

Vanguardia e imágenes visionarias en la poesía última de Miguel Hernández

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Recibido: 6 de agosto de 2015

Aceptado: 5 de octubre de 2015

Abstract: Visionary, irrational or dreamlike images populate *Cancionero y romancero de ausencias* as gestures of avant-garde and reveal how much Miguel Hernandez had acquired an artistic mastery of the resources of overcoming the most effective reality. Overcoming reality gets in his latest book profiles of clear originality that accentuate its lyrical potential but above all its pathos and dramatic tension, especially when it is possible to discover elements of nature deprived of reality, imagined in apparent rupture of the rational system.

Key words: Miguel Hernández; visionary images; avant-garde; poetry.

Resumen: Las imágenes visionarias, irracionales u oníricas pueblan *Cancionero y romancero de ausencias* como gestos de vanguardia y revelan hasta qué punto Miguel Hernández había adquirido un dominio artístico de los recursos de superación de la realidad más efectivos. La superación de la realidad consigue en *Cancionero y romancero de ausencias* perfiles de evidente originalidad que acentúan su potencial lírico pero sobre todo su patetismo y tensión dramática, sobre todo cuando es posible descubrir elementos de la naturaleza desposeídos de realidad, imaginados en evidente ruptura del sistema racional.

Palabras clave: Miguel Hernández; imágenes visionarias; vanguardia; poesía.

Entre las obras de Miguel Hernández, el *Cancionero y romancero de ausencias* destaca por su espontánea originalidad. Parece como si el poeta se hubiese desnudado de retóricas y artificios para alcanzar con su palabra poética cotas de sinceridad nunca antes conseguidas. Pero tal realidad no es incompatible con la sabiduría literaria y artística que Hernández ha adquirido en los años inmediatamente anteriores, de manera que su bagaje poético se advierte nutrido de unas formas estructurales de alta calidad, porque su lenguaje ha alcanzado una evidente mayoría de edad. El genio natural de Miguel Hernández ha sabido, en el corto tiempo en que su obra anterior se ha forjado, decantar su expresión poética hasta conseguir que su palabra sea suya, cada vez más personal, cada vez más sincera, y por ende cada vez más original.

Tradición en *Cancionero y romanero de ausencias*

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

El libro está presidido por tres temas fundamentales, que adquieren diversas interpretaciones, y por una unidad formal basada en el paralelismo, que afecta tanto a canciones como a romances. Los tres temas son el amor, la ausencia y la muerte, presentes desde el comienzo del libro, aunque sujetos a diferentes interpretaciones y enriquecidos por variados motivos literarios, algunos de larga tradición como el de las “dulces prendas”, con que se abre el cancionero. Presagios de muerte, dolor y pena, el tema central del hijo esperado primero y muerto muy pronto, junto a un fuerte y mantenido sentimiento de la naturaleza, ya conocido en el poeta, son notas muy relevantes de todo este conjunto final de poemas. Es muy interesante insistir en la importancia que tiene en este libro el paralelismo, que sirve al poeta para intensificar determinados aspectos de su creación.

La expresión del amor se ve así engrandecida por las reiteraciones constantes que es posible interpretar como insistencias vitales más que como mero gusto o juego cancioneril. Son las poesías del *Cancionero* páginas de un diario personal del autor, según se ha afirmado con frecuencia. Late la vida y late la muerte en ellos, porque esos son los

signos de todos estos poemas breves y sencillos en su contextura, pero profundos, y en cierto modo enigmáticos, en su contenido.

Herencia y originalidad

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

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

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

adquirir una expresión poética personal, indiscutiblemente suya, vuelve a la sencillez de la canción tradicional.

Pero, junto a estos principios establecidos por la crítica hace ya décadas, interesa ahora advertir cómo en el *Cancionero y romancero de ausencias*, junto a la tradición, también la vanguardia está muy presente en la construcción literaria de la poesía en el libro contenida.

Construcción innovadora de las imágenes

Y así lo advertimos en la construcción imaginística de sus poemas, en la utilización de representaciones que sobrepasan la realidad para reflejar sensibilidades íntimas que se expresan y plasman en visiones superadoras de la expresión común. De hecho podemos advertir la constante aparición de imágenes visionarias, irracionales u oníricas a las que recurre el poeta para representar inquietudes que no es posible evocar con palabra comunes. El lenguaje poético se pone al servicio de la imaginación y de los sentimientos y sobrepasa lo racional para introducirse en espacios profundos de sentimientos e inquietudes.

Acaso podamos advertir que sus lecturas en ese momento de sus amigos, los que muchos años después alcanzarían el Premio Nobel de Literatura, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, y sobre todo su admiración y amistad hacia esos dos poetas, le familiarizaron con estas superaciones de la realidad en imágenes muy originales. Junto a estos estímulos vitales e incluso ideológicos, surgieron, ya antes de la Guerra de España en la poesía de Hernández, Aleixandre y Neruda como dos gigantes admirados por su expresión, por su bondad y por su poesía, hasta el punto de convertirse en sus más influyentes modelos. En las dos odas a ellos dedicadas, “Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre” y “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”, aparece una asimilación vital respectiva de dos estilos diferentes pero para el poeta intensos y admirados. Quizá los dos grandes poetas con su ejemplo dotaron a Miguel Hernández de seguridad para superar lo establecido en un orden racional y alcanzar un lenguaje poético diferente, innovador, agresivo y convincente por su contundencia. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y *Residencia en la tierra*, así como *La destrucción o el amor* pueden muy bien estar en el fondo de los atrevimientos metafóricos del último Hernández, el de *Cancionero y romancero de ausencias*.

Observemos algunos ejemplos. Y el primero es el de la imagen del agua, en la canción “Tus ojos parecen/ agua removida” con identificación entre los ojos y el agua removida:

Tus ojos parecen
agua removida.
¿Qué son?

Tus ojos parecen
el agua más turbia
de tu corazón.
¿Qué fueron? ¿Qué son? (*Poesía*, 686).

Para a continuación igualar la imagen del corazón a la del agua, de manera que el agua se convierte en una imagen irracional al equipararse con elementos con los que nada tiene que ver, para superar la realidad real y establecer una realidad poética. Es ahora, en otra conocida canción, la identificación del hombre y el agua:

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
sombra sin salida.

En el fondo del hombre
agua removida (*Poesía*, 686-87).

Resulta muy interesante advertir la presencia de las imágenes irracionales, las imágenes oníricas en *Cancionero y romancero de ausencias*. Así en “Vals de los enamorados y unidos hasta siempre” se muestra la imagen onírica del amor, de los enamorados, en una danza que no dejará de ser bailada pese a las adversidades, unas adversidades que de acontecer cesarían cualquier baile, tales como huracanes, hachas...:

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes
y los rígidos rayos (*Poesía*, 688).

Para hacer surgir, con los elementos de la naturaleza agresiva evocados, la imagen del viento y sus consecuencias, que sin embargo

no impide el abrazo sensual e indisoluble de los enamorados unidos hasta siempre:

Recorrieron naufragios,
cada vez más profundos
en sus cuerpos, en sus brazos.
Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
de noviembrés y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano:
aventados se vieron,
pero siempre abrazados (*Poesía*, 688).

Y es que la imagen del viento será constante y su presencia determinará muchas reacciones del poeta en el *Cancionero*. En “Un viento ceniciento” aparecen elementos habituales de la vida cotidiana tales como una cámara, un espejo, un lecho..., dotados de fuerza y misterio, y que reflejan presagios y presentimientos oníricos:

Un viento ceniciento
clama en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.

Cámara solitaria,
con el herido son
del ceniciento viento
clamante alrededor.

Espejo despoblado.
Espavorido arcón
frente al retrato árido
y al lecho sin calor.

Cenizas que alborota
el viento que no amó.

En medio de la noche,
la cenicienta cámara
con viento y sin amores (*Poesía*, 689).

En el poema 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Neruda también evoca elementos habituales de la vida cotidiana:

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
(*Obras completas*, I, 191)

Como hace también en el poema “Melancolía en las familias” de *Residencia en la tierra*, donde un comedor o unas sillas o unas alcuzas, incluso una tienda o unos paños le sirven a Neruda para reflejar y re-crear presagios o presentimientos:

Pero por sobre todo hay un terrible,
un terrible comedor abandonado,
con las alcuzas rotas
y el vinagre corriendo debajo de las sillas,
y un rayo detenido de la luna,
algo oscuro, y me busco
una comparación dentro de mí:
tal vez es una tienda rodeada por el mar
y paños rotos goteando salmuera (*Obras completas*, I, 314).

Objetos de la vida cotidiana que se convierten en imágenes para captar presentimientos de ausencia y de muerte, como ocurre en esta patética canción de Hernández:

Llebadme al cementerio
de los zapatos viejos.
Echadme a todas hora
la pluma de la escoba.
Sembradme con estatuas
de rígida mirada.
Por un huerto de bocas,
futuras y doradas,
relumbrará mi sombra (*Poesía*, 697).

La condición onírica del poema nos lo muestra muy próximo al surrealismo más puro, ya que las imágenes de pesadilla recurren a la más nítida ortodoxia surreal. Así, la recurrencia a elementos de la vida cotidiana (zapatos, escoba, estatuas, huerto) aquí vertidos en un entorno desagradable y amenazador y la persecución evocada, que finaliza con la presencia del cementerio. La inconcreción de la escena y la abstracción de su contenido hacen que el poeta atraviese los límites

de la racionalidad para internarse en los submundos de la mente fuera de control, dentro de la más canónica ortodoxia automática.

Más adelante, en “Todas las casas son ojos”, la realidad imposible es transformada, ya que las casas pueden ser partes del cuerpo (ojos, brazos). Los verbos revelan en su envolvente paralelismo encuentros y desencuentros vitales. Imágenes y estructuras se combinan para alcanzar no solo un logro artístico, sino también un eficaz significado:

Todas las casas son ojos
que resplandecen y acechan.

Todas las casas son bocas
que escupen, muerden y besan.

Todas las casas son brazos
que se empujan y se estrechan.

De todas las casas salen
soplos de sombra y de selva.

En todas hay un clamor
de sangres insatisfechas.

Y a un grito todas las casas
se asaltan y se despueblan.

Y a un grito, todas se aplacan,
y se fecundan, y se esperan (*Poesía*, 699).

De forma que algo cotidiano o habitual se convierte en imagen de destrucción. Si acudimos a Pablo Neruda y reparamos en su imagen del río en *Residencia en la tierra*, advertimos una visión de la realidad cotidiana transmutada en destrucción. Así el poema “No hay olvido (sonata)”:

Si me preguntáis en donde he estado
debo decir “Sucedé”.
Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,
del río que durando se destruye (*Obras completas*, I, 343).

La realidad transmutada roza el absurdo de la irracionalidad cuando rompe el significado literal y lógico, en este caso de los verbos, para reflejar la tragedia tremenda que vive el poeta. El patetismo de la situación real es evidente cuando las acciones se modifican y apartan de su habitual sentido racional y se intercambian acciones que se

convierten en impropias con una clara ruptura del sistema léxico y semántico normalizado:

Enciende las dos puertas,
abre la lumbre.
No sé lo que me pasa
que tropiezo en las nubes (*Poesía*, 736).

Entornos familiares y vanguardia

El más genuino Miguel Hernández, vinculado a la naturaleza rural, esa misma que fue siempre en su poesía no solo un escenario sino una vivencia del paisaje, elabora, sobre las imágenes visionarias de los espacios habituales y los elementos familiares, una nueva representación superadora de la realidad para evidenciar una vez más el drama interno que vive el yo lírico, como ocurre en estas dos canciones contrapuestas y forjadas sobre cuatro imágenes, procedentes todas del entorno más rural y familiar (pozo, palmera, oliva, limón):

El pozo y la palmera
se ahondan en tu cuerpo
poblado de ascendencias (*Poesía*, 736).

Y en la siguiente:

La oliva y el limón
las desentrañaron
desde tu corazón (*Poesía*, 737).

En el poema 8 de *Veinte poemas de amor...*, la realidad imposible, como acontece en el poema mencionado de Hernández, se transforma. Ojos y brazos, como en Hernández, comportan nuevos significados:

Cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.
Ah desnuda tu cuerpo de estatua temerosa.
Tienes ojos profundos donde la noche alea.
Frescos brazos de flor y regazo de rosa (*Obras completas*, I, 184).

Este recurso es muy utilizado no solo por Pablo Neruda sino también por Vicente Aleixandre, ya que esta formulación imaginística

se puede observar en el poema titulado “Noche sinfónica”, en cuyos versos la realidad que vive el poeta se desviste de esa misma realidad:

La música pone unos tristes guantes,
un velo por el rostro casi transparente,
o a veces, cuando la melodía es cálida,
se enreda en la cintura penosamente como un arma de hierro.
(*Poesías completas*, 329)

La superación de la realidad adquiere en *Cancionero y romancero de ausencias* perfiles de evidente originalidad que acentúan su potencial lírico pero sobre todo su patetismo y tensión dramática, especialmente cuando es posible descubrir elementos de la naturaleza desposeídos de realidad, imaginados en evidente ruptura del sistema racional, de manera que, desatados los elementos, estos adquieren fuerza sobrenatural:

En este campo
estuvo el mar.
Alguna vez volverá.
Si alguna vez una gota
roza este campo, este campo
siente el recuerdo del mar.
Alguna vez volverá (*Poesía*, 691-92).

En el poema 14 de Neruda, los elementos adquieren también una fuerza sobrenatural:

De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana cerrada.
El cielo es una red cuajada de peces sombríos.
Aquí vienen a dar todos los vientos, todos.
Se desviste la lluvia (*Obras completas*, I, 189).

En otro contexto, viento y ventanas adquieren en su representación superadora de la realidad poderes sobrenaturales que provocan separación y ausencia. Se siente en estos versos también al más agresivo Pablo Neruda transformando imágenes de vanguardia en ansiedades y anhelos:

¿Qué quiere el viento de encono
que baja por el barranco
y violenta las ventanas

mientras te visto de abrazos?
Derribarnos, arrastrarnos.
Derribadas, arrastradas,
las dos sangres se alejaron.
¿Qué sigue queriendo el viento
cada vez más enconado?
Separarnos (*Poesía*, 687-88).

La relación o conexión de ideas e imágenes que se aprecian en *Residencia en la tierra* con el agua como protagonista, adquiere una fuerza sobrenatural. Así en “Agua sexual”:

Rodando a goterones solos,
a gotas como dientes,
a espesos goterones de mermelada y sangre,
rodando a goterones
cae el agua,
como una espada en gotas,
como un desgarrador río de vidrio,
cae mordiendo
golpeando el eje de la simetría, pegando en las costuras
del alma,
rompiendo cosas abandonadas, empapando lo oscuro.
(*Obras completas*, I, 321-22)

En Vicente Aleixandre, en el poema “Después de la muerte”, se aprecian esos elementos de la naturaleza desposeídos de realidad, imaginados en una realidad irreal. Desatados estos elementos (el aire, el bosque, el agua del río), adquieren fuerza sobrenatural:

La realidad que vivo,
la dichosa transparencia en que nunca al aire lo llamaré [unas manos,
en que nunca a los montes llamaré besos
ni a las aguas del río doncella que se me escapa.
La realidad donde el bosque no puede confundirse
con ese tremendo pelo con que la ira se encrespa,
ni el rayo clamoroso es la voz que me llama
cuando —oculto mi rostro entre las manos— una roca
[a la vista del águila puede ser una roca.
(*Poesías completas*, 327-28)

Las representaciones oníricas de la muerte, advertidas en la canción “Por eso las estaciones/ saben a muerte”, manifiestan a la muerte como representación onírica, dado que es imaginada como una estación, como un puerto, como una despedida:

Por eso las estaciones
saben a muerte, y los puertos.
Por eso cuando partimos
se deshojan los pañuelos.

Cadáveres vivos somos
en el horizonte, lejos (*Poesía*, 693).

La despedida reflejada por medio de pañuelos blancos aparece también en Neruda en el poema 4 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes,
el viento las sacude con sus viajeras manos.

Innumerable corazón del viento
latiendo sobre nuestro silencio enamorado.
(*Obras completas*, I, 181)

Y en Aleixandre en “Aurora insumisa”:

En medio de los adioses de los pañuelos blancos
llega la aurora con su desnudo de bronce
con esa dureza juvenil
que a veces resiste hasta el mismo amor.
(*Poesías completas*, 346)

Las imágenes visionarias, irracionales u oníricas pueblan *Cancionero y romancero de ausencias* como gestos de vanguardia y revelan hasta qué punto Hernández había adquirido un dominio artístico de los recursos de superación de la realidad más efectivos. Vanguardia sometida al sentimiento, humanizada para expresar la gran tragedia de la soledad, de la ausencia y de la muerte:

Negros ojos negros.
El mundo se abría
sobre sus pestañas
de negras distancias.

Dorada mirada.
El mundo se cierra
sobre sus pestañas
lluviosas y negras (*Poesía*, 685).

De manera que las imágenes, al adquirir un nuevo significado, podrán llegar a convertirse en elementos de violencia que revelan frustración y tragedia:

Rotos, rotos: ¡Qué rotos!
Rotos: cristales rotos
de tanto dilatarse en ver, odiar, mis ojos.
Rotos: por siempre rotos.
Rotos: espejos rotos caídos,
sin imagen, sin dirección, tus ojos (*Poesía*, 741).

Indudablemente, el ambiente de privación en que este poema se escribe desencadena un deseo imparable de libertad, común a todos los poemas del libro. Las imágenes irracionales responden bien a este deseo, a esta ansia de liberación, pero revelan también el trasfondo real y exaltado de la insatisfacción en ese ambiente de desolación y de privación de libertad.

Diario personal

Son las poesías del *Cancionero* páginas de un diario personal del autor, según se ha afirmado con frecuencia. Late la vida y late la muerte en ellos, porque esos son los signos de todos estos poemas breves y sencillos en su contextura, pero profundos, y muchos de ellos enigmáticos, en su contenido. Merece especial detención, en este sentido el conjunto de composiciones que cierran el *Cancionero* con el rótulo de “Últimos poemas”. Posiblemente son la expresión de la cumbre en la poesía hernandiana, ya que en ellos confluyen toda la capacidad de inspiración del poeta unida a la fuerza de las circunstancias adversas. Y, desde luego, también incorpora en ellos las nuevas imágenes, el renovado modo de captar la realidad superándola sobre la base de visiones y representaciones insólitas. Temas que son trascendentales para Miguel Hernández, como la unión sexual y la generación del hijo, adquieren aquí un valor especial. El primero de estos poemas, “Hijo de la luz y de la sombra”, es uno de los textos más elogiados de Hernández y con razón, porque en él percibimos con claridad la precisión de su

estructura tripartita, creada para destacar los pasos firmes de un proceso genético evocado en intensidad humana particular.

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

Menos tu vientre,
todo es confuso.
Menos tu vientre,
todo es futuro,
fugaz, pasado
baldío, turbio.
Menos tu vientre,
todo es oculto.
Menos tu vientre,
todo inseguro,
todo postrero,
polvo sin mundo.
Menos tu vientre
todo es oscuro.
Menos tu vientre
claro y profundo (*Poesía*, 738).

El vientre se convierte en una imagen constante y obsesiva y aparece en todos estos poemas finales con toda su carga de sexualidad y fecundación, que ya había recreado con firmeza en la “Canción del esposo soldado”, que tantos ecos tiene de la pasión por el cuerpo de la amada que Neruda fijó en sus *Veinte poema de amor y una canción desesperada*. La unión íntima del amante y la amada, la fusión de los dos cuerpos, muestra la indisolubilidad de esa unión, más allá de la vida y de la muerte... Y las imágenes superadoras de la verdad racional revelan la dramática realidad de la que surgen. Así en “A mi hijo”:

Pero en tu vientre, pero en tus ojos, mujer mía,
la noche continúa cayendo desolada (*Poesía*, 707).

O en “Orillas de tu vientre”:

A mi lecho de ausente me echo como a una cruz
de solitarias lunas del deseo, y exalto
la orilla de tu vientre.

...

Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro.
La losa que me cubra sea tu vientre leve,
la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
la eternidad la orilla (*Poesía*, 708).

O en “Hijo de la luz” :

La gran hora del parto, la más rotunda hora:
estallan los relojes sintiendo tu alarido,
se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,
y el sol nace en tu vientre, donde encontró su nido (*Poesía*, 714).

O en “Hijo de la luz y de la sombra”:

Caudalosa mujer, en tu vientre me entierro.
Tu caudaloso vientre será mi sepultura.
Si quemaran mis huesos con la llama del hierro,
verían qué grabada llevo allí tu figura (*Poesía*, 715).

O en esta hermosa canción:

A la luna venidera
te acostarás a parir
y tu vientre irradiará
claridades sobre mí.

Alborada de tu vientre,
cada vez más claro en sí,
esclareciendo los pozos,
anocheciendo el marfil.

A la luna venidera
el mundo se vuelve a abrir (*Poesía*, 727).

O en esta otra, aún más breve:

Dicen que parezco otro.
Pero sigo siendo el mismo
desde tu vientre remoto (*Poesía*, 736).

Dos imágenes, que adquieren la categoría de símbolo, presiden todo este conjunto de estos poemas finales de verso extenso y culto: la luz y la sombra, junto a otros binomios como alegría-tristeza (presente éste último en “Sonreír con la alegre tristeza del olivo”). Pero tanto la luz como la sombra ya han protagonizado alguna canción de tipo tradicional con el ritmo propio de las reiteraciones paralelísticas. Así, la luz, esta vez entrevista en la enigmática y misteriosa imagen de la luciérnaga:

La luciérnaga en celo
relumbra más.

La mujer sin el hombre
apagada va.

Apagado va el hombre
sin luz de mujer.

La luciérnaga en celo
se deja ver (*Poesía*, 697).

Pero también la sombra, enredada en los elementos de la vida cotidiana unidos a la intimidad de la amada ausente (paños, ropas, sábana...):

Ropas con su olor,
paños con su aroma.
Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.
Luchas sin calor,
sábana de sombra.
Se ausentó en su cuerpo.
Se quedó en sus ropas (*Poesía*, 685).

O en esta otra canción, donde las sombras se enlazan con otras imágenes evocadas acaso en delirio irracional y visionario (fieras, hombres, soles, flores, mares):

Cogedme, cogedme.
Dejadme, dejadme,
fieras, hombres, sombras,
soles, flores, mares.
Cogedme.
Dejadme (*Poesía*, 695).

O al comienzo de la canción “Antes del odio”:

Beso soy, sombra con sombra.
Beso, dolor con dolor,
por haberme enamorado,
corazón sin corazón,
de las cosas, del aliento
sin sombra de la creación
Sed con agua en la distancia,
pero sed alrededor (*Poesía*, 718-19).

En el poema del hijo —de la luz y de la sombra— ya se trazaban las líneas maestras de esta temática tan expresiva, que serán reiteradas en “Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío”, en “El hombre no reposa” o en “Sigo en la sombra lleno de luz”, que son reflejo de la superación del poeta de las circunstancias vitales, esas mismas circunstancias que veremos en el último poema, “Eterna sombra”, cómo vencen a su autor, que crea un contexto totalmente negativo, aunque se vislumbra una esperanza final en un último rayo de sol. Con él se cierra la obra poética excepcional de un autor, Miguel Hernández, hijo él mismo de la luz y de la sombra:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida (*Poesía*, 759).

Consideramos, pues, a Miguel Hernández un significativo eslabón en la prolongada cadena de la poesía de tipo tradicional elaborada por autores cultos con intuición expresiva y emocional momentánea, surgida como reflejo de una intimidad auténtica. No se trata, como también se ha dicho de García Lorca, de una mera reinterpretación de la tradición popular, sino que, con su voz acorde con la tradición, Hernández aporta una serie de expresiones originales que la renuevan y avivan, como en su tiempo hicieron Gil Vicente o Lope de Vega. Y en esas aportaciones de original categoría importa mucho el nuevo concepto de la imagen creadora, surgido de su ansia de superar la realidad real para crear una realidad poética nueva, en cuyo proceso tienen mucho que ver los gestos y los atrevimientos de vanguardia aprendidos en sus maestros y amigos Vicente Aleixandre y Pablo Neruda.

Obras citadas

- Aleixandre, Vicente. *Poesías completas*. Edición de Alejandro Duque Amusco. Madrid: Visor, 2001.
- Hernández, Miguel. *Obra poética. Vol. 1. Poesía*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Neruda, Pablo. *Obras completas*. Ed. Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.