupo de composiciones por varios motivos:

- 1.- Es la primera vez que se utiliza el romance, no volviendo a hacerlo prácticamente hasta «Viento del Pueblo»⁶⁵.
- 2.- Rotundamente podemos afirmar que el poema da la sensación, desde la primera lectura, de que en éste no existen las dificultades rítmicas e imaginativas de las que adolecen todos los de la serie. Por el contrario, es un poema fluido rítmicamente y compacto en cuanto a lenguaje e imágenes poéticas.

Agustín Sánchez Vidal en PC (pág. 722) explica las razones por las que lo ha excluido de su edición: «conviene aclarar que el poema que suele titularse “Romancillo de Mayo” no es sino un fragmento de *El labrador de más aire* que viene publicándose suelto por su inclusión en un programa de fiesta oriolano de Mayo de 1951, de donde lo tomó COUFFON, considerándolo asimilable a la época de asolecencias. Es bien sabido que Miguel Hernández utilizó poemas suyos de composición independiente para incorporarlos a sus obras dramáticas, pero hay constancia de ese carácter exento, y la autoridad textual de un programa de fiestas es, evidentemente, escasa. En todo caso, el «Romancillo de Mayo» fue compuesto por MH, hacia mayo de 1937 y debiera situarse junto a «Las desiertas abarcas» el día que se encontraran pruebas de su carácter independiente»⁶⁶.

Correspondiente a la escena I del cuadro 2.º, acto primero, de *El labrador de más aire*, hay una cuestión que viene a avalar el planteamiento de Sánchez Vidal y es la imagen poética de los rayos que aparece en el verso 23:

Remudan los claros ciervos
su cornamenta arbolada
igual que un ramo de rayos

⁶⁴Rovira, *Cancionero*, pág. 141.

⁶⁵Hasta *Viento del pueblo*, la estrofa más similar son romancillos heptasílabos o cuartetos.

⁶⁶No sabemos por qué sitúa Sánchez Vidal la fecha de escritura en Mayo de 1937 y, además, junto a «Las desiertas abarcas», que se publicó en Enero de ese año en la revista «Ayuda». El «Romancillo», como todo *El labrador de más aire*, debió de ser escrito a lo largo de 1936 y fue publicado en 1937 por la editorial Nuestro Pueblo, de Valencia. El sentido de la imagen que vamos a comentar coincide, por otra parte, con las que el poeta produce en la época de *El rayo*, y no con los valores del término durante el período histórico.

y una visión de navajas.

En cualquier caso, el seguimiento textual que hemos realizado hasta aquí de la imagen del *rayo*, nos sitúa fuera de este período inicial los versos que comentamos: los cuernos de los ciervos convertidos en *ramo de rayos y visión de navajas*, nos plantean, como mínimo, el período de *El rayo que no cesa*, donde la asociación rayo-cuchillo se realiza, en líneas de imagen lorquiana, siendo aquí evidente este origen en la *visión de navajas*, para la que varios críticos se refieren al poema «Reyerta» de *El Romancero gitano*⁶⁷.

El poema inicial de *El rayo...* plantea esta asociación como síntesis del contenido esencial del libro: la amenaza que se cierne sobre el poeta:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida,
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.
Rayo de metal crispado
fulgentemente caído...

y nos plantea entonces la eficacia descriptiva que ahora, en el llamado «Romancillo de mayo», adquiere la imagen. El poema es, en su contexto teatral, una descripción apasionada de la naturaleza que estalla en erotismo con la entrada del verano. Cuando termina Quintín de decirlo:

Campea mayo amoroso:
el amor ronda majadas,
ronda establos y pastores,
ronda puertas, ronda camas,
ronda mozas en el baile
y en el aire ronda faldas...

Gabriel, otro mozo labrador, le dice atemorizado:

No sigas, Quintín, la ronda:
no sigas, que te propasas.

Y es que las imágenes han adquirido -toros, asnos, animales enamorados de sus hembras en celo- un naturalismo violento que enmarca el amor de la juventud. Y la violencia se dota de imágenes como la de los toros que hunden las astas en la arena, rabiosos de no poder llegar al establo de las vacas. Y la sensación de violencia se dota de la imagen eficaz de la cornamenta de los ciervos -¿hay algo más agresivo?-, imagen realizada por dos elementos centrales de la metáfora esencial de la destrucción, de la amenaza sobre el mundo personal del poeta. En cualquier caso, la constancia textual de la posterioridad de la escritura del poema que comentamos, nos lleva sobre todo a la celebración de la imagen que aparece ahora en la naturaleza: trasvasada directamente del mundo personal de *El rayo...*, ejemplo aquí de la permanente relación de todo el espacio expresivo hernandiano: naturaleza, amor, pesadumbre y

⁶⁷García Lorca, *Obras completas*, págs. 356-57.

luego historia.

Otra lectura del rayo para una tipología cultural

Sin recurrir a una nueva justificación, nos referimos, para lo que vamos a decir ahora, a la noción de *arquetipo* basada en Jung, a nivel de orientación teórica general y, con mayor concreción, en la crítica semiológica, para la que hacemos nuestro el enunciado de María Jesús Fernández Leboráns, en el que afirma que la descripción de un campo semántico connotativo precisa un estudio de sus antecedentes ontogenéticos y, especialmente, filogenéticos en una doble perspectiva: lógico-psicológica y semántico-lingüística, con el fin de constatar la singularidad, el carácter arquetípico o el valor simbólico de aquellas connotaciones y definir la naturaleza del sistema que forman»⁶⁸.

Tenemos hasta aquí dos sistemas esenciales de significación detrás de la metáfora del rayo: su función hacia la vida y, con el mismo rango, su función hacia la sociedad. La lectura de las mitologías astrales nos ofrece múltiples testimonios de esta doble función en el tema recurrente del rayo, que acompaña a divinidades centrales del panteón de todos los pueblos primitivos, como lo hace con la divinidad central de la mitología clásica.

El Júpiter grecorromano, el Thor germánico, o el Shuhu creacional de la mitología china, pueden ser ejemplos recurrentes de la función esencial que el poseedor del rayo tiene para la vida, función esencial como divinidad protectora en el caso de la mitología eslava, según el testimonio de Procopio de Cesarea: «consideran (los eslavos), en efecto, que un solo dios, creador del rayo, es el señor del mundo: le ofrecen en sacrificio bueyes y otros animales. Del destino no conocen nada y no le atribuyen ningún papel en la vida humana. Pero cuando la muerte les cosquillea la planta de los pies, sea en la guerra o en la enfermedad, hacen juramento de que si salen salvos ofrecerán a Dios un sacrificio por la salvación de su vida y, si resultan indemnes, hacen como habían prometido y quedan convencidos de haber adquirido así su salvación»⁶⁹.

La misma función esencial, hacia la vida y la muerte, y hacia la vida colectiva, tiene una divinidad de Africa occidental, de la tribu guerrera de los fon, que, en una representación mediante un bajorrelieve⁷⁰, es el carnero Xevioso, lanzador del rayo representado alternativamente por un hacha, y en un canto ritual aparece así:

Fuego, rayo,
Es fuerte,
No se le puede tocar,
Vodún que marcha hacia la muerte
Y marcha hacia la vida,
Ruidoso Vodún,
Golpea,
Atraviesa con fuerza el patio del cielo,
Golpea con una gran piedra.
Mata al mentiroso,
Quema la casa del mentiroso,

⁶⁸Fernández Leboráns, *Campo semántico y connotación*, pág. 25.

⁶⁹Procopio de Cesarea, *De bellis*, VII, 14-29. Citado por Grimal, *Mitología*, I, pág. 242.

⁷⁰Reproducción del bajorrelieve en Grimal, *Mitología*, I, pág. 244.

Propietario del hacha que mata,
Golpea al obstinado en los riñones,
Golpea al mentiroso y lo mata...⁷¹

Divinidad para la que son atributos el rayo, el hacha y la piedra, creyendo nosotros innecesario recordar la relación lingüística establecida anteriormente y que, en cualquier caso, es ahora una invitación a leer, por el mismo sentido de este canto ritual, el poema citado «Alba de hachas».

La coincidencia, que es una indicación para el inconsciente colectivo junguiano, o, más concretamente, para las «singulares significaciones relacionadas fundamentalmente con la esfera emotiva del psiquismo humano»⁷², nos llevaría a un párrafo muy largo, una divagación muy larga, sobre el origen experiencial de las imágenes hernandianas, mediando luego el continente de la cultura, tema sobre el que no estamos insistiendo suficientemente en este trabajo⁷³.

Pero la coincidencia arquetípica -rayo para la vida, la muerte y la sociedad- nos lleva inmediatamente, de la mano de Gaston Bachelard, al tema necesario del rayo conexo a la imagen del erotismo -leamos de nuevo algunos contextos del *Cancionero*-, tema fundamental en la «poética-científica» de Bachelard.

Ahorramos al lector la indagación «científica» sobre los textos de Robinet, para la que nos remitimos al cuidado arqueológico de Bachelard⁷⁴, pero no aquella conclusión basada en diferentes «matices de la ternura» que surge a propósito de un texto de Novalis: «Un rayo de luz se quiebra en colores y en algo más que en colores. Al menos, el rayo de luz es susceptible de poseer un alma, de manera que el alma se quiebra en colores anímicos. ¿Quién no sueña en ese momento en la mirada de la amada?»⁷⁵.

«Como si un rayo rauda te trajera a mi pecho», nos decía Miguel Hernández en su ausencia carcelaria, pensando en una boca que le iluminaba de rayos.

En la oposición luz / sombra tendremos ocasión de ver también estos temas, surgidos aquí a propósito de la imagen del rayo y citados como entorno cultural a la multipolaridad del rayo hernandiano, entendido mediante múltiples significaciones, seguramente motivadas porque el poeta miró admirativamente el rayo de luz y temerosamente el de la tormenta, como el hombre primitivo, antes de complicar la imagen, invertirla, desarrollarla en un contenido esencial, en una metáfora esencial.

Conexión con la imagen del relámpago

La conexión rayo-relámpago sería ahora el sistema que nos obligaría a seguir nuestra

⁷¹*Ibidem*.

⁷²Fernández Leboráns, *Campo semántico*, pág. 25.

⁷³Marie Chevallier, a lo largo de sus estudios citados, ha insistido ampliamente en una clave cultural astral determinando la antropología hernandiana.

⁷⁴Nos referimos a su *Psicoanálisis del fuego*. Lo referente a este tema y a su indagación en la ciencia, junto a la poética del fuego, en el cap. IV. «El fuego sexualizado», págs. 75 ss.

⁷⁵Novalis, *Journal*, pág. 106. Citado por Bachelard.

descripción, nuestro intento de cubrir y -si es posible- agotar el mayor número de contextos próximos y posibles.

Vaya por delante la coincidencia de imagen, la alternancia incluso, en los contextos de transición de la lírica a la épica, de *El rayo...* a *Viento...* En el poema ya comentado a Raúl González Tuñón, el último terceto concluye así:

y a los obreros de metal sencillo
invitas a estampar en turbias testas
relámpagos de fuego sanguinario,

alternante con el rayo penetrado por la historia, con la imagen primera en este período de violencia regeneradora, que hemos visto más arriba.

Coincidentes con el rayo son también los relámpagos de «Alba de hachas»:

Las alas son *relámpagos* cuajados,
las plumas, puños, muertes las canciones...
(v. 4-5)

* * *

Truenos de un seco y único bramido
y *relámpagos* de hojas repentinas,
talan las hachas bosques y conventos...
(v. 37-39)

Y en la poesía de la guerra civil, la imagen sigue coincidiendo con los valores ya enunciados:

A pesar de la muerte, estos varones
con metal y *relámpagos* igual que los escudos
hacen retroceder a los cañones...
(VP, «Recoged», vv. 20-22)

* * *

Hoy es una trinchera
de agua que no reduce nadie, nada,
tan *relampagueante* que parece
en la carne del mismo sol cavada...
(VP, «Fuerza», vv. 17-20)

* * *

Andaluces de *relámpago*
nacidos entre guitarras.
(VP, «Viento», vv. 31-32),

para concretarse continuamente -y vamos a insistir luego sobre este valor- en la importancia visual de la metáfora: la ametralladora, por ejemplo, sobre la que nos dice que:

Donde empieza su canto
el *relámpago* va...

(HA, «Canción de la ametralladora», vv. 31-32),

nos indica también el sentido visual, la asociación disparo-resplandor, que va a ser el motivo de diferenciación con el rayo: concretamente, en la imagen alternante del relámpago, Hernández insiste y avanza mediante el motivo del resplandor, imagen en absoluta conexión con el campo central de la luz y, por lo tanto, a diferencia del rayo, imagen casi siempre absolutamente positiva en su contextualización.

Ahorramos al lector el comentario de varios contextos que, en diferentes situaciones narrativas, no hacen otra cosa que reafirmar, a partir del carácter visual de la metáfora, la connotación positiva que encierra la imagen del relámpago. Queremos hacer solamente una advertencia y es que no son alternantes -se comprobará cotejando períodos y poemas- con la imagen coetánea de los rayos; citaremos los más importantes:

Te recorre el océano los huesos
relampagueando perdurablemente...

(N8, «Oda a Alexandre», vv. 68-69)

* * *

Tu cabeza de espiga se vence hacia los lados
con un desmayo de oro cansado de abundar
y se yergue *relampagueando* trigo por todas partes...

(N8, «Relación», vv. 12-14)

* * *

Por hacer a tu muerte compañía,
vienen poblando todos los rincones
del cielo y de la tierra bandadas de armonía,
relámpagos de azules vibraciones...

(N8, «Elegía», vv. 92-95)

* * *

La alegría es un huerto del corazón con mares
que a los hombres invaden de rugidos,
que a las mujeres muerden de collares
y a la piel de *relámpagos* transidos...

(VP, «Juramento», 26-29)

* * *

Se hacen las carreteras de diamantes,
el horizonte lo perturban mieses
y otras visiones *relampagueantes*,
y se sienten felices los cipreses...

(VP, «Juramento», 18-21)

Dos cuestiones sí que van a exigir que nos detengamos en ellas, en cuanto problema esencial para la comprensión de la imagen y del mundo poético hernandiano. Van a exigir una lectura detenida y un comentario de otros contextos que significan la creación de nuevos sentidos.

El relámpago, imagen erótica. La imagen de la fecundidad

J. G. Frazer recogió una serie de mitos sobre el origen del fuego que, inequívocamente, se resuelven en mitos sexualizados, en lo que la «poética-científica» de Bachelard llama el «fuego sexualizado»⁷⁶.

Hay un mito de América del Sur que queremos citar, como marco cultural a las imágenes siguientes. Dice así Frazer: «El (el héroe) saltó sobre ella, y la sujetó. Le dijo que la haría prisionera si ella no le revelaba el secreto del fuego. Después de varias tentativas de escape, la mujer consintió en ello. Se sentó sobre el suelo, con las dos piernas muy separadas. Apretando con los puños la parte superior de su vientre, le imprimió una enérgica sacudida y una bola de fuego rodó sobre el suelo, fuera del conducto genital...»⁷⁷:

La libertad es algo
que solo en tus entrañas
bate como el *relámpago*,

nos dice Hernández en su *Cancionero* (59, vv. 1-3), dándonos la clave salvífica del futuro en el hijo que va a nacer. Aunque la imagen es contigua a sentidos del término *sol* -por ejemplo, «entrañas que forjan el sol naciente», en los *Ultimos poemas*- resulta, en la metáfora del relámpago, de un gran peso en el *Cancionero* y los *Ultimos poemas*:

recorro hasta remontarme
a la negrura primera
de tus ojos y tus padres;
al rincón de pelo denso
donde *relampagueaste*,
Ay, el rincón de tu vientre...,

nos dice en «El último rincón» (CRA, 104, vv. 30-35), y en «Orillas de tu vientre» (UP, vv. 9-12):

Arrojado y fugaz como el pez generoso,
ansioso de que el agua, la lenta acción del agua
lo devaste: sepulte su decisión eléctrica
de fértiles *relámpagos*...

⁷⁶Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, págs. 75 ss.

⁷⁷Frazer, *La rama dorada*, pág. 164.

y en «Hijo de la sombra» (I, vv. 25-26), en metáfora definitiva y central de la victoria de la luz sobre la sombra:

La sombra pide, exige seres que se encarcelen,
besos que la constelen de *relámpagos* largos...

En suma, una realización de la imagen de la fecundidad mediante la metáfora del relámpago, cuestión que tiene también un texto «cultural» que vale la pena citar aquí. Robinet, en el siglo XVII, en su apasionada física, dice lo siguiente: «Cada rayo bien podría ser el efecto de una producción nueva de seres ígneos, que, creciendo rápidamente gracias a la abundancia de vapores que los alimentan, son reunidos por los vientos y llevados aquí y allá en la región media del aire. Las bocas nuevas de los volcanes, tan múltiples en América, y las nuevas erupciones de las bocas antiguas, anuncian también los frutos y la fecundidad de los fuegos subterráneos»⁷⁸. Y comenta Gaston Bachelard: «Bien entendido que esta fecundidad no es una metáfora; que es necesario tomarla en su sentido sexual más preciso»⁷⁹.

Relámpago-fecundidad, en conexión a la imagen de la luz, testimonio en la descripción practicada del carácter astral y telúrico de Hernández.

Y por encima de todo, la sistematicidad de períodos en su obra, la sistematicidad imaginativa. Otra vez, en las conocidas «Nanas de la cebolla» la risa del niño-futuro es:

Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

(v. 33-36),

contexto en el que por detrás del tópico del relámpago de risa -el petrarquesco «lampo di risa» tan usado siempre- aparece la conexión risa-relámpago junto a los contextos de vientre-relámpago, sistematicidad polivalente para acercarse a las imágenes que hagan posible el futuro.

La imagen sexual del relámpago, por otra parte, aparece muy pronto en la obra de nuestro poeta y sigue en el período de *El rayo*... Son presencias muy reducidas, pero alguna de indudable interés. Desde la primera (1932), en el poema «Limón», sobre cuya virtualidad erótica nos remitimos al estudio de este término en otra parte de este trabajo:

Oh limón amarillo,
patria de mi calentura.
Si te suelto
en el aire,
oh limón
amarillo,
me darás
un *relámpago*
en resumen.

⁷⁸Robinet, *De la nature*, pág. 220. Citado por Bachelard.

⁷⁹Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, pág. 77.

(N2, v. 1-9),

hasta la más clara presencia erótica en el soneto III de *Imagen de tu huella*:

Ya se desembaraza y se desmembra
el angélico lirio de la cumbre,
y al desembarazarse da un relumbre
que de un puro *relámpago* me siembra.

Es el tiempo del macho y de la hembra,
y una necesidad, no una costumbre,
besar, amar en medio de esta lumbre
que el destino decide de la siembra.

(v. 1-8);

o en el interesantísimo soneto 22 de *El rayo...*:

Vierdo la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.
Espero a que recaiga en esta arcilla
la lluvia con sus crines y sus colas,
relámpagos sujetos a las olas
desesperando espero en esta orilla.

(vv. 1-8),

donde la intensificación de la metáfora erótica-salvífica, recorre los términos semilla-ovas-aguas-sembrando-ansioso de corazón ansioso de mejilla -hasta llegar a la imagen decisiva de las olas- que pueden traer relámpagos. Un mar erótico, unas olas cuya connotación erótica es indudable, junto relámpagos-esperanza, otra concreción del amor que salva a un poeta que todavía no está en naufragios porque aún no ha penetrado en el mar.

Una última imagen para este valor, que fue de alguna manera clave para plantearnos todos los contextos. En el poema «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre» -en pleno descubrimiento surrealista- se dice:

selvas con animales de rizado marfil
que anudan sus deseos por varios días,
tan diferentemente de los chivos
cuyo amor es ejemplo de *relámpagos*.

(vv. 48-51)

Y dudamos que la oposición *amor lento* / *relámpagos*, o sea la oposición *elefantes* / *chivos*, sea eficaz, en su construcción poética, para definir la oposición amor lento / amor inmediato, pero, en cualquier caso, lo que nos interesa es que sólo por contextualidad de los *relámpagos*, por su sistema significativo, se entiende el verso. La metáfora relámpago-amor es aquí rígida, proveniente de su contextualidad anterior. Como más adelante, en el mismo poema,

cuando a Vicente Aleixandre le dice:

Te recorre el océano los huesos
relampagueando perdurablemente...
(vv. 68-69),

porque la destrucción o el amor, entendida por Miguel Hernández, se define aquí por el mar que relampaguea en el interior del poeta. De nuevo, la metáfora, aparte de su explicación en el arbitrario surreal, tiene su comprensión en su contextualidad.

En un contexto negativo, el llanto relampaguea

La única vez que la imagen surge en un contexto de realización negativo es en el *Cancionero*. Es en el poema 78, «Guerra», donde se dice:

Crepita el alma, la ira.
El llanto *relampaguea*.
¿Para qué quiero la luz
si tropiezo con tinieblas?

La presencia de una metáfora esencial -aquí luz / tinieblas- se realiza en función de la situación límite que el poeta está viviendo: el recuerdo de la inutilidad de la guerra, desde su cárcel, en medio de un mundo en que las esperanzas han sido pisoteadas, un mundo en el que los chasquidos de la ira en el alma surgen junto a los relámpagos del llanto. Es la desesperación, la imagen más intensa de la desesperación que el poeta vive. Pero *el llanto relampaguea* contextualmente son también los resplandores del dolor, sigue siendo una imagen positiva que en el poema siguiente -en el orden del cuadernillo- se realiza como la risa que relampaguea (el verso citado de las «Nanas»). Aquí es el propio llanto del poeta, su dolor, el que produce la imagen del resplandor. El dolor es también un generador de esperanza, de resplandor, de luz, aunque, brutalmente, la imagen siguiente sea la reducción del resplandor a su realidad inmediata: las tinieblas están ahí, son lo más evidente. Y ni tan siquiera la luz del llanto, los relámpagos del llanto, puedan evitar la constancia desagradable de las tinieblas.

Los rayos desaparecidos de «Orillas de tu vientre»: Vigencia erótica del relámpago

Redactadas ya las páginas anteriores y dando por cerrada la lectura múltiple del rayo herandiano, el planteamiento de un desarrollo textual, el de la composición «Orillas de tu vientre» de los *Ultimos poemas*, nos lleva a enfrentarnos de nuevo con nuestra propia lectura.

El problema viene del proceso de elaboración, hasta el manuscrito que por primera vez publicara Guerrero Zamora, que es, desde el punto de vista crítico, el más completo, aunque se considera también en curso de escrituras⁸⁰. En PC aparecen reproducidos todos los materiales previos al poema considerado como posiblemente definitivo, siendo éstos:

- 1.- Boceto en prosa, título «Tu sexo».
- 2.- Boceto en verso, título «Tu sexo».
- 3.- Manuscrito X, título «Puerta de tu vientre».

⁸⁰Guerrero Zamora, *Miguel Hernández*, pág. 351.

- 4.- Manuscrito Z, título «Orilla de tu vientre».
- 5.- Manuscrito A, título «Orilla de tu vientre».
- 6.- Manuscrito G. Z [amora], título «Orillas de tu vientre», tachado en el original.

Sánchez Vidal⁸¹, deduce el siguiente orden probable de escritura, con el que coincidimos:

esbozo en prosa -- esbozo en verso -- X -- Z -- A -- G.Z.

En la lectura de estos materiales encontramos unas presencias del rayo que nos interesa destacar:

En boceto 1.º (líneas 10-12)

yo a mar, túnel por el que llego a tus... *rayo* se aferra
a tus entrañas-lucero rojo, en medio de... al pie de una
enredadera madreSelva sombría. Centro del *rayo* hacia
donde la espuma se siente arrebatada...

En boceto 2º (vv. 34-38), los fragmentos anteriores se han desarrollado como:

Túnel por el que a ciegas me aferro a tus entrañas
Recóndito lucero bajo una madreSelva
Cueva, lucero bajo una madreSelva
hacia donde la espuma se agolpa, siente, arrebatada
de su mejor destino,

apareciendo en los últimos versos otros *rayos*:

y hundo en ti un resplandor tan celeste y venidero
mientras el delirante *rayo* se hunde en la tierra
y el trueno se hace hombre.

Con pequeñas variantes, que no nos interesan ahora, X, Z, A y G.Z dejan la estrofa 1.^a como:

Túnel por el que a ciegas me aferro a tus entrañas.
Recóndito lucero tras una madreSelva
hacia donde la espuma se agolpa, arrebatada
del íntimo destino.

(v. 21-24),

quedando 41-44 como:

En ti me precipito como en la inmensidad

⁸¹PC, pág. 899.

de un mediodía claro de sangre submarina,
mientras el delirante hoyo se hunde en el mar,
y el clamor se hace hombre,

junto a una variante de interés en X (1.^a redacción probable), verso 43-44:

mientras el delirante *rayo* se hunde en la tierra
y el trueno se hace hombre.

¿Qué indicación nos ofrecen todas estas variantes hasta su redacción definitiva? Constatamos en primer lugar las vacilaciones del boceto en prosa: el primer rayo es indicador después, en su desaparición, del propio poeta aferrándose a las entrañas de la amada; el segundo se alterna enseguida por lucero. El tercer *rayo* se convierte luego en *hoyo*, imagen aquí del vientre.

En definitiva, todas las imágenes constelan una metáfora sexual de la que el poeta ha hecho desaparecer el término rayo en sucesivas redacciones. De los valores que rodean la imagen del sexo de la mujer y de la penetración, ha desaparecido el término *rayo* posiblemente por una razón de sistema poético: no es coincidente su valor aquí con los enunciados dados para el rayo más arriba. La relación sexual era imaginativa y sólo el rayo aparecerá como portador de la imagen de la amada. La imagen erótica, decíamos, se realizaba en este mismo poema por el relámpago. La alternancia de rayo por lucero está dentro del sentido de la imagen de la fecundidad que comentábamos en el intento de lectura cultural del relámpago («Como si un lucero lejano surtiera de tu sexo»), nos escribe en un margen del boceto en verso).

Tenían que desaparecer esos rayos en su redacción definitiva porque rompían la sistematicidad de la imagen, porque creaban un nuevo sentido al término. Y el poeta, aunque sea inconscientemente, trabaja su lengua con el sistema de identificación y oposición que él mismo se crea. Pero que es un sistema riguroso.

Valdrá también el ejemplo para insistir otra vez en la imposible lectura de Hernández como poeta espontáneo en cuanto poeta fácil. Ya en otros trabajos hemos valorado globalmente su rigurosa espontaneidad, su trabajada espontaneidad⁸².

4. Piedra: metáfora existencial-amorosa conexas a rayo

La importancia de un término como *piedra*, en el planteamiento de lectura que nos estamos haciendo, proviene de varios elementos como son:

- 1.- En el Análisis factorial, asociación piedra-rayo en cuanto al primer factor y su presencia en el espacio III.
- 2.- Asociaciones contextuales piedra-rayo en momentos relevantes:

Esta obstinada *piedra* de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos *rayos* destructores.
(N6, 2, v. 12);

⁸²Rovira, *Cancionero*, págs. 73 ss.

En mis manos levanto una tormenta
de *pedras*, *rayos* y hachas estridentes...
(N6, «Elegía», v. 26)

3.- La importancia nocional del símbolo de piedra en la tradición cultural.

Estas sugerencias para el análisis se ven reducidas en su importancia por la cuestión que da título al estudio de este término: «un comportamiento normalizado», queriendo indicar con esto que los ejes de evolución de la obra se han hecho sistema con la palabra *piedra*, lo que nos ahorrará una extensión del comentario que sería innecesaria. *Piedra* actúa en los cuatro períodos de la obra hernandiana y nuestra labor aquí será entonces sólo agrupar contextos y realizar algunos comentarios de alguna cuestión importante.

La piedra objetual en el componente naturaleza

Comencemos por la lectura de la siguiente serie de contextos:

Bajo el paso a nivel del río, canta,
y palomos, no, menos, elimina,
sobre la *piedra* de quejarse, fina
en el agua de Holanda batir tanta...

(N1, XXXIX, «Lavandera: por lo tanto, piedra de lavar»);

a ese sol que en las *pedras* se aglomera

(N2, «Expuestos», v. 5);

¡Qué luminosas penas en la fría
culminación de *piedra*, y qué serenas!

(N4, «Dolencias», v. 4);

Tiro una *piedra* gruesa a una golosa
y se queda suspensa de los cielos,
ni lucero ni *piedra* ni castigo.

(N4, «Invierno-hostil», v.12-14);

Dale a la *piedra*, agua,
hasta ponerla mansa.

(N5, «Silbo del Dale», v. 3);

Dale que dale, dale
molino, *piedra*, aire

(Ib., v. 16);

Da el tacto de la *piedra* calentura
y arañan sus aristas como espinas.

(N5, «Silbo sequía», v. 35);

Con cuánta angustia claman los barrancos
difíciles de *piedra* rumorosa.

(Ib., v. 78)

y ante el monte de *pedra* inacabable.

(Ib., v. 121);

Aunque cada sembrado, cumbre, *pedra*,
en un plantel de amargos limoneros
se quede convertido...

(Ib., v. 127);

¿Qué hacéis las cosas
de Dios aquí: la nube, la manzana,
el borrico, las *pedras* y las rosas?

(N5, «Silbo afirmación», v. 77);

Aquí la vida es pormenor: hormiga

(...)

pedra, horizonte, río, luz, espiga...

(Ib., v. 130), etc.⁸³.

En ellos observamos cómo están contruidos a partir de la observación de la naturaleza; junto a piedras-objetos (piedra de lavar), aparece el elemento descriptivo-natural como predominante: piedras en vez de sembrados, barrancos, etc. Es interesante el contexto en el que el poeta nos cuenta su actividad de pastor, por esa narración mágica en la que la piedra que tira al ganado queda suspendida de los cielos, metaforizando la ternura del pastor.

En este período hay sin embargo dos contextos que nos llaman poderosamente la atención y que apuntan hacia contenidos posteriores que densifican el término, creando sucesivos espacios de metáforas. En primer lugar, hacia el contenido histórico que apunta la *Oda al minero* (N3, v. 14);

sal de las piedras éstas,
¡álzate en vilo, erígete en protestas!

donde se está anticipando la obra de teatro del 35 «Hijos de la piedra», sobre cuyo valor luego trataremos.

Importante nos parece el valor del término en las *Exequias al ruiseñor-al poeta* (N3, v. 4 y 16):

La *pedra*, dura suerte,
aún propósito, aún gana tus canciones
de cantar, se llevó sin transiciones
con su todo a la nada...

(...)

¡Vete! te dijo el viento,
y la *pedra*: ¡porfía!

⁸³Otros versos: N4, «Dolencias», v. 4; N5, «Silbo del mal de ausencia», v. 3; N7, 12, v. 3.

donde lo relevante es la sugerencia de la piedra-amenaza, que, aunque tiene un espacio narrativo real (lo que suponemos que está narrando es que una piedra es la que ha matado al ruiseñor en un día de viento), la personificación en la que la piedra se dirige al pájaro (que por otra parte es el poeta) insistiéndole para que continúe su canto, da un valor metafórico a la piedra «dura suerte» que nos abre el espacio de significaciones del segundo período, el de *El rayo que no cesa*.

La piedra-amenaza y otras secciones de la metáfora

Uno de los primeros poemas de *El rayo* se abre con un contexto donde aparecen asociados piedra-rayo:

Esta obstinada *pedra* de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

(N6, 2, v. 12)

Antes hemos centrado el valor de rayo aquí como símbolo de la fatalidad, de la angustia, de la amenaza exterior, al tiempo que llevaba conexas el valor de pena amorosa. La piedra-amenaza es aquí el mismo contenido en el que se puede explicar la imagen a partir de una atracción temática: la piedra que brota del interior del poeta es la que provoca los rayos de destrucción. También la triple asociación piedra-rayo-hacha responde a lo que hemos dicho más arriba:

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes.

(N6, Elegía, 26),

y queremos recordar el carácter mitológico astral con el que esta asociación se nos presentaba⁸⁴.

Otros contextos del mismo período rodearán valores ya conocidos hacia el significado central de fatalidad. Veamos algunos:

Lunas de perdición como ningunas,
porque sólo recojo y sólo veo
pedras como diamantes eclipsados.

(N6, 22, v. 14);

como recojo en lo último del día,
a fuerza de honda, a fuerza de meneo,
en una *pedra* el sol que ya no veo.

(N7, 12, v.3);

donde también van a aparecer curiosas atribuciones que hacen evolucionar la imagen. Así:

- La amada tiene un silencio de piedra, atracción de valores de la naturaleza:

⁸⁴Cf. «Otra lectura del rayo para una tipología cultural» en este mismo capítulo.

Por *piedra* pura, indiferente, callas:
callar de *piedra*, que otras y otras rosas
me pones y me pones en las manos.

(RNC, 25, v. 12-13)

- Explicación de la tragedia de vivir en «Mi sangre es un camino», donde el poeta establece la dificultad de la vida a través de una metáfora también procedente de la naturaleza:

... una exigencia, una dolencia, un río
que por manifestarse se da contra las *piedras*.

(N8, «Mi sangre», v. 22)

- En el mismo poema, primitivización y contenido de la violencia en la relación hacha-piedra:

La puerta de mi sangre está en la esquina
del hacha y de la *piedra*.

(N8, «Mi sangre», v. 42)

Dos poemas, en los que se definen las nuevas influencias de este período, resultan relevantes a la hora de la identificación del contenido de este término. Se trata de «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», y de «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda». Comencemos por el segundo de ellos, en el que la imagen procede directamente de la lectura e interpretación de *El hondero entusiasta*:

Luego te callas, pasas con tu gesto de hondero
que ha librado la *piedra* y la ha dejado
cuajada en un lucero persuasivo.

(N8, v. 124),

interpretación acertada de la magia amorosa y dramática del poeta chileno, en este libro existencial cargado de la influencia de Sabat-Ercasty⁸⁵.

La identificación del motivo con Aleixandre recorre dos ejes de significación: por un lado la oposición arena / piedra en la visión del mundo telúrico del poeta, oposición que es disgregación / cohesión; por otro, la oposición tierra (piedra) / mar (espuma), que resulta una eficaz visión dialéctica de contenidos centrales de Vicente Aleixandre⁸⁶:

⁸⁵Resulta interesante comprobar la extensa visión que Hernández demuestra, a través de este verso y de todo el poema, de su conocimiento de la obra de Neruda. La magia amorosa del hondero es la que crea aquí a la piedra como lucero. Cuando Hernández comenta a Neruda, en unas notas en prosa de esta época, a propósito de su lectura de *Tercera residencia* (publicadas en el número citado de la revista «Agora», *Arte poético y aforismos*, pág. 22) lo más relevante que aparece es la visión de transmutación de la tierra operada por Neruda.

⁸⁶Cf. por ejemplo el espacio significativo de los dos poemas dedicados al mar en *Ambito* o «Mar en la tierra» de *La destrucción o el amor*, donde la fusión mar-amor está amenazada: «El resonante mar convertido en una lanza / yace en lo seco como un pez que se ahoga, / clama por ese agua que puede ser el beso, / que puede ser un pecho que se rasgue y anegue», en Aleixandre, *Obras completas*, pág. 399.

pedras, Vicente, *pedras*, hasta rebeldes *pedras*
que sólo el sol de agosto logra hacer corazones,
hasta inhumanas *pedras*
te llevan al olvido de tu nación: la espuma.

(N8, v. 55-56)

Y en este mismo período, un contexto del término que -se trata del poema «Sonreídme», exponente del cambio ideológico operado en 1936- nos lleva a los nuevos contenidos que van a aparecer:

Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
que llevo de tratar *pedras* y hachas,
a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada
calle.
porque para calmar nuestra desesperación de toros
castigados
habremos de agruparnos oceánicamente,

(N8, v. 23),

en donde *pedras* y *hachas* son ahora símbolos del trabajo y nos abren el contenido histórico en el que la metáfora se va a desarrollar.

La construcción histórica: lo natural y la dureza

Hijos de la piedra, la obra de teatro de 1935, es un anuncio del despertar ideológico de Hernández a la realidad. La revolución de Asturias, en octubre de 1934, lleva a esta construcción teatral en la que los habitantes de un pueblo llamado Montecabra se levantan contra un patrón tirano tras la muerte de un buen patrón. El contenido idílico de esta obra ha sido repetidamente notado por la crítica⁸⁷. Nos interesa aquí destacar cómo el título procede directamente de un contenido ya dado en el período de 1933 y citado más arriba (N3, «Oda al minero», v. 14). En definitiva, estos hijos de la piedra son el resumen del funcionamiento del término en sus contextos históricos: la naturaleza transformada por la guerra, donde las piedras son:

- 1.- El campo de la guerra;
- 2.- la firmeza de los combatientes;
- 3.- la metáfora reintegradora contra el dolor de la guerra:

Porque donde unas cuencas vacías aparezcan
ella pondrá dos *pedras* de futura mirada.

(HA, «El herido», II, v. 14)

Los contextos que vamos a recordar resumen claramente los dos valores primeros:

⁸⁷Cf., por ejemplo, la nota introductoria de Manuel Rodríguez Maciá a *Hijos de la piedra*, en Hernández, *Teatro*, pág. 183.

El llanto que por valles y balcones se vierte
en las *pedras* diluvia y en las *pedras* trabaja.
(VP, «Recoged», I, v. 27);

... no quedará ninguna cosa:
ni *pedra* sobre *pedra* ni hueso sobre hueso.
(VP, «Recoged», I, v. 65);

A su paso
saltan las *pedras*, los lagartos trotan.
(VP, «Juramento de la alegría», v. 17);

Vasca de generosos yacimientos:
encina, *pedra*, vida, hierba noble...
(VP, «Pasionaria», v. 21)

La *pedra* no se ablanda por más que la golpeen.
(VP, «Euzkadi», v. 25);

No te van a castrar, poder tan masculino
que fecundas la *pedra* ¡no te van a castrar!
(HA, «Llamo al toro de España», v. 39);

De entre las *pedras*, la encina y el haya
(...)
surte un acero.
(HA, «Madrid», v.1);

España, *pedra* estoica que se abrió en dos pedazos
de dolor y de *pedra* profunda...
(HA, «Madre España», v. 46-47)

Ante este varón del pueblo,
hasta las *pedras* mas bravas
débiles y sin defensa
se sienten...
(N11, «El campesino», v. 39)

Líster, la vida, *pedra* del portento.
(N11, «Teruel», v. 22);

... cantero de la *pedra* en cada cosa,
exiges la materia de tu hispano
granito, que es la *pedra* mas hermosa.
(N11, Ib., v. 25-27)

Escoged bien la *pedra* para grabar los nombres (de los
héros).

(N11, «Canto independencia», v. 6.5)

Los contextos anteriores se construyen con un valor épico en el que la piedra es el elemento positivo, la firmeza, lo duradero. Como símbolo de la historia que el poeta está viviendo, el comportamiento normalizado del término lleva a la función invertida en el mundo del *Cancionero*: el mismo comportamiento contextual negativo del viento o el rayo, en la dimensión de la historia destruida. La piedra es ahora el espacio de la destrucción o el agente de la destrucción en los siguientes versos del *Cancionero*:

Piedras, hombres como *pedras*,
duros y plenos de encono,
chocan en el aire, donde
chocan las *pedras* de pronto.

(CRA, 71, v. 21-24)

trompas que aconsejan
devorarse ser a ser,
destruirse, *pedra a piedra*.

(CRA., 78, v. 54);

corazón que entre dos *pedras*
ansiosas de machacarle...

(CRA., 104, v. 17)

La metáfora final: acumular la piedra y el niño para nada

Quizá el comentario de dos textos nos pueda servir para restituir la lectura de un motivo que, por su comportamiento normalizado, no nos está aportando nada más allá de lo que ya supiésemos: que el poeta se fija objetualmente en la naturaleza, que los objetos se convierten después en metáforas de la pena amorosa y la fatalidad y, finalmente, que estos mismos objetos se ven penetrados por la historia, como demarcación de ella, para ser destruidos o destructores en el período esencial de la cárcel hernandiana.

La sugerencia de un verso de los *Ultimos poemas* -precisamente el que da título a este epígrafe: «acumular la piedra y el niño para nada»- nos va a permitir hacer una lectura de dos piezas esenciales del último Hernández, lectura de restitución de sentidos y, al mismo tiempo, de ampliación simbólica del término que nos ocupa.

El primero de ellos es «El niño de la noche» cuyo texto es el siguiente:

Riéndose, burlándose con claridad del día,
se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces.
No quiso más la luz. ¿Para qué? No saldría
más de aquellos silencios, de aquellas lobregueses.

Quise ser... ¿Para que?... Quise llegar gozoso
al centro de la esfera de todo lo que existe.
Quise llevar la vida como lo más hermoso.
Ha muerto sonriendo serenamente triste.

Niño dos veces niño: tres veces venidero.
Vuelve a rodar por ese mundo opaco del vientre.
Atrás, amor. Atrás, niño, porque no quiero
salir donde la luz su gran tristeza encuentre.
Regreso al aire plástico que alentó mi inconsciencia.
Vuelvo a rodar, consciente del sueño que me cubre.
En una sensitiva sombra de transparencia,
en un espacio íntimo rodar de octubre a octubre.

Vientre: carne central de todo cuanto existe.
Bóveda eternamente si azul, si roja, oscura.
Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura.

Bajo tu piel avanzo, y es sangre la distancia.
Mi cuerpo en una densa constelación gravita.
El universo agolpa su errante resonancia
allí, donde la historia del hombre ha sido escrita.

Mirar y ver en torno la soledad, el monte,
el mar, por la ventana de un corazón entero
que ayer se acongojaba de no ser horizonte
abierto a un mundo menos mudable y pasajero.

Acumular la piedra y el niño para nada.
Para vivir sin alas y oscuramente un día.
Pirámide de sal temible y limitada
sin fuego ni frescura. No. Vuelve, vida mía.

Mas algo me ha empujado desesperadamente.
Caigo en la madrugada del tiempo, del pasado.
Me arrojan de la noche ante la luz hiriente.
Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado.

Se trata de un texto que tiene una extraordinaria dimensión y alcance en el último poetizar hernandiano. Las contraseñas de la realidad que lo explican son, por un lado, la muerte del primer hijo, Miguel, acaecida en Octubre de 1938, (en un espacio íntimo rodar de octubre a octubre, verso 16), y, por otro, la situación de la cárcel del poeta, situación esencial que, poéticamente, trascenderá la anécdota dramática personal hacia valores universales. El primer elemento de interés es la existencia de dos sujetos en la acción del poema: uno, narrado en tercera persona alternativamente con la primera, es el hijo muerto; otro, narrado en primera persona, realizador también de la acción, es el propio poeta que se funde en sí mismo con el niño muerto a partir del segundo verso:

se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces.

Las oposiciones centrales día / noche; luz / oscuridad («lobreguez») funcionan desde el

comienzo del poema creando un espacio central de significación que recorre todo este período⁸⁸.

Desde el segundo cuarteto el ser del niño muerto y de él mismo, fundido como sujeto, es presentado como una busca a través del símbolo de la esfera, que es lo infinito, lo homogéneo, la totalidad y la perfección⁸⁹.

Quiso llegar gozoso
al centro de la esfera de todo lo que existe,

pero la muerte ha actuado en una situación en la que sólo un contenido antitético, exento de dramatismo ya, puede dar la medida de la ruptura que el poeta sufre:

He muerto sonriendo serenamente triste.

Y en esta narración, de pronto, el símbolo de la noche se nos va a desdoblar, superando la oposición central día (-) / noche (-), hacia un valor que hasta aquí no habíamos encontrado. Se trata de los versos 19-20 que dicen:

Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura;

en una noche final, positiva, en la que el poeta va a reencontrar la armonía, una noche que rompe la oposición central en su funcionamiento normalizado y a la que podríamos atribuirle un valor novaliano romántico⁹⁰. Pero va más allá; porque estamos ante un arquetipo psicológico procedente de los campos establecidos antes: «Vuelve a rodar... vuelvo a rodar...»; que es el tema de la rueda de la vida y el símbolo del nacimiento⁹¹. Si, en el interior de la noche, el poeta encuentra las raíces y la altura -campo esencial de la salvación, construcción «mística» que recorre todo el mundo poético a través de la oposición de lo elevado / lo descendido⁹² -es porque esta noche es *vientre y bóveda*; porque el poeta, fundido con el sujeto -el hijo muerto- que debe renacer en el nuevo hijo («niño dos veces niño: tres veces venidero») recorre un camino que es un auténtico *regressus ad uterum*, camino de protección ante el desamparo. Regreso infructífero porque, al final, el poeta se ve expulsado de la noche protectora a la luz hiriente -inversión absoluta de los valores connotativos del campo final-. Expulsión que es dramática en el

⁸⁸Cf., para fijar este espacio de significación, el análisis de la oposición luz / sombra que aparece en nuestra aproximación al *Cancionero*, Rovira, *Cancionero*, págs. 102-104.

⁸⁹Cf. la explicación del símbolo de la esfera, en cuanto tipología cultural, en Circlot, *Diccionario de símbolos*, págs. 188-189.

⁹⁰El hecho de que citemos aquí a Novalis y sus *Himnos a la noche* sólo debe ser entendido como una precisión y no como una influencia. La noche en Hernández tiene además un espacio diverso en otros contextos al de esta noche romántica que, sólo por razones de identificación, hemos llamado novaliana.

⁹¹Al segundo hijo le dice en el *Cancionero*: «La luz rueda en el mundo / mientras tú ruedas», motivo que aparece otras veces, como en 96, en el que el niño en «Rueda que irás muy lejos», para simbolizar la vida y la aparición del nuevo hijo. La comunidad del motivo con un poema de Miguel de Unamuno, «En la muerte de un hijo», de 1902, la explicamos en una nota de nuestra edición del *Cancionero* de 1978, pág. 141.

⁹²Rovira, *Cancionero*, págs. 104 ss.

renacimiento narrado en el último verso:

Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado.

Nos preguntamos por el motivo de esa inversión -anómala totalmente- y encontramos sólo una respuesta, que es la que se anuncia en el verso 29:

Acumular la piedra y el niño para nada,

que sigue diciéndonos:

Para vivir sin alas y oscuramente un día.
Pirámide de sal temible y limitada
sin fuego ni frescura.

Entre los valores, que luego aparecerán destacados y que explican los versos, está la contraseña que a través de «sin alas» se establece con la privación real de libertad. También la pirámide limitada como símbolo de la ruptura ascensional, que es un valor de la salvación⁹³.

Podemos decir entonces que lo que ha ocurrido es la fusión de las dos contraseñas que enmarcaban el poema: el poeta recorre el camino al unirse al hijo muerto hacia el vientre -bóveda, en un regreso al útero protector-. Pero, de pronto, renace y se encuentra en otro espacio cerrado, profundamente dramático, que es la cárcel. Y por eso «acumular la piedra y el niño para nada», puesto que sale de la noche a una luz hiriente, renace en su cárcel, renace «llorando», «pequeño, desnudo, regresado». El renacimiento es estéril, por la otra *piedra*, la que simboliza de nuevo la muerte, construyendo otro poema que es necesario leer para dar toda su dimensión al verso que provocaba este comentario. Se trata de «Sepultura de la imaginación», uno de los últimos que escribiera:

Un albañil quería... No le faltaba aliento.
Un albañil quería, piedra tras piedra, muro
tras muro, levantar una imagen al viento
desencadenador en el futuro.

Quería un edificio capaz de lo más leve.
No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquél ser quería!
Piedras de pluma, muros de pájaros los mueve
una imaginación al mediodía.

Reía. Trabajaba. Cantaba. De sus brazos,
con un poder más alto que el ala de los truenos,
iban brotando muros lo mismo que aletazos.
Pero los aletazos duran menos.

Al fin, era la piedra su agente. Y la montaña

⁹³*Ibidem.*

tiene valor de vuelo si es totalmente activa.
Piedra por piedra es peso y hunde cuanto acompaña
aunque esto sea un mundo de ansia viva.

Un albañil quería... Pero la piedra cobra
su torva densidad brutal en un momento.
Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra
fueron precipitados él y el viento.

La piedra ha conseguido al final recorrer todos los espacios poéticos con la lógica que aventurábamos: naturaleza, amenaza existencial, espacio épico, amenaza de destrucción personal y, por último, símbolo de lo destruido, símbolo de la ausencia de libertad, a través de la metáfora del albañil y, queda clara ahora, a través también de la situación más dramática, la otra, cuando el poeta, «desnudo, pequeño, regresado», encuentra que era inútil acumular la piedra y el hijo. Encuentra que todo era inútil.

5. La extensión mitológica de la lluvia: de fenómeno natural a la metáfora de la muerte que florece

La lluvia, elemento natural: descripción

Poco hay que decir de la imagen inicial de la lluvia, planteada sólo como elemento natural. Los contextos que se reiteran en toda la primera época desarrollan la situación del campo sobre el que llueve, o del campo seco que espera la lluvia:

¿O el brusco otoño turbulento
rompe tus galas verde-rubias
con las verdascas de sus vientos
y las saetas de sus *lluvias*?

(N0, «La bendita...», v. 36-39)

* * *

Ayer *llovió*... Corrióse la fúlgida cortina
del agua bienhechora con sus sonantes flecos...

(...)

Ayer *llovió*... Triunfaron las aguas en las lomas
y una oda cristalina dijeron los barrancos...

(...)

Bufó de gozo el pecho la gente campesina...
y halló como en un antro la *lluvia* en mí sus ecos.

(N0, «Lluvia», v. 31-32)

* * *

Lo tansitorio eterno del vacío,
imposibilitando lo de siempre,
negro de lluvias, blanco de peligros...

(N3, «Otoño», v.56-58)

* * *

Tienta a *lluvias* el campo al tiempo umbrío...

(N3, «Invierno», v. 7)

* * *

Que aunque a un tiempo de mucha destemplanza
sucede otro aún menos *lluvioso*...

(N4, «Dichoso el campesino», v. 5-6)

* * *

No *llueve*, y son los montes calaveras
por donde va mi hatajo cada día...

(N4, «Primavera-ruinosa», v. 5-6)

* * *

Cómo desea todo...
el bíblico *diluvio* universal!

(...)

En todas las orejas hace un ruido
de retumbos de acequias y tejados
llovidos dulcemente a media noche

(...)

Hasta que Dios nos considere dignos
de la *lluvia* hilo a hilo caudalosa,
es cuestión de llorar amargamente...

(N5, «Silbo sequía...», 14, 92, 97 y 125)

La lluvia-metáfora lexical: ampliación descriptiva

Mayor complicación, aunque dentro de lo que podríamos llamar una serie de metáforas ingenuas, tienen varios contextos del mismo período:

- La referencia a la lluvia de luz solar, a partir de un componente mitológico:

Cae la tarde. Tiene el cielo un color de azul festivo.
En la huerta ni la gracia de una frágil flor se mueve...
Se ha dormido. Se ha encantado. Sobre un verde monte
un vivo chaparrón de vivas tintas el vencido Febo *llueve*.

(N0, «La procesión...», v. 17-20)

- La luz de la luna:

Si a la luz opaca de la luna vieja
que en las calles *llueve*...
(N0, «Contemplad», v. 62-63)

- Lluvia de versos: nube de inspiración:

Me he creído que de mi alma
la nube lechosa y pura
-¡vaya fulgor de metáfora!-
puede dar continua *lluvia*
de versos de urdimbre mágica.
(N0, «A todos los oriolanos», v. 60-64)

- La lluvia bíblica del maná, en un poema de *Perito* en el que a través de esta imagen se nos presenta al poeta haciendo caer higos, encaramado al árbol⁹⁴, sobre niños que los van recogiendo:

El maná, miel y leche, de los higos
llueve sobre la luz, dios con calzones,
sobre un pueblo israelita de mendigos...
(PL., IX, v. 1-3)

- La negrura de los higos en una nueva lluvia similar a la anterior:

Llueve azabache, ébanos sabrosos
la maliciosa higuera...
(N3, «Agosto», v. 25-26)

- La extensión de la imagen natural al objeto que nos está describiendo:

Palcos: marzos *lluviosos* de mantones,
nutridos de belleza deseada...
(N4, «Plaza», v. 4-5)

- La imagen natural ampliada como identificación del misterio religioso, en una construcción con un evidente recuerdo gongorino:

Las legiones de bosques de las brumas,
lluviosas almas, pacen firmamento...
(N4, «Nubes y arcángeles», v. 7-8)

En cualquier caso, nos interesa comprobar el carácter lexical de la metáfora de la lluvia empleado en la mayor parte de los contextos anteriores. Son casi siempre visos que permite la lengua cotidiana: «lluvia de luz», «árbol lluvioso de frutos», etc. Será preciso entonces detenerse

⁹⁴Sánchez Vidal en su edición de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*. Esta interpretación está en la página 94.

en lo específico de este uso: la metáfora va apareciendo a partir de construcciones cotidianas; el elemento natural de la lluvia -elemento descriptivo- se amplía a otras descripciones. Tras la lluvia de la naturaleza va apareciendo la lluvia objetual (recuérdense los «palcos lluviosos» de la corrida de toros).

La lluvia en la construcción existencial

En los Silbos del 34 la imagen natural de la lluvia se desarrolla hacia una imagen existencial. Es en el «Silbo de la sequía», donde por primera vez se produce la extensión del significado, a través de un largo poema en el que el motivo descriptivo de los campos sedientos en la espera de la lluvia, se abre al final hacia el motivo siguiente:

¡Ay, llueve, amor, sobre mi vida seca!:
¿o a qué verde ventana
de qué espejo de alberca y balsa inmóvil
me asomaré a mirarte?
¡Ay, que me agostaré sin tu amorosa
palma de agua en mi cántara de barro!
(v. 134-139)

Y empezamos a estar entonces ya ante el mejor Hernández, con este final, que es casi otro poema por la divergencia temática que introduce, a partir del término y del núcleo significativo de la lluvia. La nueva significación, conseguida a través de una sencilla metáfora, alcanzará una construcción relevante en varios contextos de la poesía amorosa. Y ya no sólo la lluvia de amor sobre la vida seca, sino una insistencia, que habrá que explicar, del término lluvia y sus derivados sobre momentos esenciales y términos esenciales de la experiencia que, en el período que se abre con *El rayo...* está ampliamente definida por el núcleo temático del amor.

Algunos contextos exigirán una lectura detenida. Veamos los principales:

Esta obstinada piedra de mí
brota y sobre mí dirige la insistencia
de sus *lluviosos* rayos destructores.
(vv. 12-14),

y recordaremos ahora el comentario que antes realizábamos a propósito de este mismo poema, donde aceptábamos el valor de identificación del rayo con la pena amorosa, pero, al mismo tiempo, introducíamos los significados más amplios -contiguos a la pena amorosa- de fatalidad, pesadumbre y angustia. Veamos ahora, a partir del adjetivo *lluvioso*, cómo aparece intercambiable posicionalmente *rayo* por *pena* en otros contextos:

Y la *lluvia* pena en tus retratos
desde cuyos presidios te reclama...
(N8, «Elegía», v. 66),

nos dice en la segunda Elegía al amigo muerto Sijé; y en otro poema de la misma época -la que va entre la poesía amorosa y la poesía social- nos insiste en la lluviosa pena, ahora en un poema de definición de su mundo personal, «Mi sangre es un camino»:

donde muerdo la hiel por sus raíces
por las *lluviosas* penas recorrido...

(N8, «Mi sangre...», vv. 80)

Y no será difícil entonces afirmar que tenemos asegurado con estos contextos el valor de *rayo* como *pena*, junto al resto de valores que anunciábamos. La lluviosa pena es, en el primero, la fatalidad absoluta de la muerte del amigo, a cuya novia se le irá acrecentando cada día más, por los retratos, la memoria del desaparecido. Y resulta hermosísima la metáfora de los retratos-presidios que reclaman a la amada, que reclaman su dolor porque contienen la lluviosa pena.

Continente aquí de aquella fatalidad de la muerte, el significado se nos hace aún más relevante en el segundo contexto. «Mi sangre es un camino» es un poema excepcional de aquella ruptura íntima de su mundo personal que se empieza a operar, amorosamente, en la época de *El rayo...* y que se acrecienta, llegando al nivel de ruptura ideológica, en los poemas que va escribiendo contiguamente al libro del 36⁹⁵. El final de «Mi sangre es un camino», al que también nos hemos referido antes a propósito de la metáfora del rayo, dice así:

Pólvora venenosa propagada,
ornado por los ojos de tristes pirotecnias,
panal horriblemente acribillado
con un mínimo rayo doliendo en cada poro,
gremio fosforecente de acechantes tarántulas
no me consientas ser. Atiende,
a mi desesperado sonreír
donde muerdo la hiel por sus raíces
por las *lluviosas* penas recorrido.

(N8, v. 80)

Y nos reclama esta cita para que notemos la contradicción existente entre el poeta «con un mínimo rayo doliendo en cada poro», símbolo de la fatalidad que no quiere ser, que no quiere padecer, y el poeta «por las lluviosas penas recorrido», que es y llama desde esa condición, a través del «atiende, atiende», a la amada salvífica. Y, entonces, lo que está ocurriendo es que el poeta nos está llamando la atención hacia su lluviosa pena, nos está intentando explicar algo que aún no sabíamos.

Intercambiable en posición por el rayo en los contextos citados, sin embargo no es intercambiable en sentido, a pesar de la proximidad señalada. La lluviosa pena es salvadora, tanto en la memoria para la novia de Sijé, como para él mismo en el otro poema. Sí, la lluviosa pena recoge de alguna forma la metáfora de la fecundidad del amor que debía llover sobre su vida seca. Al comenzar a leer estos contextos teníamos la tentación de hablar aquí de una lluvia negativa, destructora, que no fuera la correspondiente a la imagen natural de la fecundidad transferida al amor, pero otra vez notamos la exquisita complicación de este mundo poético. Porque la fatalidad -referida a la pena amorosa- no es negativa ni destructora. Es una imagen dialéctica entre la destrucción y la salvación. Y es una imagen que tiene también su síntesis en la destrucción o el amor, en perfecta correspondencia a lo que la crítica señaló hace años a propósito de la síntesis

⁹⁵Con esta interpretación cronológica y temática de diversificación de las dos escrituras: amor y ruptura ideológica en este período, coincide sustancialmente toda la crítica. Recomendamos especialmente el trabajo de Sánchez Vidal, *Miguel Hernández en la encrucijada*.

aleixandriana a la que nos remitimos para explicar en última instancia las imágenes aquí analizadas⁹⁶.

Otros contextos nos devuelven claramente la imagen de la lluvia-fecundidad del amor:

Vuerto la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.
Espero a que recaiga en esta arcilla
la *lluvia* con sus crines y sus colas...

(RNC., 22, v. 6)

Y, en extensión de la imagen, el amor ante el amigo muerto es capaz de alcanzar también la fecundidad a través de la lluvia:

Alimentando *lluvias*, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento,

como nos dice en la conocida «Elegía» a Sijé (v. 3-7), anticipando un sentido central de la fecundidad al que ya hicimos referencia y vamos a analizar en páginas posteriores.

Otra transferencia de la imagen de la fecundidad aparece a través de la lluvia que procura alegría, en la Oda del 36 dedicada a Pablo Neruda:

... y vendimiando inconsolables *lluvias*,
procurando alegría y equilibrio...

(v. 126),

donde las inconsolables lluvias nos llevan también a la metáfora lluvia-llanto que varias veces utiliza en este período:

Lluviosos ojos que *lluviosamente*
me hacéis penar, *lluviosas* soledades...

(RNC., 27, v. 1-2),

⁹⁶Se ha hablado de la influencia de Aleixandre, sobre todo en relación a la ruptura que se comienza a operar en 1935, en la que la imagen surreal sería una nueva dimensión estilística, surgida directamente por la influencia aleixandriana. Con muchas reservas hacia el desarrollo posterior de estas imágenes, cuya mayor presencia se da precisamente en la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», recordemos el trabajo de Cano Ballesta -dedicado a agrandar estas influencias-, en Cano, *La poesía*, págs. 100 ss. Pero no recordamos que se haya hablado de las coincidencias entre el amor-destrucción que se pueden encontrar entre *El rayo* y el libro aleixandriano del 35. Véase un interesante comentario al sentido amor-destrucción en Aleixandre, en la Introducción de José Luis Cano a su edición de *La destrucción o el amor*. Para no extendernos en la valoración mimética de este Hernández, habrá que recordar el brillante análisis que Dámaso Alonso hace de los orígenes del amor aleixandriano en la poesía mística, cuestión que explica también la procedencia del amor en Hernández. Cf. Dámaso Alonso, *La destrucción o el amor*, en «Revista de Occidente», CXVII, Junio de 1935.

donde se notará también el valor de atracción que tiene de nuevo la palabra pena.

También es ocasión para esta metáfora lluvia-llanto la muerte de Federico García Lorca, en la «Elegía Primera» de *Viento del pueblo*:

Y una vez más al callejón del llanto
lluviosamente entro.

(v. 12)

Los contextos de *Viento del pueblo* no ofrecen, sin embargo, ninguna particularidad: lluvia natural, marco de los combates y por lo tanto situacional y descriptiva⁹⁷, lluvia de sudor en sus poemas de exaltación del esfuerzo y el trabajo⁹⁸, o la más interesante imagen bíblica de la lluvia de sangre, reiterada como amplificación de la tragedia⁹⁹.

De la tragedia al mito de la muerte que florece

De mediados de 1939 y seguramente anterior a la detención de Hernández en la frontera portuguesa¹⁰⁰ es «La lluvia» que, por determinadas cuestiones textuales, nos aparece como inacabado¹⁰¹.

La reciente publicación de un poema que sólo venía siendo editado en su primera mitad y el trabajo crítico de Sánchez Vidal para su reconstrucción, nos lleva a encontrarnos además con un material de inapreciable valor para el tema en el que estamos. La intensificación de contextos del término lluvia, en el período final, encuentra aquí una acumulación de sentidos que explica la mayor parte del motivo, tal como aparece en el *Cancionero* y en los *Ultimos poemas*.

«La lluvia» tiene por otra parte un esbozo que vamos a comenzar recordando:

*Cuando la lluvia cae se remueven los muertos, la tierra
se hace un hoyo removido, oloroso. Los árboles expi-
ran su último olor profundo; como si fuera a morir de
pena todo parece desear amor, pedir el hoyo de la
muerte, el supremo contacto con la tierra.*

5 Y yo me siento traspasado por la humedad de abajo

⁹⁷Así: «Bajo una zarpa de lluvia / y un racimo de relente, / y un ejército de sol, / campan los cuerpos rebeldes...», en VP, «Llamo a la juventud», v. 47-50.

⁹⁸«... por la atmósfera esparce sus fecundos olores / una lluvia de axilas...», VP, «El sudor», v. 15-16; o «que el sudor (...) / con sus lentos diluvios, os hará transparentes, / venturosos, iguales...», VP, «El sudor», v. 34-36.

⁹⁹«No os basta estar defendidos / por lluvias de sangre hidalga...», VP, «Los cobardes», v. 49-50; «La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo», HA, «El herido», v. 5; o «El tren lluvioso de la sangre suelta», HA, «El tren de los heridos», v. 11.

¹⁰⁰En el manuscrito del *Cancionero* aparece el título y luego una línea punteada, como hace con otros poemas que debía estar intentando recordar. Esto indica una escritura anterior a su entrada en la cárcel. Por otra parte, el texto inconcluso que conocemos pertenece a C, según la investigación de Sánchez Vidal, es decir, a un conjunto de poemas cosidos formando una libreta y en la que aparece apuntada una dirección de Rosal de la Frontera, que es precisamente desde donde Hernández pasa a Portugal en Mayo de 1939.

¹⁰¹Cf. el análisis de Sánchez Vidal en PC, págs. 894-897. En nuestra edición del 78 el poema aparecía incompleto en toda su segunda parte.

que habrá de sujetarme para siempre a la sombra. Se remueven las cartas viejas, saco de los cajones que me olvido en los días de sol las fotografías tuyas y las mías y las contemplo como si no las fuese a volver a ver más. Los relojes adquieren la gravedad

- 10 *de la última hora* de cada hombre y la lluvia insiste sobre el tejado, prohíbe a las golondrinas gritar, mover el cielo la tierra como herida, como abierta a la muerte de todos, a la muerte del mundo que algún día vendrá. La chimenea suena como ave agorera, y un balido lejano se clava en las entrañas.
- 15 Se renuevan las *heridas físicas y las otras*, las que nunca verá quien no mire *hacia adentro*, hacia la habitación donde ahora se abate. Los tiernos picotazos de la lluvia en las campanas, en los objetos de metal sonoro; los aljibes, los pozos se ponen más profundos, más densos los abismos, mis pensamientos tú, tú,
- 20 que en la *bruma* pálida pareces ya tu sombra lenta, descolorida, *pareces ya la sombra de tu fotografía*. Las cejas se doblegan, los ojos se reducen al gran llanto del *cielo desconsolado* a veces. Suena en las hojas secas como en cementerios, *suenan en el mar la lluvia como en un imposible*, suena por los barrancos
- 25 como pasión suicida, suena en el curso como dentro sobre un sexo baldío, suena en la puerta, en todo como sobre la caja, *sobre los ataúdes y el dolor y la noche-suenan como los labios penetrando en la carne*, baja como una miel universal y triste, igual que una saliva que escupiera el olvido impasible, los días, la
- 30 noche pausadamente, suave, despreciativamente. La lluvia cae; el fondo de la tierra, del hombre, prosigue seco, lleno de sed y de raíces y la piedra y la arena renuncian a tragársela para tener más sed¹⁰².

El esbozo en prosa convertido en poema queda como sigue:

Ha enmudecido el campo, presintiendo la lluvia.
Reaparece de la tierra su primer abandono.
La alegría *del cielo* se *desconsuela* a veces
sobre un pastor sediento.

- 5 *Cuando la lluvia llama se remueven los muertos.
la tierra se hace un hoyo removido, oloroso.*

¹⁰²PC, págs. 895-896.

Los árboles exhalan su último olor profundo
dispuestos a morir.

Bajo *la lluvia adquiere* la voz de *los relojes*
10 *la gravedad*, la angustia *de la postrera hora*.
Reviven las heridas visibles y *las otras*
que sangran *hacia dentro*.

Todo se hace entrañable, reconcentrado, íntimo.
Como bajo el subsuelo, bajo el signo lluvioso.
15 Todo, todo parece desear ahora
la paz definitiva.

Llueve como una sangre transparente, hechizada.
Me siente traspasado por la humedad del suelo
que habrá de sujetarme para siempre a la sombra,
20 *para siempre de la lluvia*.

El cielo se desangra pausadamente herido.
El verde intensifica la penumbra en las hojas.
Los troncos y los muertos se oscurecen aún más
por la pasión del agua.

25 Y retoñan *las cartas viejas* en los rincones
que olvido bajo el *sol*. Los besos de anteayer.
las maderas más viejas y reseca, los muertos
retoñan cuando llueve.

Bodegas, pozos, almas, saben a más hundidos.
30 Inundas, casi sepultados, mis sentimientos,
tú, que, *brumosa*, inmóvil, pareces el fantasma
de tu fotografía.

Música de la lluvia, de la muerte, del sueño,
.....
35 Todos los animales, fatídicos, se inclinan
debajo de las gotas.

Suena en las hojas secas igual que en las esquinas,
suena en el mar la lluvia como en un imposible.
Suena dentro del surco como en un vientre seco,
40 seco, sordo, baldío.

Suena en las hondonadas y en los *barrancos*: suena
como una *pasión íntima suicidada* o ahogada
Suena como las balas *penetrando la carne*,
como el llanto de todos.

45 Redoblan sus tambores, tañe su flauta lenta,
 su lagrimosa lengua que lamo tercamente,
 y siempre *suen*a como *sobre los ataúdes*,
los dolores, la noche.

Los subrayados indican el desarrollo entre el esbozo en prosa y el poema con los términos presentes en uno y otro, de acuerdo al esquema:

Líneas	Versos
1-2-3	5-6-7
9-10	9
15-16	11
5-6	18-19
6-7	25-26
19-20-21	31-32
22	3
23-24	37
24-25	40-41
27-28	42
26-27	47-48

La construcción del poema a partir del esbozo en prosa nos da cuenta en primer lugar del proceso de creación en Hernández. Nótese la selección de alejandrinos presentes en la prosa:

Cuanto la lluvia (cae) se remueven los muertos.
 La tierra se hace un hoyo removido, oloroso,
 que habrá de sujetarme para siempre a la sombra.
 Suen

en el mar la lluvia como en un imposible.
 Suen

como (los labios) penetrando la carne.
 Me siento traspasado por la humedad (de abajo),

cuestión que nos remite inmediatamente a un problema que fue visto acertadamente hace años por Bruna Cinti¹⁰³ y que podríamos definir aquí como el sentido poético, en toda su extensión de la palabra, de la prosa hernandiana. En las prosas juveniles aparecen frecuentes ejemplos que permiten el encuentro rítmico con versos. El esbozo es también aquí un primer material sobre el que el poeta opera una selección, de la que entresaca posteriormente el material versal ya creado. Pero, en cualquier caso, lo que nos interesa ahora es comprobar el material temático que se pierde en el tránsito al poema y el que permanece. Y una lectura atenta de los dos ejemplos nos lleva a afirmar que permanece lo necesario y se pierde lo accidental, lo reiterativo o lo desafortunado. Algún ejemplo será suficiente, puesto que el análisis que pretendemos ahora no es sobre el proceso de creación, sino sobre un motivo temático:

- lo reiterativo: pérdida de la doble referencia a las fotografías de la amada;

¹⁰³Cf. Bruna Cinti, *Scansione in versi di una prosa di Hernández*, en «Quaderni Ibero-americaeni», Torino, n.ºs 35-36, 1971. Y también de la misma autora, *Desdoblamientos y antítesis en la prosa hernandiana*, en AAVV, *Miguel Hernández*, Taurus, Madrid, 1975, págs. 316-324.

- lo desafortunado: «suenan en el surco como dentro sobre un sexo baldío»;
- lo accidental: podríamos presuponer que todo lo que no es recuperado en el poema resulta accidental, pero luego veremos que no es así, por las recuperaciones operadas en otros.

Lo que nos importa en definitiva es la obtención final de una serie de sentidos que marcan, como decíamos, el campo de significación final de la lluvia. Los entenderemos mejor con la lectura de otros poemas.

El sentido de «Cuando la lluvia llama se remueven los muertos» y «los muertos / retoñan cuando llueve» es el contenido en 53 de CRA, al que en páginas anteriores ya hicimos referencia:

Llueve. Los ojos se ahondan
buscando tus ojos...
Llueve como si llorara
raudales un ojo inmenso.
(...)

Llueve sobre tus dos ojos
negros, negros, negros, negros
y *llueve* como si el agua
verdes quisiera volverlos.
(...)

¿Volverán a florecer?
si a través de tantos cuerpos
que ya combaten la flor
renovarán su ascua... Pero
seguirán bajo la *lluvia*
para siempre, mustios, secos.

Lo que en esta canción está dedicado al hijo muerto, en octubre de 1938, en «Ha enmudecido el campo», toma la perspectiva del conjunto de muertos de la guerra, siendo una referencia a la realidad que el poeta ha vivido. Y cabe en mi momento, para la muerte personal y para la colectiva, la esperanza mítica del agua sobre la tumba y, a partir de ahí, la muerte que florece, como referencia cultural ancestral de las religiones telúricas, en la perspectiva que ampliamente analizó Frazer en «La rama dorada»¹⁰⁴.

Se tendrá otra referencia inmediata, que habla en el poema del *Cancionero* también sobre el hijo muerto, en los motivos del esbozo, no presentes en «Ha enmudecido el campo», de las líneas 10- 11: «la lluvia insiste sobre el tejado, prohíbe a las golondrinas gritar», junto a los versos 45-48 que nos hablan de «redoble de tambores» y lluvia sobre los ataúdes. Obsérvese un fragmento de la canción 55 de CRA:

¹⁰⁴Cf. Frazer, *La rama dorada*, págs. 680 ss.

Mi casa es un ataúd.
Bajo la *lluvia* redobla
y ahuyenta las golondrinas
que no la quisieran torva.
(vv. 17-19),

siendo la mediación para la identificación casa-ataúd, el desarrollo de la idea en 41 de CRA, también dedicado al hijo muerto:

Llueve sobre el tejado
como sobre una caja
mientras la hierba crece
como una jovencita.
(vv. 8-11)

Los dos poemas, posteriores a «Ha enmudecido el campo», nos permiten comprobar un complejo desarrollo de la significación construido en varias secciones:

- la lluvia sobre la casa que crea la imagen de la lluvia sobre el ataúd y a partir de ahí la identificación de casa con ataúd, motivo simbólico del tema esencial de la destrucción familiar;
- la casa-ataúd-tambor que ahuyenta las golondrinas, tanto en «Ha enmudecido el campo», como en 55 de CRA y en sus desarrollos en los poemas que surgen de éste. Las golondrinas, ahuyentadas por el redoble de la lluvia -una sinestesia espléndida- son símbolo en el *Cancionero* del vuelo positivo y liberador que comentaremos posteriormente. Sirva ahora el ejemplo del poema 65, «Antes del odio»:

Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón...
(vv. 39-45)¹⁰⁵;

- el motivo de la hierba que crece por la lluvia «como una joven ala» tiene dos secciones de interpretación. Por un lado, es parte de la mitología de la muerte que florece en la referencia *joven ala*; por otra, nos indica la esperanza en la naturaleza a pesar de todo lo que el poeta está viviendo. El ala -a través del tema del vuelo- es un motivo esencial del ambiente recuperador de esperanzas del último Hernández.

Otra vez aparecerá la conexión contextual lluvia-ala, en imposible esperanza, en «Cada hombre», a propósito también del inalcanzable vuelo salvador:

¹⁰⁵En algún momento, la golondrina alejada por la muerte, pasa a convertirse o a identificarse con la imagen del hijo muerto: «Ausente, ausente, ausente como la golondrina / ave estival que esquiva vivir a pie del hielo...»

Cada ciudad, dormida, despierta loca, exhala
un silencio de cárcel, de sueño que arde y *llueve*
como un élitro ronco de no poder ser *ala*.
El hombre yace. El cielo se eleva. El aire, mueve.

(vv. 33-36)

Pero corríamos el riesgo -y lo hemos querido asumir- de perdernos en este bosque de referencias del motivo de la lluvia, que, si hemos explicado sus conexiones, no hemos llegado aún al poder evocador con que aquí aparece, ni al significado que genera este poder.

Una cuestión textual, planteada por nosotros hace tiempo y creemos que resuelta¹⁰⁶, nos puede permitir comprobar el valor final que Hernández confiere a su lenguaje esencial; de nuevo, por lo tanto, su capacidad de corregir para ajustar un sentido, para hacerlo compacto en su construcción significativa.

La composición 3 de CRA dice así en un fragmento:

Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.
Pero cuando *llueve*, siento
que el resplandor se desploma
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas...

(vv. 14-20)

El poema, antes, nos estaba narrando la casa familiar penetrada de luz por el hijo y, a partir de su muerte, el derrumbamiento de la luz y la casa, en la concentración hacia lo descendido y la sombra, de dos símbolos fundamentales de la tragedia.

La siguiente redacción es un manuscrito suelto¹⁰⁷ en el que los versos 17-20 aparecen de la siguiente forma:

Mas hoy cuando *llueve*, siento
que la tristeza se ahonda
que reverdecen los muebles
despertados por las gotas,

¹⁰⁶Podemos confirmar ahora lo que fue una hipótesis en 1976 (Rovira, *Cancionero*, págs. 76-80): la coincidencia de tres poemas: «Era un hoyo no muy hondo» (57 de las *Obras completas*, publicadas en Losada por Silvio Romero en 1960; y 95 de OPC); «Era un hoyo no muy hondo» (82 de *Obras Completas* y 49 de OPC) y «Mi casa contigo era» (87 de OC y 50 de OPC), nos llevó, mediante un estudio del léxico, a plantear la hipótesis de que la evolución fuera 57-82, 87, al contrario de lo planteado por Puccini, *Altre varianti e variazioni nel Cancionero di Miguel Hernández*, págs. 146 ss., que opinaba que sería 82-57, dejando fuera, como un poema diferente, a 87. La deducción a la que llega Sánchez Vidal es a la misma que nosotros, sólo que considera a 82 y 87 como un mismo poema, en PC, págs. 863-868. Contra su opinión de que estos dos poemas sean uno solo está el dato de que en el manuscrito aparecen «formando dos grupos escritos con distinto margen y separados por varias líneas tachadas», según informan Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en su edición de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, de 1978, nota 96, pág. 72.

¹⁰⁷Sánchez Vidal, PC, pág. 863.

donde se podrá notar ya la profunda vacilación del verso 18, para que la lluvia aquí no produzca el derrumbe de la luz, sino el sentido más probable (metaforización del llanto) de la tristeza que se ahonda. Pero en la última redacción¹⁰⁸, la que nosotros editábamos con el número 55 de CRA, aparece de nuevo una transformación fundamental en el verso 18:

Pero cuando *llueve* siento
que las paredes se ahondan
y reverdecen los muebles
rememorando las hojas.

La lluvia no debía producir derrumbes de luz y por eso el poeta ha jugado con su verso hasta transformarlo totalmente. La lluvia debía abrirnos la imagen de la fecundidad, aquí de la muerte que florece, a partir de esos muebles de la habitación familiar que reverdecen y rememoran su vida. Y también, testimonio de la tragedia, la lluvia provoca la sensación de ahondamiento, de profundidad de la casa. No, no es el derrumbe aún, porque la palabra ha sido cuidadosamente evitada; es el ahondamiento que, conexo espacialmente a todo el campo semántico de lo descendido, podemos identificar como lo profundo positivo, desde donde el poeta ansía su despliegue, su vuelo hacia lo elevado.

No evitará Hernández de todas formas la atracción semántica que la lluvia obtiene de la metáfora contigua y central del sol. Es decir, la atracción hacia lo negativo, hacia la desaparición del símbolo positivo solar. En 71 de CRA aparece contextualizando todo el valor de tragedia:

Llueve tiempo, *llueve* tiempo,
y un día triste entre todos...

alrededor de la sensación omnipresente de odio que define este poema. Pero otra contextualización, junto al referente solar, tiene capacidad de hacernos superar la impresión negativa. Es en el poema «A mi hijo» de *Ultimos poemas*:

Hoy, que es un día bajo la tierra, oscuro,
como bajo la tierra, *lluvioso*, despoblado,
con la humedad sin sol de mi cuerpo futuro,
como bajo la tierra quiero haberte enterrado.
(vv. 5-8),

donde las profundidades nos remiten a la muerte, el espacio de la destrucción del hijo; y el mito, contextualizado varias veces en esta etapa final, nos lleva a la esperanza del florecimiento.

6. Siembra: metáfora existencial-amorosa en extensión al período histórico

El término *siembra* lleva conexos otros, verbales, sustantivos, adjetivos, como *semilla*, *sembrar*, *sembrados*, *sementera*, *simiente*, etc. Desde la primera lectura de contextos observamos cómo se trata de un término intenso por su desarrollo metafórico en momentos clave de la significación hernandiana.

Los primeros valores provienen de los contextos descriptivos de la naturaleza, cuando la

¹⁰⁸De este manuscrito informa y da variantes Sánchez Vidal en las páginas citadas en la referencia anterior.

acción de sembrar o los sembrados son el índice de la vida en el cielo natural:

Las flores (...)
sobre los *sembrados* del verdor risueño.
(N0, «Marzo», v. 10)

¡Marzo! Viene Marzo pródigo y amigo
reanimando vidas y *sembrando* flores!
(N0, «Marzo», v. 42)

La *siembra* podrá hacerse... Las nubes agua arrojan.
(N0, «Lluvia», v. 5)

El *sembrado* transeúnte de la espiga...
(N2, «El turquesa», v. 7)

Al cielo que se acerca gravemente,
lo que habrá de nacer, *semilla* espera.
(N3, «Otoño», v. 48)

Ya reverdeció en el surco el pan temprano
que el labrador *sembró* sobre Castilla...
(N3, «Invierno», v. 2)

El vidrio, el sol, aquel verde *sembrado*,
ante la luz, de trigo transparente...
(N3, «Invierno», v. 82)

En el mismo período la acción se extiende desde el valor específico de la naturaleza, valor agrícola aquí, a otros contextos en los que se representan acciones por desarrollo lexical de la acción de sembrar. Una vez, es la música que siembra notas:

unas notas de una música que oro falso *siembra* al viento.
(N0, «La procesión», v. 2);

otra, el pescador que siembra sus redes:

pescador, te recolecto
al *sembrar* nudos en vano.
(N4, «Sal», v. 4)

Ya en los contextos de naturaleza encontramos una primera extensión metafórica en la que la acción de sembrar se conecta a la acción de fecundar, metáfora que será duradera y desarrollará ampliamente un espacio central del eros hernandiano. El contexto en el que aparece por primera vez esta extensión es de *Perito en lunas* y se trata de una curiosa construcción de la metáfora-enigma:

Coral, canta una noche por un filo,
y por otro su luna *siembra* para
otra redonda noche: luna clara,
¡la más clara!, con un sol en sigilo.
(PL, XXXIV, v. 2)

Citamos la interpretación de Agustín Sánchez Vidal con la que coincidimos plenamente: «El gallo, con cresta de coral, por un filo de la noche canta a la aurora y por el otro filo siembra en la gallina el lunado huevo»¹⁰⁹.

El gallo siembra a la gallina y de ahí surgirá, si el huevo no va a parar a la sartén, «un rejoneador galán de pico» (v. 7). La metáfora de la siembra-fecundación cierra su ciclo con la posibilidad aquí, anuncio en otros contextos, del nacimiento de un nuevo ser. Inmediatamente, los sujetos de la acción sembrar-fecundar cambian a la relación hombre y mujer:

1. Tu subterráneo amor pide tu hembra,
sola en el mundo lecho,
ayer, fértil y más, campo de *siembra*,
hoy, surco insatisfecho...

(N3, «Oda al minero», 18),

como en *Imagen de tu huella*, donde se explica la relación que todos los seres de la naturaleza, animales y humanos, mantienen a través del sembrar-fecundar:

2. Ya se desembaraza y se desmembra
el angélico lirio de la cumbre,
y al desembarazarse da un relumbre
que de un puro relámpago me *siembra*.
Es el tiempo del macho y de la hembra,
y una necesidad, no una costumbre,
besar, amar en medio de esta lumbre
que el destino decide de la *siembra*.
Toda la creación busca pareja...

(IH, «Ya se desembaraza», v. 8)

Al tratar de la imagen del relámpago, veíamos que el valor del término en este contexto es erótico y lo relacionábamos con otro de la misma época en el que también el relámpago-eros surge en medio de la acción de sembrar-fecundar:

3. Vierto la red, esparzo la *semilla*
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.
(...)

¹⁰⁹Sánchez Vidal, en su edición de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*, pág. 130.

relámpagos sujetos a las olas
desesperando espero en esta orilla.
(RNC, 22, v. 1-3)

Pero aquí el contexto nos interesa, por la extensión de la relación erótica contenida en los relámpagos a la acción de fecundar, a través de una relación semántica del lenguaje de la naturaleza, en la que los términos como *siembra* y *surco* (contexto 1.º) se unen a *luz* («amar en medio de esta lumbre», (contexto 2.º), que preside la acción narrada, planteándonos a continuación el tema clave de la fecundación («destino de la siembra», contexto 3.º). Hemos planteado estas claves, porque son las que nos conducen, ya en el período histórico, a las de la «Canción del esposo soldado»:

He poblado tu vientre de amor y *sementera*,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y *espero* sobre el *surco* como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.
Morena de altas torres, alta *luz* y altos ojos.
(v. 1-5)

En cualquier caso, sirve la relación establecida por *sementera*, *surco*, *esperar* y la referencia aquí a la mujer-luz, para insistir nosotros en el problema de la originalidad de esta «Canción del esposo soldado». En donde Vicente Gaos veía acumulación de citas literarias¹¹⁰, nosotros vemos fijación de mi núcleo de significación por la propia intertextualidad del poeta. La metáfora del sembrar-fecundar, ampliada a varios términos conexos, tiene en la «Canción del esposo soldado» su límite de desarrollo, obteniendo el poeta una construcción memorable, resumen de citas sí, pero propias¹¹¹.

Inversión pesimista de siembra en «Mi sangre es un camino»

Un poema esencial del período de transición de *El rayo* a la poesía histórica es «Mi sangre es un camino». Antes, hemos citado este poema como un testimonio de la profunda crisis existencial que el poeta vive. Un término, que desarrolla con amplitud la crisis, es, precisamente, el que estamos tratando, que aparece concentrado en esta composición con las tres presencias que tiene en este conjunto de poemas. «Mi sangre es un camino» es un poema que narra la situación que el poeta vive en relación al mundo y a la amada, referente de salvación como hemos visto antes, en un estado personal de desconcierto en el que los impulsos vitales de la sangre lo están llevando al descubrimiento angustioso de la realidad. La sangre es lo que empuja al poeta:

y *sembrando* de cerca su camino
hace que caiga torpe derretida.
(v.10)

La sangre del poeta es:

¹¹⁰Gaos, *Miguel y su hado*, pág. 29.

¹¹¹Recuérdese, en cualquier caso, que no estamos negando las influencias poéticas, sino replanteándolas fuera de la función aniquiladora que para Gaos tienen.

un camino ante el crepúsculo
de apasionado barro y charcos vaporosos
(...)
un *sembrado* de lunas eclipsadas...
(v. 62)

Y la actitud de la amada, no aceptando al poeta, es vista como:

No me pongas obstáculos que tengo que salvar,
no me *siembres* de cárceles,
no bastan cerraduras ni cementos...
(v. 49),

donde la cárcel, aquí cárcel de amor renacentista, recoge la extensión pesimista de la nueva siembra que recorre el poema. Se podría decir que Hernández, en este período de pesimismo existencial, ha desarrollado una inversión consciente de la siembra-natural y la siembra-erótica. Es aquí donde invierte, con una nueva pesadumbre de desconcierto ante el vivir, el valor positivo del término en los campos anteriores.

Bifurcación del significado en el período histórico

La acción de *sembrar* pasa a la poesía de la guerra civil como acción múltiple, que refleja sucesivamente motivos y momentos de la contienda, con significados diversos (siembra de auroras, siembra de un rostro invencible, siembra de dinamita, etc.), en extensión épica de la acción y realidad del término. Pero, además, se bifurca contextualmente en su significado, en base al sujeto o al objeto al que se refiere el sembrar y la semilla. La estructura de esta bifurcación es muy simple, manteniendo un valor de connotación positiva o negativa en relación a los dos bandos de la guerra. Así los combatientes populares tienen los siguientes contextos:

Hay heridos que se mueren
con el rostro rodeado
de tan diáfanos ponientes
que son auroras *sembradas*
alrededor de sus sienes.
(VP., «Llamo», v. 59)

Aplicad la pasión de las entrañas
a este pueblo que muere con un gesto invencible
sembrado por los labios y la frente,
bajo los implacables aeroplanos...
(VP., «Recoged», v. 53)

la juventud de España saldrá de las trincheras
de pie, invencible como la *semilla*...
(VP., *ibídem*, v. 41)

sembrabas al adversario
de dinamita furiosa

y era tu mano una rosa
enfurecida...

(VP., «Rosario», v. 17),

mientras los insurrectos y sus aliados:

Italia y Alemania

(...)

agruparon, *sembraron* sus luctuosas telas...

(VP., «Euzkadi», v. 3)

Sois los que nunca abris la mano, la mirada,
el corazón, la boca, para *sembrar* verdades.

(N11, «Canto», v. 42)

Contra aquellos que vienen

a coger sin *sembrar*.

(N11, «Canción», v. 68)

Que van de pueblo en pueblo

desolación y ruina

sembrando, removiendo.

(N11, «Antiavionista», v. 16)

En este mismo período aparece un contexto de recuperación épica de la metáfora de la fecundación:

Sembrada está la simiente

y vuestros vientres darán

cuerpos de triunfante frente...

(N11, «Andaluzas», v. 9)

La misma construcción, ahora ya en la esfera de lo personal, que es recuperada en «Hijo de la luz y de la sombra», como sentido inicial, complementado en el poema por un valor cíclico a través del cual el hijo que va a nacer recrea en sí mismo la posibilidad del amor por la siembra-origen de la que surge:

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surgido,

y a su origen infunden los astros una *siembra*,

un zumo lácteo, un flujo de cálido latido,

que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

(VP., «Hijo de la sombra», v. 34)

Un último contexto: siembra-muerte

La indicación de lectura¹¹² fue considerar a siembra como una concreción del lenguaje erótico, junto al social, procedente de una extensión del de la naturaleza. Recapitulando sobre lo anterior, observaríamos que el hallazgo fundamental de la imagen se da con su valor de metáfora del eros-fecundidad, sentido que es retornado una y otra vez en el período de la poesía final a través de otros términos -*vid.* sobre todo *vientre*¹¹³- pero precisamente *siembra* es un término que desaparece casi totalmente, teniendo sólo una presencia en el *Cancionero y romancero de ausencias*. La presencia es además:

Llebadme al cementerio
de los zapatos viejos
(...)
Sembradme con estatuas
de rígida mirada.
(38, v. 5),

contexto para el que una interpretación posible surge de la atracción de una imaginería romántica, en la que el poeta pide a todos los que le van a terminar destruyendo que le siembren con imágenes mortuorias. Cualquiera de los valores lógicos o metafóricos de la acción de sembrar aparecen desplazados, por la contextualización, a través de sembrar, de imágenes de la propia muerte.

La cuestión no tiene mayor importancia, en su significado, a no ser que consigamos dar una explicación de:

- 1.- ¿por qué el poeta, en un momento en que está tratando ampliamente el tema de la fecundidad, tema esencial que a través del vientre -luz del que surge el futuro¹¹⁴- ocupa gran parte de la poesía última, hace desaparecer la metáfora intensa encerrada en la semilla-fecundación?
- 2.- ¿por qué el término-clave aparece en una acción diversa, ilógica en la propia tradición poética, como es la relación siembra-muerte en la esfera de lo personal?¹¹⁵.

La primera respuesta es porque sí: estas indagaciones son generalmente excesos. Pero siempre cabe una segunda respuesta que está aquí dentro de lo obvio: el campo de la fecundidad final, precisamente en el sentido de que la ausencia hernandiana es también ausencia erótica, es fecundidad tras una siembra ausente, distante, ocurrida en el pasado, ajena por lo tanto al diario personal que en la última etapa el poeta crea.

7. Pena: valor existencial-amoroso

¹¹²Cf. capítulo II, epígrafe 13.

¹¹³Cf. capítulo IV, epígrafe IX, 9.

¹¹⁴Cf. Rovira, *Cancionero*, págs. 124-125.

¹¹⁵Un estudio de las imágenes de este poema, en Rovira, obra citada 137-138.

Se determina absolutamente su lectura por el factor 2.º, donde aparece en el extremo del listado del lenguaje existencial-amoroso. En la unión de los factores 1.º+2.º ocupa el espacio de esta misma atribución. Es, por otra parte, uno de los términos más distantes en relación a la homogeneidad de sus presencias, siendo básica para esto su concentración en el período de *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*.

La indicación principal que el término recibe es que, en el período de la poesía existencial-amorosa es donde se contextualiza sistemáticamente. Una lectura de los contextos nos lleva a señalar los siguientes sentidos y ejemplos:

Primer conjunto de apariciones: pena-concepto

En todas las obras anteriores a *El silbo vulnerado* la palabra desarrolla exclusivamente su valor conceptual:

una nube de *pena* la mirada le embarga...
(N0, «*Oriental*», v. 4)

se agolpa a mis ojos el llanto
el alma la *pena* me muerde.
(N0, «*El alma de la huerta*», v. 26)

donde las *penas* de mi amor seestean.
(N4, «*La luz, la luz...*», v. 11)

De amor *penadas* se alicaeen las flores
(N4,«*De amor*», v. 1)

Aquí la vida es pormenor: hormiga,
muerte, cariño, *pena*...
(N5, «*Silbo afirmación*», v. 129)

El conjunto de presencias, del que hemos citado algunos ejemplos que consideramos suficientes, plantea inmediatamente la relación pena-amor, como un valor que se determinará en el período siguiente. Hay además un contexto que plantea uno de los posibles orígenes del término y su valor poético en la obra de Hernández. Se trata de:

Las *penitas* de la muerte
me dan a mí que no a otro,
cuando salgo al campo a verte
con mi negra, negra suerte,
con mi negro, negro potro.
(N2, «*Dos cantares*»)

Aparece claro en este breve poema la tradicionalidad popular del motivo, cuestión que es clave para comprender una de las dimensiones de la poética hernandiana¹¹⁶.

¹¹⁶Cf. nuestro apéndice «Más datos sobre la tradicionalidad popular» en *ibidem*, pág. 143 ss.

El período existencial-amoroso: la pena-metáfora

Con la apertura del continente existencial-amoroso, pena es un término que cobra una importancia nueva en la poesía, conformándose como indicador de una metáfora esencial, atribuida al sujeto narrado, el propio poeta, en su autobiografía lírica. Entre los muchos contextos de *El silbo* y *El rayo*, destacamos:

- como *agente* de la crisis existencial:

Se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
tina picuda y deslumbrante *pena*.

(RNC, 4, v. 14)

- como espacio del propio vivir:

Sobre la pena duermo solo y uno
pena es mi paz y pena mi batalla...

(RNC, 6, v. 5-6)

- como definición existencial y agente de la propia autodestrucción:

Umbrío por la *pena*, casi bruno,
porque la *pena* tizna cuando estalla...

(RNC, 6, v. 1-2)

- como autorrepresentación:

Cardos y *penas* llevo por corona,
cardos y *penas* siembran sus leopardos...

(RNC, 6, v. 9-10)

- como indicador de amor y fracaso amoroso:

Lluviosos ojos que lluviosamente
me hacéis *penar*: lluviosas soledades...

(ZRAYO, 27, v. 1-2)

¡Qué alegría ser par, amor, amada,
y alto bajo ejemplo de la pluma
y qué pena no serlo externamente!

(SV., 12, v. 14)

- como contradicción de la voluntad de supervivencia ante la imposibilidad de salvación por medio del amor:

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,

voy entre *pena* y *pena* sonriendo...
(RNC, 10, v. 14)

En el período que hemos llamado de «ruptura ideológica», el que va desde *El rayo* a la poesía de la guerra civil, la presencia del término crea una definición permanente de la situación de crisis que el poeta vive:

donde muerdo la hiel por sus raíces,
por las lluviosas *penas* recorrido...
(N8, «Mi sangre», v. 80)

Tengo la *pena* de una sola *pena*
que vale más que toda la alegría...
(N8, «Me sobra», v. 24)

Y en consonancia a las causas de la ruptura poética, el término se abre hacia una matización social:

Agrupo mi hambre, mis *penas* y estas cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas
a vuestras hambres, vuestras *penas* y vuestra herrada
carne
(N8, «Sonreídme», v. 22-24)

Presencias posteriores: desaparición del valor principal y normalidad del término

Penas se sistematiza en su valor existencial-amoroso y posteriormente desaparece progresivamente, anulando su valor metafórico y semántico determinante. Las presencias posteriores a 1936 son escasas y asumen valores de contextualidad poética:

-los motivos por los que el poeta lucha y escribe:

y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a *penas*, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere...
(VP, «Sentado», v. 27)

-el presentimiento de la cárcel:

No se ve, que se escucha la *pena* del metal,
el sollozo del hierro...
(HA, «Las cárceles», v. 5)

En la poesía final del *Cancionero* y los *Ultimos poemas*, una sola presencia testimonia el derrumbe de su mundo y la contradicción permanente en la que el poeta ha vivido la historia: es la contradicción entre términos intensos que referencian la nueva situación del vivir de Hernández:

La noche sobrehumana
hizo la sangre estrellas,
temblores, alegrías,
silencio, besos, *pena*.

(CRA, 76, v. 16)

El valor determinante

La riqueza de matices del valor existencial-amoroso, allí donde el término se hace sistema con un lenguaje, allí donde el término consigue mayor información¹¹⁷, nos lleva también a indagar el espacio en el que la palabra surge como metáfora y las causas de esta irrupción. Es evidente que el paso del concepto a la construcción poética valiosa de la poesía de 1935-36, tiene un probable origen nerudiano-quevediano, que provoca su extensión impetuosa en el significado. La pena de Quevedo, retomada por el Neruda de *Las furias y las penas*, es una indicación literaria firme, que no impide la profunda originalidad e intensidad que el término adquiere en Hernández.



¹¹⁷Recuérdese lo dicho en Introducción y en Capítulo II, epígrafe 10.