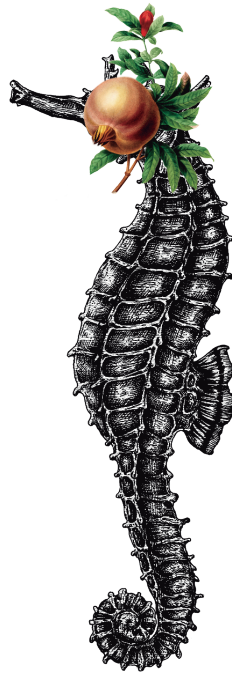


N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

ARTÍCULOS

José María Balcells
MIGUEL HERNÁNDEZ
Y EL SILENCIO DE DIOS

ESTUDIOS

Sabrina Riva
MEMORIA Y DISIDENCIA:
MIGUEL HERNÁNDEZ
EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA
Y EL EXILIO REPUBLICANO

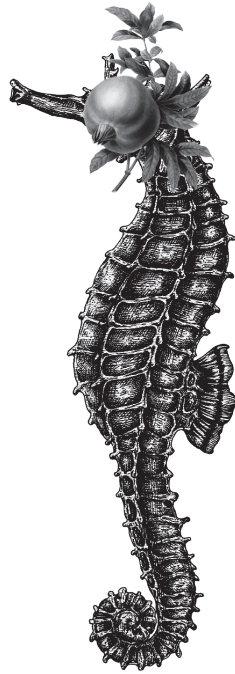
RESEÑA

Francisco Javier Díez
de Revenga
ACTUALIDAD Y VIGENCIA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]			
Gabriele Morelli		171	Alessandro Mistrorigo
MIGUEL HERNÁNDEZ: LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE	7		HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA VOZ DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA «CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO»
José María Balcells		193	Carlos Gerald Pranger
MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL SILENCIO DE DIOS	23		DEL LECTOR AL LECTOR ESPECTADOR DE MIGUEL HERNÁNDEZ: LAS INTERTEXTUALIDADES ENTRE POESÍA, CANCIÓN Y CORTOMETRAJE EN LAS ADAPTACIONES DE JOAN MANUEL SERRAT
[ESTUDIOS]			
Sabrina Riva		39	
MEMORIA Y DISIDENCIA: MIGUEL HERNÁNDEZ EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA Y EL EXILIO REPUBLICANO	39		
Juan Javier Ortigosa Cano		69	[RESEÑAS]
LA ARTICULACIÓN DE LO RURAL EN LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ	69	239	Francisco Javier Díez de Revenga
Elizabeth Mirabal Llorens		257	ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
MIGUEL HERNÁNDEZ Y REINALDO ARENAS O LA HISTORIA DE LOS POETAS PASTORES QUE FUERON PRESOS	91	265	Normas de publicación/ Publication guidelines
Pedro J. Plaza González		267	Equipo de evaluadores 2022-2024
LAS IMÁGENES QUE NO CESAN: SÍMBOLOS NATURALES COMUNES ENTRE MIGUEL HERNÁNDEZ Y ANTONIO GALA. CONFLUENCIAS DE «EL RAYO QUE NO CESA» Y «SONETOS DE LA ZUBIA»	119		Orden de suscripción

*A la memoria viva de Julio Neira,
fallecido el 7 de mayo de 2022
junto al mar; mirando a la mar.*

LA ARTICULACIÓN DE LO RURAL EN LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

—
THE ARTICULATION OF THE RURAL
IN THE WORK OF MIGUEL HERNÁNDEZ
—

Juan Javier Ortigosa Cano
Universidad de Granada

juanjaoc@correo.ugr.es

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { naturaleza, lo rural, pastor-poeta, autorrepresentación,
Miguel Hernández }

¿Poeta o fingidor? ¿Pastor o soldado? Una de las claves de lectura más llamativas en la trayectoria lírica y biográfica de Miguel Hernández es quizá la comunión existente entre su proyecto literario y su *modus vivendi*. El eco de su figura, cargado de resonancias históricas, ha instigado el auge de ciertos reduccionismos y ciertas mistificaciones en torno a su obra. Por ello, en esta breve panorámica pretendemos abandonar la idea estática y esencialista de lo rural para profundizar en el uso coyuntural y cambiante de este que el poeta oriolano hace a lo largo de su empresa literaria. Porque, como es bien sabido, en literatura a menudo el *cómo* es tan importante como el *porqué*.

Fecha de recepción: 21/04/2022 Fecha de aceptación: 12/05/2022

ABSTRACT

KEY WORDS { nature, the rural, pastor-poet, self-representation, Miguel Hernández }

Poet or pretender? Shepherd or soldier? One of the most striking reading keys in the lyrical and biographical career of Miguel Hernández is perhaps the communion between his literary project and his *modus vivendi*. The echo, loaded with historical resonances, of his figure has instigated the rise of certain reductionisms and certain mystifications around his work. Therefore, in this brief overview we intend to abandon the static and essentialist idea to delve into the conjunctural and changing use of it that the Orihuela's poet makes throughout his literary enterprise. Because, as is well known, in literature *how* is often as important as *why*.

1. INTRODUCCIÓN: ENTRE LO POPULAR Y LO RURAL

¿Qué define una experiencia literaria de lo rural? ¿Existe una enunciación de lo rural fuera de los márgenes de la cultura popular? Comúnmente, entendemos lo rural como la suma de un lenguaje dialectal y una idiosincrasia local que suelen manifestarse mediante formas vulgares para enunciar una cultura otra, distinta a la urbana. Pero, con la combinación dispar de estos agentes descubrimos que la ruralidad no es reductible a un modelo de expresión literaria concreto; sobre todo, porque cuando se introduce en este territorio ficcional remite tan solo a una experiencia particular dentro del enorme abanico que ofrece¹. Y, al mismo tiempo, entendemos lo rural como un ejercicio de memoria intergeneracional; la herencia de un relato sostenido

1. El enorme repertorio de comunidades rurales —que ampara aldeas, villas, pedanías, pueblos mineros e industriales, asentamientos de montaña, municipios costeros y poblaciones agrarias, entre otros— imposibilita no solo ya la conformación de una cultura rural nacional —y mucho menos global—, sino también la identificación de esta en contraposición a la urbana —que, del mismo modo, presenta una multiplicidad de modelos de organización civil—.

entre la oralidad y la escritura; una narración plural y folclórica integrada por anécdotas, fraseologías, refranes, adagios, cuentos, leyendas, canciones, coplas, etcétera.

El matiz importante que ha de diferenciar la cultura rural de la expresión popular es la equidistancia entre ambos términos, aspecto que puede apreciarse al remontarnos al nutrido corpus de obras de cariz popular que han tematizado los asuntos de la ciudad o que han surgido directamente en contextos urbanos y al evocar todas aquellas composiciones que han ahondado en la temática rural desde el registro culto. En esta línea, la estética rural —como simulacro de ruralidad— puede ser identificada con facilidad en las composiciones pastoriles y en el género bucólico culto. De hecho, en la tradición eglógica nos encontramos un continuo alegato atravesado por los pronombres (el «ellos» frente al «nosotros») y las experiencias particulares de lo sensible —lo conjetural, en tanto que «ensoñación no localizada» (Williams, 2001: 51), frente a lo contrastable—, porque el *beatus ille* y la idealización bucólica de la experiencia rural simplemente responden a un desconocimiento notable de las formas de vida y de los modos de producción asociados al contexto agreste. Por ende, este tipo de viajes retóricos sirven tan solo para esclarecer el grado de disidencia del yo poético respecto a su entorno próximo, siendo verdaderamente una descripción en negativo de la ciudad; sin escapar, precisamente por ello, de la fuerza gravitatoria y expresiva del discurso urbano.

La escritura y la vida de Miguel Hernández, dentro del accidentado paréntesis histórico en el que se engarzan, plantean un especial interés al revelar la elaboración continua de estos temas, yendo de la tradición popular a la culta y abordando la relación del poeta con el entorno natural. En otras palabras, el testimonio hernandiano resulta valioso para reflexionar cómo se significa la ruralidad al expresarse dentro del horizonte convencional que ofrece la literatura.

2. ESTRATEGIAS Y RURALIDAD:
LA FIGURA DEL «PASTOR POETA» EN EL PRIMER
MIGUEL HERNÁNDEZ

En la obra literaria y paratextual de Miguel Hernández podemos apreciar el uso de hasta tres registros lingüísticos: «el popular oriolano, con rasgos rústicos; el culto o español común; y el literario, entreverado de audaces neologismos» (Gómez, 2010: 150). El salto entre un estilo y otro responde a la necesidad de adaptarse a los interlocutores circunstanciales, aunque también está presente aquí ese influjo civilizador que empuja a la escisión ideológica y al refinamiento constante. Existe un fragmento de marcado carácter paródico —y casi borgiano²— que fue publicado en *La Verdad* el 21 de diciembre de 1933 e ilustra magníficamente esta conciencia poética sobre el propio idiolecto.

—¿*Qu'haces?* ahí —me gritó a mí él, con su voz, como un pedazo de sierra también, de dura, desnuda y combatiente.

—¿Qué haces? ahí —le hizo repetir mi silencio, más serrano, más duro. ¿No *quiés* hablar?...

—Lo que Dios y tú: ivagar!

Es que el perro *m'espanta* el *ganao* —respondió a mi respuesta, como si me dijera «¡Vete!».

2. No exageramos al señalar el carácter borgiano del relato, y es que resulta sencillo emparentarlo, para un lector asiduo del escritor argentino, con «El otro» (Borges, 2006: 11-23). Entre estos dos textos hay varias similitudes: los autores se encuentran con un *alter ego* más joven y se produce un simulacro conversacional que connota la imposibilidad de establecer un diálogo real. Existe, no obstante, un matiz importante, ya que en Borges todo forma parte de una paradoja temporal que juega con el binomio clásico del sueño y la vigilia mientras que en Hernández esta composición —a caballo entre la prosa poética y el cuento— formula el enfrentamiento entre dos individuos que potencialmente podrían haber sido para constatar, del mismo modo, la imposibilidad de entenderse. Ambos textos reflejan de manera diversa una misma idea: la multiplicidad del ser —soy lo que he sido, lo que soy, lo que seré y lo que podría haber sido—, concepto que el propio Borges resume inmejorablemente en el relato: «Comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. [...] Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy» (2006: 20).

El pastor, el otro yo, que no era de mí, me echaba. Me acometió casi un desconsuelo de adán expulsado. Tuve el sentimiento de que era yo quien me echaba, sin querer irme: «¡Vete, Miguel, vete de ti!».

Él, yo, él, con su honda, su oficio, su gana, se erigía en amo de la montaña. Yo, él, yo, por un gesto involuntario de mi voluntad, sin querer; sin miedo, sin pensar que, si él llevaba piedra en honda para lanzarla con un furor de círculos cantantes, yo llevaba un brazo ejercitado en azuzar guijos contra luceros, el que tenía que obedecer. Y obedecí, vencido doble. Podido por los dos Migueles que éramos él y yo (Hernández, 2017: 1439-1440).

Este pasaje resulta muy atractivo porque en él el poeta se enfrenta con un *alter ego*, un Miguel Hernández que podría haber sido. Aquí el «bárbaro» y «el buen salvaje» se miran a los ojos para comprobar el abismo cultural que los separa, para medir sus fuerzas en un ejercicio que empuja necesariamente al extrañamiento. Sirva, en cualquier caso, para comprobar cómo el poeta de Orihuela reflexionaba sobre su propia condición de sujeto rural aculturado.

Pero, más allá de este juego especular, es conveniente reconocer que a lo largo de su carrera literaria el escritor hace un uso inteligente y estratégico de estos tres registros para adaptarse al contexto pragmático en el que participa, para optimizar el efecto de su mensaje. Sobre todo, porque «gracias a su extracción popular [...] se atribuye la potestad de hablar el mismo idioma del pueblo y la facultad de conseguir una mayor eficacia comunicativa» (Bagué, 2015: 130). Aunque, como aclara David Pérez, el empleo dialectal aparece muy restringido en el ámbito lírico (Pérez, 2012: 181), es cierto que se deja entrever en algunas composiciones de carácter autoperódico como es el caso de la famosa «Carta completamente abierta», en la que el poeta pedía a los personajes pudientes del pueblo el dinero para poder publicar su primer libro, *Perito en lunas*:

Alma de mis oriolanos,
idigo!... oriolanos de mi alma.

A vosotros me dirijo
desde esta carta «arrimada» [...].
¡Ay! Perdonadme un momento.
Voy a echarle una pedrada
a la Luná, que se ha ido
artera a un bancal de habas,
y el huertano dueño de ellas
me está gritando desgracias. (Hernández, 2017: 340).

Hay en este poema un evidente guiño, un primer empleo de lo rural como canal de comunicación e identificación entre el yo poético —implorante— y la comunidad —Orihuela—. Lo curioso no es ya el uso del popular oriolano —lógico, sabiendo quiénes son los destinatarios de este simulacro epistolar—, sino el empleo sobredimensionado y carnavalesco del trabajo como pastor.

¿Supone esta primera máscara trashumante, alumbrada desde el más impúdico costumbrismo, una figura de autor? Para Eutimio Martín este artificio «será en adelante un [...] eslogan de promoción literaria tanto más eficaz cuanto que lo potenciará con [...] indumentaria. [...] La operación de lanzamiento de su firma en la prensa local es toda una obra maestra de arte propagandístico» (Martín, 1996: 44). Lo que es incuestionable es que esta marca acompañará al escritor durante el resto de su producción con mínimos cambios³. No obstante, para sopesar el éxito que tuvo esta etiqueta tan sensacionalista a la hora de facilitar la introducción del poeta en los núcleos de creación cultural madrileños, es necesario tener en cuenta el entretejido histórico previo que circundaba la cuestión del campo, es decir, es preciso reflexionar sobre la influencia titánica de la Generación del 98:

En realidad, el éxito obedecía a que Hernández convertía su vida —la intrahistoria y la historia recientes— en materia literaria; en su obra se disfruta de la mirada franca a la persona y del senti-

3. Por ejemplo, en el prólogo de *Viento del pueblo* Tomás Navarro Tomás se referirá a Miguel Hernández como «poeta campesino» (Hernández, 2017: 657).

miento auténtico [...]. Pero no debemos minusvalorar el aprovechamiento que de la creación del personaje de pastor-poeta logró Hernández (Riquelme, 2017: 86).

Como decíamos, la Generación del 98 participó en un momento crucial para el desarrollo interdependiente de la identidad nacional y la espiritualidad española —interpelada, esta última, a través de los campos de Castilla—. Esto, junto a la preocupación de Unamuno por la intrahistoria, creó un caldo de cultivo excepcional para la intromisión de un personaje —el pastor-poeta— que conciliaba ese rol como individuo marginal y sujeto campestre⁴.

Con todo, Miguel Hernández saldrá escaldado de esta primera experiencia en la ciudad y nos queda de este periodo un poema titulado «El silbo de afirmación en la aldea», que recupera uno de los tópicos más curiosos en la relación campo-ciudad a partir del siglo XVI: el menosprecio de corte y alabanza de aldea (Martí, 2001: 198).

Alto soy de mirar a las palmeras,
rudo de convivir con las montañas...
Yo me vi bajo y blando en las aceras
de una ciudad espléndida de arañas.
Difíciles barrancos de escaleras,
calladas cataratas de ascensores,
¡qué impresión de vacío! (Hernández, 2017: 491).

A pesar del rechazo que genera este primer desencuentro con Madrid, entre diciembre de 1931 y mayo de 1932, el poeta sabe que debe volver a la ciudad si quiere llegar a tener algún tipo de relevancia fuera del círculo de los hermanos Fenoll. La segunda estancia, ya en 1933, se desarrollará en otros términos y el cam-

4. En este momento la Generación del 27 estaba inmersa en un proceso de rehumanización del arte y había comenzado un interés por estetizar el paisaje andaluz (ya presente en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado) frente al casticismo decimonónico. Miguel Hernández había tematizado una ruralidad cercana a la andaluza, la de la huerta valenciana de la Vega Baja del Segura.

bio de perspectiva se explicitará, fundamentalmente, a través de las cartas a su novia Josefina Manresa. En ellas pasa de un sentimiento de orfandad y desarraigo terrible a un potencial optimismo. Y, como hemos señalado hasta ahora, aquí la ruralidad operará como una máscara, una reapropiación de los prejuicios sobre la rusticidad de las gentes del campo, que explotará el fetichismo del mundillo literario de la capital.

El primer poemario de Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933), es en cierto sentido un ejercicio tardío de una práctica común entre los miembros del 27: la lectura vanguardista de la tradición —popular—. En él, el autor trata de demostrar su pericia, para recalcar que es un poeta cabrero y no un cabrero poeta. Es decir, para abandonar esa crisálida mediante la cual había logrado promocionarse en Madrid, pero que ahora constituía solo un lastre. En *Perito en lunas* nos encontramos con una naturaleza aséptica. Aquí el fondo rural se ve reflejado en el espejo cóncavo de la imagen vanguardista y la metáfora barroca:

[MAR Y RÍO]

Agrios huertos, azules limonares,
de frutos, si dorados, corredores;
itan distantes! que os sé si los vapores
libertan siempre presos palomares.
Ya va el río a regarle los azahares
alrededor de sus alrededores,
en menoscabo de la horticultura:
¡oh solución, presente al fin, futura! (Hernández, 2017: 389).

Como se puede apreciar en el poema, están muy presentes el enigma y la adivinanza, formas populares que se reconstruyen al ritmo constante del ciclo lunar. De este modo, el poeta, como explicaba Ramón Sijé en el prólogo, superaba, así, la «conversión del “sujeto” en “objeto poético”» (2017: 381).

3. LA RUPTURA DE UNA COSMOVISIÓN: LA NATURALEZA TRÁGICA EN *EL RAYO QUE NO CESA*

Los primeros años de su segunda estancia en Madrid son para Miguel Hernández un momento de efervescencia y cambio radical. Los viejos iconos defendidos con fiereza y visceralidad antaño, ahora se caen por su propio peso. Esta metamorfosis ideológica se plasma, asimismo, en su obra, especialmente en la relación del poeta con la naturaleza.

Podríamos hacer cinco calas evolutivas en la concepción literaria de la naturaleza en Hernández: la naturaleza real como entorno vital: la poesía sensorial; la naturaleza relacionada con Dios: el mundo como creación divina; la naturaleza muerta de la poesía pura; el panteísmo, hilozoísmo o vitalismo hernandiano y la naturaleza como símbolo de libertad: *locus amoenus*, pero también, en ocasiones, de una libertad trémula (Riquelme, 2017: 36-37).

Si en *Perito en lunas* nos tropezamos con una naturaleza aséptica y deshumanizada; en su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933) hallamos, de forma casi paralela, una cosmología cristiana que triunfa frente al pecado del hombre, porque a esta otra naturaleza —la humana— se opone, victoriosa, la que encuentra sus razones en la fe. Lo paradójico es que esta misma desconexión entre la pulsión humana y la naturaleza —donde se identificaba antes a Dios— podemos reconocerla, de alguna manera, en *El rayo que no cesa* (1936), aunque aquí se desarrolle fuera ya del marco conceptual y teológico cristiano.

Precisamente, este será uno de los ejes temáticos del poemario: la imposibilidad de reconocer a Dios en la naturaleza y el consecuente desamparo adánico de un yo poético expulsado de la comodidad ontológica y el refugio que le brindaba el Paraíso. Tal vez el poema en el que mejor se vislumbra esta nueva relación entre el hombre y la naturaleza es precisamente la «Elegía», porque en ella la muerte y el dolor se tienen que enfrentar desde

unas nuevas coordenadas materiales, asumiendo que no existe ya otra realidad más allá de la estrictamente terrenal:

Miguel Hernández escribe una «Elegía» en la que ya no puede hablarle de Dios, porque la desaparición del ser querido solo se enfrenta en sus nuevos sentimientos a la tierra y a la nada. El poeta está conmovido de verdad, «siento más tu muerte que mi vida», pero solo puede ofrecerle ser hortelano de su tierra, participar del desaliento de las amapolas, desenterrar la calavera y buscar una transcendencia que no tiene que ver con la inmortalidad divina, sino con la vitalidad de la naturaleza, el cuerpo humano convertido en espuma de almendra (García, 2018: 194).

Este nuevo paisaje con el que se tropieza el lector hernandiano guarda pocas similitudes con la expresión inocente y feliz de la ruralidad que nos encontrábamos en algunos de sus primeros poemas, como «Huerto-mío»⁵, donde el sujeto poético hallaba aún en el jardín un espacio conciliador. Por el contrario, la atmósfera que sobrevuela *El rayo que no cesa* reescribe el paisaje a partir de un sentimiento sobrecogedor y barroco: la certidumbre de que la vida termina convertida en carroña o, como condensó Góngora, «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (Góngora, 2019: 340).

El hachazo duro de la muerte del amigo acentúa la condena de soledad ontológica: «voy de mi corazón a mis asuntos». Si la putrefacción servía en el Barroco clásico para invitar a preocuparse de la vida eterna, la «Elegía» afirma ahora su exceso en la concien-

5. Donde Miguel Hernández escribía: «Paraíso local, creación postrera, / si breve de mi casa; / sitiado abril, tapiada primavera, / donde mi vida pasa / calmándole la sed cuando le abraza» (Hernández, 2017: 458). En este poema y, en general, en la primera etapa oriolana, como remarca Riquelme, «la fusión de Hernández con la Naturaleza se debe asimismo a que concibe todo lo natural como obra (perfecta) de Dios; naturaleza siempre en sentido bucólico y geórgico, esto es, pastoril y campesino (rural)» (Riquelme, 2017: 39). Pero ¿dónde queda el hombre —y, más aún, el poeta— cuando es Dios quien es expulsado del Paraíso? Los poemarios que siguen responderán a la crisis de este sistema de equivalencias, de esta cosmovisión cristiana tan deudora de la tradición bucólica de la que procurará salirse en adelante.

cia de que no hay más existencia que la terrenal. Por eso un acto de amor, una avariciosa voz de enamorado, pretende mantener la conversación en el único lugar posible, un espacio que no tiene que ver con el paraíso religioso, sino con la naturaleza y la vida (García, 2018: 194).

Ante la falta de trascendencia, el corazón busca ordenar sus asuntos, expresar así el dolor de la pérdida y del deseo frustrado, que se topa con la respuesta intempestiva de la tierra. En el fondo no podemos olvidar que el núcleo de sentido del poemario —lo que conecta la muerte y la naturaleza— es precisamente ese pulso ahogado por el rayo de amor que no se agota —«carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / sostiene un vuelo y un brillo / alrededor de mi vida» (Hernández, 2017: 612)—. Bajo este prisma, la muerte de la «Elegía» no es sino el reverso lógico del amor y todo ello deriva en la elaboración de una auténtica «agricultura de la muerte» (Chevallier, 1996: 120), un paisaje hostil para el yo poético donde el diálogo, a falta de un interlocutor atento [...] —Dios, la amante, el amigo, la naturaleza...—, se reduce a un triste soliloquio.

4. PASTORES SIN OFICIO: LA MALDICIÓN DEL TRABAJO EN *VIENTO DEL PUEBLO*

La profundidad de la herida que se presiente en *El rayo que no cesa* y que se abre como fruto de una experiencia traumática de la muerte y la pérdida de las coordenadas espirituales que antes le ofrecía la mística cristiana se ve cauterizada bruscamente por las circunstancias históricas, porque «la fuerza arrolladora de la conmoción bélica lo arranca de la compleja problemática íntima [...] (el «vértigo interior» de que hablaba M. Chevallier), para arrastrarle a nuevos planteamientos de su arte» (Cano, 1996: 136) y lo obliga a elegir entre la introspección con su torre de marfil o el compromiso con la vida.

En *Viento del pueblo* (1937) nos encontramos con la respuesta rotunda ante esta disyuntiva. El poeta escoge resignificarse en los otros y alcanza su cénit un proceso de maduración ideológica que podía rastrearse desde el ciclo lírico iniciado con el poema «Sonreídme». El fruto de esta transformación será un yo poético capaz de conjugarse con un «plural de clase» (Aznar, 1996: 150). Por este motivo, el viento —que ya aparecía en las primeras escenas de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* como un «elemento / de inacabable caudal, / transparente, celestial (Hernández, 2017: 936), es decir, como una fuerza divina— ahora se seculariza al servicio de una gran causa: la defensa de la libertad.

En el poema «Vientos del pueblo me llevan», publicado en *El Mono Azul* el 22 de octubre de 1936, hay ya una puesta en marcha de ese *nosotros poético* —un *nosotros* nacional y obrero—. Y desde el paradigma de las relaciones de producción y explotación asociadas al mundo rural se conquista la identificación con ese *nosotros*: «reyes de la minería, / señores de la labranza, / hombres que entre las raíces, / como raíces gallardas, / vais de la vida a la muerte, / vais de la nada a la nada» (Hernández, 2017: 668). En consonancia con lo que acabamos de decir, señalaba Luis Bagué Quílez que «en *Viento del pueblo* predomina la presencia del mundo rural español, donde se escenifican las desigualdades (opresión, caciquismo) que la guerra vendría a resolver» (2015: 133). Como parte de esa llamada a la lucha de clases, en este poemario apreciamos la consolidación de una auténtica épica del trabajo rural, la estetización de ciertos valores tradicionales ligados al campo y a las gentes que lo pueblan. Representaciones que Raymond Williams ya identificaba en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, donde había una «épica de la labranza, en el sentido más amplio: [...] práctica de la agricultura y el comercio dentro de un estilo de vida en el cual la prudencia y el esfuerzo se consideran virtudes primarias» (2001: 40).

Esta red de valores agrarios, imbricados en la idea campesina de pueblo con la que trabaja Miguel Hernández, convive con otros de carácter industrial. Hay una alternancia entre oficios

dedicados directamente al trabajo en el campo —«señores de la labranza»— y otros procedentes de la industria primaria y secundaria —«reyes de la minería»—. De este modo, se construye de forma más general una épica del trabajo proletario: «Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma: “¿Quién, / quién levantó los olivos?” // No los levantó la nada, / ni el dinero, ni el señor, / sino la tierra callada, / el trabajo y el sudor» (Hernández, 2017: 692). Como evidencian estos famosos versos, a pesar de todo, el trabajo rural cobra un mayor protagonismo. Y ello se debe quizás al hecho de que el campo, como denunciaba el poeta en el periódico miliciano *Al Ataque* el 23 de enero de 1937, es donde había una menor conciencia de clase y sindicalización y donde, a la vez, residía el verdadero impulso para cambiar el rumbo del conflicto:

Los hombres que han trabajado las tierras de España, las tierras generalmente duras y poco productivas del agro español; los hombres que se han dejado sus fuerzas y su salud en el cultivo de esas tierras, por un jornal reducido o un arriendo que no han podido pagar más que quitando el pan de su boca y la sangre de sus venas: esos hombres y los hijos de esos hombres, y vosotros campesinos, que hoy empuñáis el fusil, sabéis poco o sabéis nada [de] la victoria que representa para vosotros derrotar a las clases adineradas que están frente a vuestras trincheras, bajo el nombre de fascismo. [...] A vosotros, campesinos, corresponde ocupar el lugar primero en los puestos de combate. A vosotros pertenece la salvación de España (Hernández, 2017: 1487-1488).

La denuncia sobre la condición agraria, extensible a todo el país, se concentra en la zona más pobre y rural de este, Andalucía. De esta manera, se introduce una de las más vívidas representaciones del poemario: la de los aceituneros de Jaén.

No creo que el fatalismo andaluz de que tanto se habla tenga su origen en su naturaleza de reminiscencias árabes; creo, sí, que, dotado como está el hombre de Andalucía, de un alma ágil, llena

de alas de tanto sentir cortados los vuelos, se han apoderado de él unas profundas raíces de fatalidad. [...] El andaluz sobre los demás hombres de España ha sostenido sangrientos encuentros con los asesinos del tricornio. Su vida ha sido, sobre la de los demás hombres de España, una vida de oprobios, de palizas de heridas y cicatrices infames sobre su piel trabajada. [...] Hoy, el aceitunero, el minero, el mulero, el labrador, que ha trabajado estérilmente jornadas de catorce a dieciséis horas, se juegan en esta guerra mucho más: no se trata solo de la independencia de España. El trabajador español se juega hoy por todos los trabajadores del mundo, su porvenir y el de sus hijos (Hernández, 2017: 1501-1502).

En esta crónica publicada en *Frente Sur* el 4 de marzo de 1937, Miguel Hernández ilustra, desde una óptica entre marxista y antropológica, el origen de la pena negra andaluza. El poeta entiende que, más allá de los misticismos y las orientalizaciones, todo el fatalismo deriva de un contexto de producción particular en el que el pueblo andaluz ha asumido el beso de la explotación.

Resulta capital indagar en este último alegato, ya que cuestiona la invisibilización artística y teórica, invitando al mismo tiempo a meditar qué lugar ocupa dentro de la tradición rural la experiencia de los trabajadores. Y todo esto evidencia la dificultad de pensar el mundo rural sin acceder a él a través de los códigos de la representación eglógica, lo cual en sí mismo implica la necesidad de sopesar críticamente las relaciones de poder que existen entre la literatura rural y la cosmogonía bucólica que se ha legitimado desde los núcleos urbanos. Afirma Raymond Williams, al hacer una genealogía sobre el género pastoril, que existen dos momentos culminantes en el proceso de idealización y sobreescritura del mundo rural. El primero tiene lugar cuando los escritores renacentistas abandonan la tensión del oxímoron «cosecha-labranza» como análogo de «ocio-trabajo»:

La proeza, si podemos llamarla así, de la adaptación renacentista de estos modos clásicos fue ir eliminando, paso a paso, estas tensiones vitales, hasta que no quedara ningún elemento compensa-

torio y las imágenes seleccionadas se sostuvieran por sí mismas: no en un mundo vivo, sino en un mundo esmaltado (Williams, 2001: 44).

Dicho de otro modo, el momento en el que hay un verdadero abandono de las coordenadas reales es aquel en el que los pastores y los labriegos se quedan sin oficio, sin una razón de ser⁶, porque al no pastar o cultivar la tierra estos pasaban, en su fingida ociosidad, a cantar sobre las bellezas de la naturaleza, componer poemas y evocar amoríos más o menos desgraciados.

Los protagonistas de estos mundos bucólicos —cultos— poco compartían ya con los verdaderos sujetos rurales en los que se supone que estaban inspirados. A pesar de ello, la imposibilidad para compaginar ambos relatos llevó en un segundo momento a la eliminación de estos, en tanto que eran el recuerdo incómodo de una realidad menos amena:

La principal consecuencia de la caída del paraíso fue que en lugar de tomar cómodamente lo que se desea de una naturaleza que todo lo provee, el hombre tuvo que ganarse el pan con el sudor de su frente; es decir, se determinó que sufriera, como destino común, la maldición del trabajo. Lo que en realidad se da en las celebraciones de un orden rural que hacen Jonson y Carew es una supresión precisamente de esa maldición [...] mediante la simple eliminación de la existencia de los trabajadores (Williams, 2001: 60).

Con un poso de inevitable ironía hay que advertir que, de forma análoga a la expulsión del Paraíso, el canon bucólico ha expropiado al labriego, dejándolo fuera de su propio mundo. En *Viento del pueblo*, Miguel Hernández inicia un pulso con esta tradición

6. En muchos casos, el trabajo tenía un valor casi ontológico. Las dinastías de labradores y pastores constataban la necesidad de rentabilizar la mano de obra de los propios hijos y el deseo de perpetuar ese modelo productivo. Estos niños, como sujetos rurales, contraían al momento de nacer un deber, una responsabilidad para con los suyos, una razón de ser.

y emprende una reapropiación del relato para profundizar en la identidad rural y proletaria por medio de la maldición del trabajo.

5. NATURALEZA DISTANTE: LA GEOGRAFÍA DEL DESALIENTO EN *EL HOMBRE ACECHA* Y *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS*

En *El hombre acecha*, poemario póstumo escrito en el transcurso de la Guerra Civil, se reporta una sustitución brusca entre la esperanza y la desazón. A la luz de los acontecimientos recientes y del desgaste anímico, el relato épico del principio de la guerra que instigaba al alzamiento militar —como pretexto para la revolución obrera— ahora se vive desde una intimidad rota. Y ese *nosotros poético* del que hablábamos ha quedado en el aire. Por otro lado, en la relación entre hombre y naturaleza se ha producido un juego perverso. El hombre se ha convertido en una fiera más al habitar entre trincheras. De este modo, Miguel Hernández lleva al límite el viejo debate en torno a la bondad o maldad del hombre natural. Y en este momento de máxima cercanía a la barbarie el distanciamiento entre el yo poético y la naturaleza parece ser mayor que nunca: «Se ha retirado el campo / al ver abalanzarse / crispadamente al hombre. // ¡Qué abismo entre el olivo / y el hombre se descubre!» (Hernández, 2017: 750).

En la «Canción primera» el yo poético, consciente de su propia animalidad y de su carácter aberrante, decide alejarse del hijo por miedo a herirlo con sus garras. Aquí aflora de nuevo, como una reminiscencia lejana e instigada por otros motivos muy distintos, ese espíritu receloso y barroco. Y volvemos así a la corte de Segismundo en la que los hombres-fiera, aborreciendo su propia monstruosidad, buscan el amparo de la soledad en un entorno natural igualmente inhóspito: «Crepitan en mis manos. / Aparta de ellas, hijo. / Estoy dispuesto a hundirlas, / dispuesto a proyectarlas / sobre tu carne leve. // He regresado al tigre. / Aparta, o te destrozó. // Hoy el amor es muerte, / y el hombre acecha

al hombre» (2017: 751). La fiera acecha al hombre porque *el hombre es un lobo para el hombre* y, precisamente por ello, el vitalismo colectivo de *Viento del pueblo* aquí se desgrana y agoniza bajo el peso de una zarpa difícilmente soslayable: la individualidad y la derrota moral⁷.

Ante la certidumbre del fracaso, el yo poético asume una procesión interna de malos pensamientos. Y, aunque aún quede algún rescoldo de ese sueño colectivo, este se vive en clave de lamento interior —«Tened presente el hambre: recordad su pasado / turbio de capataces que pagaban en plomo. / Aquel jornal al precio de la sangre cobrado, / con yugos en el alma, con golpes en el lomo» (2017: 766)—. A todo esto hay que sumar la aparición de ese enemigo interno porque, si bien «es el “hombre-lobo” el que acecha al hombre humano» (Scarano, 2021: 131), el sujeto poético se mimetiza con el enemigo y se ve arrastrado por esa espiral de violencia. De ahí que al ser él también un «hombre-lobo» advierta a su hijo del peligro de un abrazo. La despersonalización, la interiorización del enemigo, es tal vez la secuela ante la cual el yo poético demuestra mayor congoja —«Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera / hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente. / Yo, animal familiar, con esta sangre obrera / os doy la humanidad que mi canción presiente» (2017: 768)—. A la pregunta retórica y obligada —¿seré todavía un hombre?— el propio sujeto poético se responde en «Canción última», donde no solo admite su identidad como «animal familiar», sino que además atisba un resquicio de esperanza, un lugar en el que «el odio se amortigua / detrás de la ventana» (2017: 784). Y allí fija su rumbo, como un Ulises perdido en medio de la guerra que aún sueña con volver a Ítaca.

Entre *El hombre acecha* y el *Cancionero y romancero de ausencias* hay una transición lógica que forma parte de ese proceso de dis-

7. En cierto sentido, la derrota es bélica y moral. Por un lado, se pierde el conflicto en términos materiales; pero, por otro, tampoco se ha logrado inculcar una conciencia de clase en el proletariado rural. La derrota moral estriba en la incapacidad y en la pasividad frente al enemigo.

tanciamiento; no ya con la naturaleza, sino con el mundo. En este último poemario, póstumo e inacabado, el desengaño y la frustración del primer libro han cedido espacio a una claridad íntima y honda que dialoga con la propia memoria familiar, con el recuerdo del hijo muerto, etcétera. Es, verdaderamente, un poemario atravesado por esas tres heridas de las que escribe: vida —porque hay momentos de epifánico vitalismo—, muerte —porque la presencia del hijo fallecido también es casi constante— y amor —hacia el segundo hijo y hacia la propia Josefina Manresa—.

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor (2017: 794).

¿Quién llegó, quién viene y quién permanece? En un poemario en el que se juega tantísimo con el paralelismo y la repetición —casi obsesivamente— un cambio como este no puede pasar inadvertido. La conjugación verbal evoca un tiempo pasado y un presente en el que presuponemos que el segundo hijo y el propio yo poético han de asumir la convivencia con ciertas heridas inherentes al mundo. Pese a todo, hay que advertir que con la eliminación del verbo en la tercera estrofa se introduce cierta vaguedad. Se sobreentiende un presente, pero no hay como en los versos anteriores una marca cronológica clara. El yo poético se enuncia desde fuera del discurso temporal y resulta especial-

mente interesante entender que aquí la trascendencia viene ligada a un estar fuera de todo orden de narratividad y, por ello, con pretensión de universalidad. En definitiva, se trata de un poemario en el que la intimidad es una obligada forma de resistir el encierro, recordando que estas tres heridas son tres caras de la propia existencia: «Escribí en el arenal / los tres nombres de la vida: / vida, muerte, amor. / Una ráfaga de mar, / tantas claras veces ida, / vino y nos borró» (2017: 794).

En este último poemario se armoniza una lectura popular de la tradición rural, alejada ya de los juegos de enigmas de *Perito en lunas* o de las manifestaciones de corte trágico de *El rayo que no cesa*. El sujeto plural de *Viento del pueblo* deja con cierto sabor amargo en la boca su lugar a un yo poético individual —y casi biográfico— que imprime con formas populares la cartografía de un paisaje en el que la memoria familiar e íntima permite la trascendencia ante cualquier forma directa de opresión en una especie de inédito *beatus ille* interior.

6. CONCLUSIÓN: LA ARTICULACIÓN DE LO RURAL EN LA POÉTICA HERNANDIANA

Aunque en este breve repaso por la obra de Miguel Hernández nos hemos centrado casi exclusivamente en su producción lírica, habría que señalar la envergadura que la ruralidad tiene también en piezas de teatro como *Los hijos de la piedra* o *El labrador de más aire*. No olvidemos que para Hernández la ruralidad supuso un marco identitario desde el que enunciarse y una continua fuente de inspiración literaria. De ahí que el autor se preocupara, tras su deconstrucción ideológica, por el lugar que ocupaba esta realidad dentro de un mundo consumido por el capitalismo.

Además, Miguel Hernández evitó ciertas trampas de la retórica urbana y de la tradición bucólica en este viaje estético y literario, sublimando otras formas que, por su carácter popular, habían sido injustamente denostadas. En un ejercicio a caballo

entre la conciencia de clase y la justicia poética buscó a través de la cultura rural el hermanamiento nacional y proletario. Pero la vida, que no es dada a las utopías, quiso que en esta Arcadia obrera entrase la visceralidad del mundo y la guerra. Y quizá precisamente por eso se conjuga en su discurso con tanta lucidez el optimismo y la derrota, el amor y la muerte, la ausencia y el deseo como heridas inevitables de alguien que asume un diálogo honesto con la tradición —culto y popular—, su propia ruralidad y el momento histórico que le ha tocado vivir.

Desde esta perspectiva, no resultaría extraño entrever una posible lectura ecocrítica en la obra del poeta de Orihuela, al vertebrarse en ella una defensa y una dignificación del modo de vida agrario. Precisamente, en *Cancionero y romancero de ausencias* nos enfrentamos a un intimismo rural que tal vez pudiera presagiar ciertas poéticas contemporáneas en las que se propone un acercamiento familiar al mundo rural⁸ como baluarte y espacio de resistencia frente al desarraigo y la pérdida de lazos con la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

Aznar Soler, M. (1996). «Miguel Hernández: ética y estética del comunismo». En S. Salaün y J. Pérez (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias* (pp. 145-162). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.

Bagué Quílez, L. (2015). «En las manos del pueblo: el compromiso airado de Miguel Hernández». *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, 2, 127-146. Disponible en <https://n9.cl/ylke8>. Obtenido el 11 de abril de 2022.

8. Podemos reconocer esa forma de tematizar lo familiar y lo rural, por ejemplo, en *Cuaderno de campo* (2017), de María Sánchez, donde el sujeto poético se enlaza con la tradición rural como pretexto para reivindicar también la presencia femenina: «Soy la tercera generación de hombres que vienen / de la tierra y de la sangre. De las manos de / mi abuelo atando los cuatro estómagos de un / rumiante. De los pies de mi bisabuelo hundiéndose / en la espalda de una mula para llegar a la / aceituna. De la voz y la cabeza de mi padre repitiendo / yo con tu edad yo y tu abuelo yo y los hombres» (Sánchez, 2019: 67).

Borges, L. (2006). *El libro de arena*. Barcelona: Ediciones Destino. Colección Áncora y Delfín.

Cano Ballesta, J. (1996). «Miguel Hernández: la reflexión del poeta sobre el arte y la guerra». En S. Salaün y J. Pérez (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias* (pp. 135-144). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.

Chevallier, M. (1996). «La agricultura de la muerte (en algunos poemas mayores anteriores a la guerra)». En S. Salaün y J. Pérez (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias* (pp. 115-122). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.

Couffon, C. (1967). *Orihuela y Miguel Hernández*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Díez de Revenga, F. J. (2018). «El último Miguel Hernández: el regreso a la lírica popular y tradicional». En L. García Montero y J. C. Abril (coords.), *Para la libertad. Estudios sobre Miguel Hernández* (pp. 185-209). Jaén: Diputación de Jaén.

García Montero, L. (2018). «El viento de la vida y Miguel Hernández». En L. García Montero y J. C. Abril (coords.), *Para la libertad. Estudios sobre Miguel Hernández* (pp. 185-209). Jaén: Diputación de Jaén.

Gómez Ortín, F. (2010). «El habla murciano-oriolana de Miguel Hernández». *Murgetana*, 123, 149-184. Disponible en <https://n9.cl/ijckx>. Obtenido el 9 de marzo de 2022.

Góngora y Argote, L. de (2019). *Sonetos*, introducción y notas de J. Matas Caballero Madrid: «Letras Hispánicas», Cátedra.

Hernández, M. (2017). *La obra completa Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas*, edición de J. Riquelme y C. R. Talamás. Madrid: Editorial EDAF.

López Martínez, M. I. (1995). *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*. Cáceres: Editorial de la Universidad de Extremadura.

Martín, E. (1996). «Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social». En S. Salaün y J. Pérez (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias* (pp. 43-50). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.

Marti, M. (2001). «Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la novela de finales del siglo XVIII». *Revista de Literatura*, 63, 125, 197-2006. Disponible en <https://n9.cl/8t2re>. Obtenido el 22 de marzo de 2022.

Paco, M. de (1996). «El pastor de la muerte: ruralismo y teatro de guerra». En S. Salaün y J. Pérez (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias* (pp. 215-223). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.

Pérez Bazo, J. (1996). «Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*». En S. Salaün y J. Pérez (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias* (pp. 243-258). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.

Pérez Blázquez, D. (2012). «El paisaje y la vida campesina de la huerta oriolana en los poemas de Miguel Hernández: problemas de traducción». En J. A. Albaladejo Martínez y M. Á. Vega Cernuda (coords.), *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo* (pp. 179-189). Sevilla: Editorial Bienza. Disponible en <https://n9.cl/2om65>. Obtenido el 14 de marzo de 2022.

Riquelme, J. (2017). «Trayectoria poética y vital». En M. Hernández, *La obra completa Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas* (pp. 33-174). Madrid: Editorial EDAF.

Scarano, L. (2021). «El giro afectivo en las canciones de *El hombre acecha*». *Versants*, 68, 3, 125-137. Disponible en <https://n9.cl/a6krl>. Obtenido el 15 de abril de 2022.

Sánchez, M. (2019 [2017]). *Cuaderno de campo*. Madrid: La Bella Varsovia.

Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*, prólogo de B. Sarlo, traducción de A. Bixio. Barcelona: Editorial Paidós.