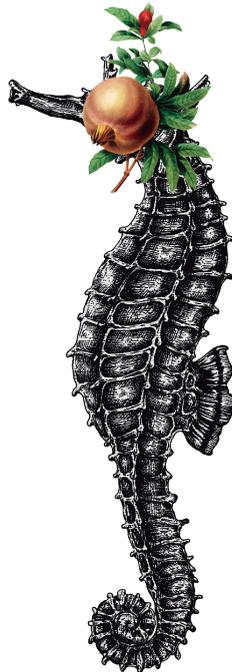


N.º 15 junio 2022

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.*

[ESTUDIOS]



Fotografía: Miguel Hernández y Pablo Neruda.

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

—
MEMORY AND DISSENT: MIGUEL HERNÁNDEZ
ON POST-WAR WRITERS AND THE REPUBLICAN EXILE
—

Sabrina Riva
Universidad Nacional de Mar del Plata - CICBA
rivasabrina22@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Miguel Hernández, imagen de autor, cultura popular,
posguerra, exilio }

El presente estudio pretende reconstruir la figura de Miguel Hernández como «escritor popular» en un conjunto dispar de noticias biográficas elaboradas durante la posguerra y, en su gran mayoría, en el exilio, particularmente en torno a un núcleo problemático: la configuración de su singular imagen de escritor. Destinadas tanto al recuerdo fraterno como a la denuncia y a la defensa del proyecto republicano, recuperan los tópicos creados en vida por el poeta y lo ingresan en un «tríptico leal», completado por Federico García Lorca y Antonio Machado, que funda una nueva figura de autor, la del «poeta del sacrificio». De este modo, asumen la defensa de la memoria histórica al tiempo que reclaman para sí una eficacia práctica: dotar a su causa de un héroe ejemplar.

Fecha de recepción: 02/05/2022 Fecha de aceptación: 12/05/2022

ABSTRACT

KEY WORDS { Miguel Hernández, author's image, popular culture, postwar, exile }

This paper aims to reconstruct the figure of Miguel Hernández as a «popular writer» in a mixed set of biographical news made during the postwar and, in its great majority, in exile, especially around a problematic core: to shape up the writer's image. Meant for both fraternal remembrance and denunciation and to the defense of the republican project, they recover the platitudes created in life by the poet and they enter him in a «loyal triptych», completed by Federico García Lorca and Antonio Machado, that it founds a new author figure, the one of «poet of sacrifice». In this way, they assume the defense of historical memory while they claim for themselves a practical efficiency: endow their cause with an exemplary hero.

A pesar de su muerte temprana y la composición de una obra acotada, cuyas dimensiones fueron imprecisas hasta finales del siglo xx, Miguel Hernández y su proyecto estético han generado adhesiones y rechazos igual de radicales a lo largo del tiempo, no solo por su posicionamiento ideológico durante y después de la Guerra Civil, sino por las diversas alternativas que alientan dicha obra y dan forma a su *ethos* vital y poético. De las primeras tentativas literarias en clave católica —y para algunos de contornos filofascistas—, ligadas a su comarca, Orihuela, y a su amistad con Ramón Sijé, a la poesía del ciclo de guerra, de claro tenor combativo y de arenga política, pasando por el empleo de aquellos registros que más lo aproximan a la Generación del 27 —el neogongorismo, el neorromanticismo y la «poesía impura» nerudiana—, nos encontramos hacia el final, una vez concluido el enfrentamiento y encarcelado el poeta, con la escritura de una poesía intimista, de mayor reconcentración conceptual, que recupera las formas breves populares.

En este sentido, no está de más mencionar que su actuación dentro del campo intelectual y político de la época y su inserción en la serie literaria española también estuvieron signados

por las relaciones desiguales con poetas consagrados —Vicente Aleixandre y Pablo Neruda fueron los más cercanos; Federico García Lorca y Luis Cernuda, algunos de los más críticos con él— y por la experiencia de la guerra. Su posición excéntrica dentro del canon cambia con el advenimiento de la contienda, en cuyo contexto es aclamado como el «poeta de la revolución». Se vincula, por tanto, con los escritores que defienden la causa republicana, muchos de ellos provenientes de las formaciones de vanguardia previas, y con los intelectuales que participan en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de 1937. Sin embargo, esto no impide, luego de su muerte en 1942, que sobrevenga el olvido. Publicada sobre todo fuera del país, su obra apenas circula durante la posguerra, censurada y de modo fragmentado, y no será divulgada hasta recién el franquismo tardío, una etapa propicia para el regreso del interés por el poeta y su urgente reivindicación.

A ochenta años de su partida, sin duda hoy podemos afirmar que se trata de un poeta arraigado como pocos en la memoria sentimental y musical de varias generaciones, aunque su figura nos llegue mediada por una serie de leyendas y de contraleyendas que alimentan su mito, en el que se alternan las imágenes de un escritor —pastor, soldado, esposo, padre y presidiario— devenido en símbolo. Por esta razón, el presente estudio pretende reconstruir la figura de Miguel Hernández como «escritor popular» en un conjunto de expresiones elaboradas durante la posguerra y, en su gran mayoría, en el exilio, especialmente en torno a un núcleo problemático: la configuración de su singular imagen de escritor, entendida esta más allá del concepto de autor, puesto que a esa noción se le suman todas aquellas representaciones simbólicas creadas por los autores en sus propios textos, imaginadas o no, y aquellas otras labradas por los distintos actores del campo social y cultural. En el caso hernandiano, la repetición de algunos motivos ha llevado a la constitución de diferentes tópicos, entre otros, los denominados por Agustín Sánchez Vidal como «tres tristes tópicos»: «poeta pastor», «poeta

del pueblo» y «poeta del sacrificio» (1992)¹. De tal manera, en el cruce entre «figura de autor» e «imaginario social», esos motivos nos permiten entender cómo piensa el autor su estatuto de escritor dentro y fuera de su obra en un determinado periodo histórico, reenviándonos, asimismo, al estado del campo literario en diversos momentos, sus modos de acceso, pervivencia y prácticas regulatorias (Foucault, 1968; Gramuglio, 1992; Chartier, 1996).

Por otro lado, si consideramos que para la mayor parte de la crítica Miguel Hernández encarna como ningún otro poeta la causa republicana, no resulta extraño entonces que sea la biografía una de las modalidades más utilizadas a la hora de dar cuenta de su derrotero vital y poético, dado que ese género provee un marco textual particularmente adecuado para narrar una historia individual en conexión con las fuerzas de la vida colectiva y viceversa. Esta se inserta en un nutrido grupo de otras textualidades —libros ilustrados, novelas gráficas, autopoéticas, documentales, videocreaciones, etcétera—, en las que se construyen una serie de perfiles de autor que complementan o se oponen a aquellos diseñados en la propia escritura del oriolano. Con todo, en esta oportunidad no nos detendremos en los relatos biográficos de largo aliento, sino en las semblanzas o cuadros individuales que podemos encontrar en un conjunto heterogéneo de retratos, por ejemplo, en algunas autobiografías. De acuerdo con el recorte trazado para nuestro análisis, estudiaremos una colección dispar de noticias biográficas forjadas, en gran medida, por miembros de la Generación del 27, quienes suelen adoptar el rol de biógrafos de los otros integrantes del grupo (Soria Olmedo, 1998: 232).

Entre su presente y su pasado, los autores abordados sienten la necesidad de brindar testimonio no solo en pos de luchar contra

1. Según Sánchez Vidal, estos tópicos, lejos de esclarecer la figura del escritor oriolano, «han distorsionado» su obra y «siguen dificultado su recepción» (1992: 52). Si bien los tres se basan en aspectos verídicos, algunos de sus elementos se han exagerado, disolviendo los matices y las contradicciones inherentes a cualquier ser humano, lo cual trae aparejada la mitificación del escritor y el aprisionamiento de su compleja imagen detrás de los trazos generales de la caricatura.

el olvido y seguir formando parte de un proyecto colectivo, sino también porque en la mayoría de los casos la recuperación de la sociedad que dejaron atrás es el único modo que tienen de continuar ligados a esta. Todos los textos trabajados conjuran alguna forma de catarsis, sin desestimar por ello su función política. Los escritores exiliados, sobre todo, asumen «la defensa de la memoria histórica de un tiempo condenado al olvido o a la deformación revisionista en los países que hubieron de dejar», convencidos de su superioridad moral e intelectual frente a sus oponentes, «lo que provoca que su visión se vea en determinadas situaciones salpicada por las mismas interpretaciones perniciosas y maniqueas por las que acusan a la versión “oficial” de la Historia» (Sánchez Zapatero, 2008: 445-446), por lo que, como veremos, las imágenes hernandianas que se recobran, las del «poeta pastor» y «poeta del pueblo», o incluso aquellas que se fraguan, como la del «poeta del sacrificio», refrendan mucho más lo que resulta ejemplar en el momento de la escritura que aquello que ocurrió realmente. Gracias a la legitimación que le proveen su procedencia de clase, la vitalidad de su poesía y su actuación en la guerra, Hernández retorna como símbolo de una causa que los interpela.

El primer bosquejo biográfico escrito por uno de los miembros de dicha generación fue «Noticia sobre Miguel Hernández», de Manuel Altolaguirre, texto excepcional, puesto que data de 1939, es decir, se origina y divulga mucho antes de la muerte del poeta oriolano². Altolaguirre, que en ese momento se encontraba exiliado en Cuba, se hace eco de un rumor que llega a la isla, de acuerdo con el cual Hernández había sido fusilado por los franquistas, y escribe su noticia preso de una notable indignación, sentimiento que comparten los círculos intelectuales de izquierda cubanos.

2. Este artículo, junto con «Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández» de Rafael Alberti, que analizaremos más adelante, se recoge en el libro *Miguel Hernández*, coordinado por María de Gracia Ifach en 1975. Ambos serán citados a partir de la reedición de 1989.

Apunte breve y exento de patetismo, pero no por ello menos intenso o conmovedor, la semblanza del escritor malagueño fue publicada en septiembre de 1939 en la revista *Espuela de Plata*. Allí, Altolaguirre no desestima la labor poética de Hernández previa a la contienda bélica, ni lo considera un poeta al margen del campo intelectual anterior a esta, más bien lo juzga «conocido» o, si se quiere, «popular». Señala que «no es cierto, pues, que fuera un poeta desconocido antes de la guerra, sino, por el contrario, a pesar de su juventud, ya había pasado por diferentes modos de sentir y pensar» (1989: 22). En términos generales, rehúye de las alusiones políticas, el discurso revolucionario y, conforme a lo planteado en la cita precedente, del lugar común que adjudicaba a la guerra la revelación de Miguel Hernández como poeta. En alguna medida también, de la figura del poeta soldado³.

A pesar de ello, reconoce el valor y la vitalidad del oriolano, a quien denomina «llama de amor viva», remedando a San Juan de la Cruz. Según el autor, «su fuego, su esperanza, su heroísmo, crecieron con la guerra. Fue valiente y apasionado hasta perder la memoria. Su muerte es la mayor cobardía de esta guerra. Ojalá pudiéramos ser los poetas tan terribles» (1989: 22). En otras palabras, no está interesado en perpetuar ni forjar ningún tópico, quiere rememorar a Hernández desde una perspectiva humana, alejada de todo componente hagiográfico. Por esto opta, por ejemplo, por el sustantivo *heroísmo* antes que por el de *héroe*: se

3. Presumiblemente, la razón fundamental por la que Altolaguirre hace hincapié en la producción poética hernandiana anterior al enfrentamiento bélico tal vez sea pertinente buscarla en las diferencias de criterio entre los autores con respecto al tipo de poesía que se debía escribir en tiempos de guerra. Recordemos el conocido artículo que el malagueño publicó en el cuarto número de *Hora de España* (abril de 1937), en su sección denominada «Diarios», suerte de miscelánea donde reflexiona sobre el conflicto armado. En este, pondera positivamente la labor de Miguel Hernández, pensando incluso que, al menos en parte, este podría llenar el vacío dejado por Federico García Lorca, pero critica con dureza el empleo de una retórica épica, que ya no cumple con sus propósitos revolucionarios, una vez clausurado el empleo del romance durante los primeros meses de la contienda, y aboga por una escritura inspirada en las experiencias personales. Por lo demás, estas diferencias daban cuenta de dos «tomas de posición» en el seno del campo cultural republicano y de un extendido debate entre los intelectuales de este.

trata de un sujeto que adopta una actitud heroica ante las adversas circunstancias sociohistóricas, no de la encarnación de un destino.

El 20 de enero de 1943, teniendo nuevamente a Cuba por escenario —más precisamente en el Palacio Municipal de la Habana—, se desarrolla el primer homenaje a Miguel Hernández en suelo americano. Este contó con la presencia de los intelectuales de la época y, según reza la nota preliminar a la edición impresa de las conferencias desarrolladas en el acto, «por una emocionante comprensión de pueblo, como correspondía a un cantor de muy alta sabiduría artística, pero fieramente arraigado en su origen campesino y en su lealtad a la masa popular de España» (2007: 5)⁴. De principio a fin entonces los tópicos del «poeta pastor» y del «poeta del pueblo» vertebrarán las alocuciones de los siete participantes del evento, que, en ninguno de los casos, renuncian a la posibilidad de narrar un relato biográfico de corta extensión. Nos referiremos, a continuación, a los escritos más relevantes de dicho grupo, visto que todos los autores sostienen una misma línea interpretativa, condicionada por sus posicionamientos ideológicos de izquierda.

«Milicia y permanencia de Miguel Hernández» de Nicolás Guillén, quizás el texto más reproducido del homenaje, resume en su primer párrafo casi todos los *clichés* que rodean el perfil del poeta bajo un registro exaltado y apesadumbrado a partes iguales:

Convocados por el recuerdo dramático de Miguel Hernández, venimos esta noche a enfrentarnos con su gesto y con su voz. La voz de un gran poeta nacido y muerto en olor de pueblo; el gesto de un miliciano leal que ha dado la vida por España, no bajo una ráfaga de plomo, como García Lorca, ni en el camino del exilio, como Antonio Machado, sino en el largo cautiverio de las prisiones falangistas, el vómito del pulmón a los labios, la juventud comida por la tuberculosis (2007: 9).

4. La referencias a las ponencias del *Homenaje a Miguel Hernández* se toman de la edición impresa de este, llevada a cabo en 2007, por la Fundación Cultural Miguel Hernández de Orihuela.

Unido de modo permanente al pueblo del cual proviene, Hernández es un «poeta popular» debido tanto a su origen campesino como a su participación activa en la batalla. En este sentido, no es casual que Guillén elija el término *miliciano* en vez de *soldado*. Recordemos que *miliciano* significa, por antonomasia — en este contexto—, ‘miembro de las milicias populares’, evocando con su uso la espontaneidad y el firme compromiso sostenidos por estas. Además, la impronta romántica del discurso hace de la muerte del oriolano una «ofrenda» a la causa del pueblo, parangonable con la de Federico García Lorca y Antonio Machado. De esta forma, se construye la figura del «poeta del sacrificio», acompañada en este caso por imágenes de tenor tremendista⁵.

Desde luego que el aspecto pastoril de la biografía hernandiana también es recuperado en la disertación del poeta cubano, quien afirma que el autor «nació y vivió pegado a su tierra» (2007: 10). No obstante, las generalizaciones que realiza redundan en una transparente simplificación, que no hace justicia al derrotero del oriolano en pos de su ingreso al campo. Para Guillén, Hernández no tuvo que despojarse, como tuvieron que hacerlo otros, incluso él mismo, de los «viejos prejuicios con que una educación blanda y egoísta» detuvo su acceso a la «gran verdad de nuestros días» (2007: 10). Determinado por su procedencia social, habría estado conectado irremediabilmente con la causa popular toda su vida, sin posibilidad, por tanto, de entreverse una evolución ideológica en su pensamiento. Tampoco —argumenta el cubano— «se produjo en su espíritu ese aleteo angustioso, lleno de contradicciones, que define el vuelo de un intelectual desde aba-

5. El manido «tríptico de la criminalidad franquista» fue conceptualizado en un artículo de Guillermo de Torre de 1948, pero se anticipaba en la mayor parte de las conferencias del temprano homenaje cubano de 1943. Por añadidura, páginas después del ejemplo citado, Guillén subraya el delito perpetrado sobre los tres poetas y alerta sobre la amenaza del fascismo mundial: «Como el crimen de Lorca, como el asesinato de Antonio Machado —porque fue un asesinato, aunque el gran viejo muriera en su almohada—, esta lenta tortura de Miguel Hernández arroja nueva luz sobre lo que el fascismo significa, sobre el peligro brutal que entraña para consolidar el predominio del espíritu sobre la fuerza» (2007: 13).

jo (que es donde están las clases “altas”) hacia las cimas del amor humano y de la comprensión universal» (2007: 10). En consecuencia, esta lectura sin fisuras de la imagen hernandiana nos coloca en el camino de la hagiografía y escamotea los esfuerzos del poeta por fraguar su posible «desclasamiento».

Como a menudo sucede en las narraciones biográficas, Guillén diseña su propio retrato del poeta. El recuerdo se transforma en presencia y, «al modo de una fija estatua sanguínea», presenta la «definitiva estampa» de Miguel Hernández, tal como la vio hace seis años (2007: 10). Conocedor directo de aquello que describe, el cubano dota de verosimilitud su relato, evaluando la representación mental —y sentimental— del oriolano en términos de monumentalidad: su retrato evoca, conmemora y hasta se ofrece como «ofrenda votiva», en el marco de un homenaje-ritual. Para el escritor de *Sóngoro cosongo*, Hernández era por ese entonces «un prócer mocetón directo y campesino, con la fuerte cabeza pelada al rape, las manos grandes de quien ha trabajado mucho con ellas, los ojos verdes y saltones, llenos de un asombro inefable» (2007: 10-11). Asimismo, lo compara —merced a su «nariz respingada»— con «aquellos rústicos deliciosos que ilustraban los cuentos infantiles de Calleja», destaca su voz, «cortante y recia, un poco ronca», su piel, «tostada por el férreo sol levantino», y su atuendo campestre: pantalón de pana y «espardeñas de gastada sogá» (2007: 11)⁶. En vista de ello, si pensamos en las vicisitudes de la confrontación entre los «letrados» y el «pueblo», podemos aseverar que Guillén revaloriza la cultura popular de un modo singular: equipara al «prócer» con el «campesino». Esto significa que —siguiendo a Bernard Mouralis— considera que

6. Juan Chabás participa del encuentro con un texto breve denominado «No quedará en la muerte», en el que caracteriza a Hernández como pastor y soldado, «labrador y militar a la vez». Conforme a esto, describe su cara a través de una analogía con otro referente de la imaginería española: los ángeles del escultor barroco Francisco de Salzillo: «Tenía un rostro de ángel de Salzillo, porque los ángeles de Salzillo tienen el rostro huertano de los adolescentes de Murcia y de la huerta alicantina de su Orihuela, la cabeza rapada, como de pastor, que él lo había sido» (2007: 31).

«el pueblo es al mismo tiempo *creador* y *depositario* de una cultura y de un arte específicos en oposición a la cultura y al arte de las clases “cultas” o “letradas”» (1978: 81). Clara expresión de ello es la presencia implícita en este retrato de los dos grandes principios enunciados por el teórico francés en los que se basa el contrapunto mencionado. En primer lugar, el «carácter “natural” e “ingenuo”» de la cultura popular, «que parece espontáneamente susceptible de alcanzar un tipo de belleza diferente de la que es producto del arte y la ciencia» (1978: 82). Las «manos grandes de quien ha trabajado mucho con ellas», la «piel tostada», la vestimenta humilde son los componentes de ese «carácter natural», teñido por la «ingenuidad» de quien mira con «asombro inefable». En lo que atañe a la analogía del poeta con los «rústicos» de Calleja, debemos precisar que también en esta oportunidad se le da preeminencia a la cultura popular, dado que esta nos remite al repertorio gráfico de lo pastoril dentro de un proyecto editorial que aspiraba a captar un público masivo⁷. En segundo lugar, la «reducción del “pueblo” al mundo rural que, de esta manera, se transforma en su espacio específico» (1978: 82). En efecto, la estampa hernandiana está formulada mediante asociaciones con el mundo natural agrario y el trabajo de la tierra, pero esto no conduce a la configuración de un «poeta pastor», etiqueta que se soslaya. A cambio, el foco del discurso se coloca sobre un tipo social, sin duda idealizado, puesto que Hernández encarna el arquetipo del campesino con conciencia de clase⁸.

7. De ideales regeneracionistas, la editorial Calleja publicó grandes tiradas de libros a muy bajo costo, ilustrándolos con los dibujos de los artistas más destacados. Así, logró un producto atractivo y al alcance de todos, que se constituyó como lectura casi obligada de varias generaciones de niños de habla hispana (Fanjul, 2015).

8. Para Jorge Urrutia, asimismo, «Las abarcas desiertas» —del ciclo previo a *El hombre acecha*— constituye uno de los ejemplos más indiscutibles de su presentación como proletario. Hernández ya no puede apoyar los sistemas de gobierno que se han desarrollado hasta ese momento. Se ha afiliado al Partido Comunista y cuenta con la experiencia de la vida en la trinchera. Desandadas sus dudas religiosas y sociales, comprende «que una revolución resultaba imprescindible (poema “Alba de hachas”), y esta se resuelve y resume en la lucha de clases» (2021: 20).

«Un poeta víctima del terror franquista» de Félix Montiel plantea desde su propio título una denuncia, aspecto pragmático del discurso que se refuerza hacia el final, con el recuento de los miles de españoles que fueron asesinados por «Franco y la Falange» después de concluida la guerra, y los que se encuentran en las cárceles, los campos de concentración y las compañías de trabajo forzado (2007: 28). En las líneas que cierran el texto, además, el autor apela a los receptores y los conmina a que no abandonen la lucha, solo así —asevera— «Miguel Hernández no habrá muerto» (2007: 29). Esta intervención, a diferencia de la de Nicolás Guillén, posee un declarado carácter oral y de arenga política⁹.

Las dos figuras del poeta que se despliegan son la del «poeta soldado», concebida como un desprendimiento de la del «poeta del pueblo», y, apenas esbozada, la del «poeta pastor». En cuanto a la primera, que sin duda es la más pregonada, las disquisiciones de Montiel son contrarias a las de Manuel Altolaguirre. Para el autor cubano, fue en la guerra donde Hernández «desarrolló su vida», «desarrolló su cultura, y en la guerra peleó como poeta y soldado» (2007: 26). Y más adelante aclara, como si la singularidad del caso ameritara la apostilla: «El soldado del pueblo puede ser soldado y poeta del pueblo» (2007: 26). Desde luego, le interesa el carácter combativo de ambas manifestaciones. La obra del oriolano, por tanto, se une a la tradición del romancero, sus versos —«cantos de héroes y de

9. No resulta demasiado difícil imaginar a Montiel vociferando los eslóganes con los que concluye su participación. Estos son: «Luchemos contra el terror de Hitler y Franco. / Luchemos para que la poesía, la cultura, la libertad, no perezcan en esta oleada de crimen y terror. / Salvemos unidos la libertad y la cultura. / Entonces, Miguel Hernández no habrá muerto» (2007: 29). Desde luego, el autor recurre a la «función movilizadora», que se diseña mediante los argumentos y tropos de la oralidad desperdigados a lo largo del artículo, y que comparte los mismos objetivos de la propaganda. En el marco de los discursos sociales, la exhortación extrae «su fuerza estimulante del recuerdo de las certidumbres del Relato socialista, a menudo modalizadas en profetismo» (Angenot, 1998: 133).

heroísmos»— son «los nuevos cantares de gesta de la independencia española» (2007: 26)¹⁰.

Con respecto a esa liberación, Alan Badiou sostiene que el hecho de que un cantante o un político sean populares no tiene relevancia, «pero que un movimiento o una insurrección lo sean, ubica, pese a todo, a tales episodios en esas regiones de la historia en las cuales lo que está en juego es la emancipación» (2014: 10). Ciertamente este sería el caso de la Guerra Civil española, en la que las clases más humildes —o identificadas con estas— se ponen al servicio de la República, dispuestas a luchar por su autonomía. La productividad de la cultura popular, de acuerdo con las reflexiones de Montiel, resulta más acuciante en este tipo de coyunturas históricas, «poetas como Miguel Hernández solo se dan en el seno del pueblo y al calor de una lucha emancipadora como la nuestra», argumenta. «Miguel Hernández, soldado y poeta español, es un hijo del pueblo» (2007: 25).

Otro de los integrantes del homenaje cubano, que conoció a Hernández durante la guerra, fue Juan Marinello. Este, al igual que Juan Ramón Jiménez, destaca la «elocuencia lírica» del alcantino, entendida como «calidad comunicativa, convencimiento por el decir» (2007: 33). De acuerdo con ello, la actitud del hablante opera como dispositivo persuasivo, dado que Hernández nos convence en tanto destinatarios porque «conquista nuestra confianza (*ethos*) sin dejar, al mismo tiempo, de conmovernos (*pathos*)» (Ferrari, 2015: 1). El retrato hernandiano desemboca, una

10. A propósito del romancero, la guerra pudo haber sido un momento propicio para revivirlo, «pero los poetas no tenían convencimiento de lo que decían» (Jiménez, 1961: 174). Esta es la opinión de Juan Ramón Jiménez, recogida en «El romance, río de la lengua española», una de las conferencias compiladas en *El trabajo gustoso*. Según el poeta de Moguer, estos «eran señoritos, imitadores de guerrilleros, y paseaban sus rifles y sus pistolas de juguete por Madrid, vestidos con monos azules muy planchados. El único poeta, joven entonces, que peleó y escribió en el campo y en la cárcel fue Miguel Hernández» (1961: 174). Es decir, destaca la labor hernandiana a pesar de atribuirle un didactismo, «resabio escolástico de los frailes de Orihuela» (1961: 174), que desmerecería, al menos en parte, su aproximación al género romanceril; mientras denueta y pone en evidencia el accionar de los llamados «intelectuales de retaguardia», de los cuales Rafael Alberti suele considerarse un ejemplo..

vez más, en este caso por la vía de la estrecha comunicación con el público o lector, en la configuración de la imagen del «poeta del pueblo». Su retórica da cuenta —medita Marinello— de la «*Elocuencia lírica del verdadero pueblo español*, que vale tanto como capacidad para ofrecer lo permanente y primordial de un pueblo a través de la ráfaga eternizadora del lirismo» (2007: 33). Representante de un «decir» y de un «hacer» populares, el oriolano —discurso esencialista de por medio— está en contacto con la naturaleza inmutable del pueblo, más allá de los avatares de la guerra y de su atribulada existencia.

Durante su exilio en Argentina junto a María Teresa León, Rafael Alberti escribe *Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández*, publicado por Editorial Losada en 1945, un sentido retrato que apuesta por rodear las figuras de autor al uso, más que perpetuarlas, a pesar de que la naturaleza siga siendo la principal fuente de inspiración de dicha prosa. De este modo, el oriolano, «como una tremenda semilla desenterrada», encarna al escritor humilde, salido de lo más profundo de la tierra española, «presencia de espíritu y de cuerpo procedente del barro» (1945: 18). Anticipándose a la imagen nerudiana, según la cual Hernández «tenía una cara de terrón o de papa» (2004: 143), el autor alude al poema «Me llamo barro, aunque Miguel me llame», pero no se detiene en las tareas pastoriles del poeta ni en el contexto socio-histórico que signa sus primeros años de vida.

En su recuerdo de la guerra, tampoco son centrales las figuras del «poeta soldado» o la del «poeta del pueblo», aunque esta última atravesase implícitamente el texto. Le interesa, sobre todo, el cambio de actitud de Hernández bajo esa coyuntura, en la que «se vio como nunca las raíces, se comprendió como jamás de tierra» (Alberti, 1945: 19). Es decir, advirtió el origen de su identidad y hacia dónde lo inclinaba esta, trocando la «pana aldeanota de sus pantalones» por «el valiente mono azul del miliciano voluntario» y renovando enteramente, por consiguiente, la concepción que tenía de su persona. En palabras de Alberti, «a la guerra, a su vida y contacto —“sangrando por trincheras u

hospitales”— con aquellas gentes heroicas, vivas y simples como el trigo, debió Miguel Hernández el entero descubrimiento de sí mismo» (1945: 19).

Los cinco tomos de *La arboleda perdida* (1942-1996), las extensas memorias del escritor gaditano, entrelazan las imágenes del «poeta libre» y la del «cantor derribando muros (literarios, sociales y políticos)» (García Posada, 1987) con la del exiliado: «Quizá sea yo el exiliado que más ha escrito de España sin verla. Mi vida casi entera es un retorno. He vivido pensando en algo que metía y sacaba de dentro de mí ya transformado» (Alberti, 1999: 27), indica en el tomo final de su libro. Así, lo público y lo privado se funden en su relato.

En esta «tentativa de comprensión del desastre» —como llama Antonio Muñoz Molina (2000: 9) a la literatura del exilio—, puntualmente en los pasajes destinados a narrar los acontecimientos previos a su partida, se menciona por primera vez a Hernández. Primero, cuenta que Carlos Morla Lynch, ministro consejero de la embajada de Chile, le ofrece incluirlo a él y a un grupo de personas a su elección en una lista, a fin de que cuando se consume la derrota puedan refugiarse en su delegación, propuesta que repudia. Después, relata que esa misma tarde se encuentra con el oriolano en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, «en traje de soldado, autor ya de *Viento del pueblo*, un estremecedor libro de poemas sobre la guerra, que había publicado no hacía mucho» (Alberti, 2002: 13), y le comenta lo discutido. Según Alberti, la oferta lo indignó y «soltó con violencia»: «¿Cómo me voy a meter yo en una embajada? Si esto terminara, me iría andando a mi pueblo», a lo cual él le respondió: «Tú lo que deseas es que te maten, Miguel. Es al único sitio donde no puedes ir» (2002: 14). Y esa fue la última vez que lo vio, por lo que ambos creen inapropiada la propuesta de Morla, pero lo que prevalece es la construcción de Hernández como un sujeto temerario, quizás afectado por su rol en la contienda bélica —viste «traje de soldado», escribe poesía de guerra, se expresa con «violencia»—, al que lo guían unas convicciones y pasiones por fuera

de la lógica. Al igual que en las autobiografías de Pablo Neruda y María Teresa León, lo que se pone en juego en este texto, escrito por un sobreviviente, es la delimitación de una cadena de responsabilidades y el exorcismo de un posible sentimiento de culpa. Recordemos que para muchos exiliados, dentro de los cuales podemos considerar a los mencionados hasta aquí, «la asunción como proyecto vital de la defensa de las ideologías o regímenes políticos cobra en ocasiones un sentido redentor», puesto que alivian el dolor que pueden experimentar al evocar a los muertos en la guerra o a los que no pudieron escapar (Sánchez Zapatero, 2008: 442).

Con respecto a la figura del «poeta del pueblo», llama la atención que esta solo sea entrevista en los fragmentos de *Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández* que se reaprovechan. Sin duda, Alberti decide distinguir a otros actores del campo y señalar su propio protagonismo, ya que en relación con esto subraya su participación en la revista *Octubre*, fundada por él y María Teresa León, la primera que, en sus palabras, «dio alerta en el campo de la cultura» sobre la «trágica realidad» europea, renovó los conceptos de poeta y de poesía y «agrupó a una serie de jóvenes escritores... cuyo concepto del pueblo español cada vez se iba haciendo menos vago, menos folclórico, es decir, más directo» (2002: 72).

En cambio, en lo que refiere a la guerra, apuesta por ponderar al oriolano. Cuando describe a José Herrera Petere, dice que era un «fervoroso seguidor de aquellos años bélicos», pero «no tan destacado como Miguel Hernández» (Alberti, 2002: 117). Invoca a la «pobre musa angustiada de todos los combates», «tan amada de aquel ciego soldado», e insiste en que Hernández fue «el mejor y más auténtico poeta de la guerra». El único libro que menciona, de hecho, es *Viento del pueblo*, texto tan encarnado en el poeta que este se lo «arranca» durante la contienda y al que define, remedando el registro de sus propios romances de guerra, como un «aplastante alud de cosas épicas y líricas, versos de encontronazo y empujón, de dentellada y gritos suplicantes,

rabia, llanto, delicadeza» (2002: 112). Preconiza la fuerza de ese canto, exaltando los contornos más combativos de la obra, pero cita finalmente «Canción del esposo soldado», uno de los poemas en los que la carga épica es neutralizada por la retórica intimista, que caracterizará la poesía hernandiana final.

La muerte del poeta se resume en pocas líneas y, solo de modo implícito, es posible advertir en estas la manifestación de un retrato del «sacrificio». Al respecto, Alberti afirma: «Miguel Hernández murió, vomitando pus y sangre, tirado en un jergón de una cárcel alicantina. Sus dos hijos murieron también. Su fiel y dolorosa musa se llamaba Josefina Manresa» (2002: 113). El desolador cuadro tremendista no da paso a las emociones exacerbadas ni a las consignas partidarias; sin embargo, la imagen mencionada al comienzo se hace más explícita en función de la repetida aparición de la «trilogía leal», con motivo de la cual es sabido que el oriolano, «junto a Federico García Lorca y Antonio Machado, es el tercer gran poeta español sacrificado» en la guerra (Alberti, 1999: 122). Además, esto lo lleva a pensar que la muerte se había equivocado, puesto que era él «un rojo militante, de esos que había que matar sin compasión» (Alberti, 2002: 333), y no su amigo Federico. Este tipo de proyecciones no involucran nunca al oriolano. Hernández es uno de los poetas «sacrificados», pero no es considerado en su calidad de militante —tampoco como «antifascista amante del pueblo» (2002: 333) como Lorca—, pues en ningún momento se hace referencia a su afiliación al Partido Comunista ni a sus labores propagandísticas¹¹.

En 1956, Guillermo de Torre publica «Vida y poesía de Miguel Hernández» en *La metamorfosis de Proteo*. Autodidacta, ingenuo, influenciado y, sobre todo, excelente poeta, la calidad de la obra hernandiana reside —según el ensayista— en la mixtura de

11. A lo largo de los años, Alberti no deshará su compromiso político-literario y, especialmente en la vejez, participará de distintos homenajes a los tres poetas desaparecidos. Sus intervenciones —del rango de la propaganda socialista— al tiempo que interpretan la coyuntura son «un conservatorio memorial, un martirologio». Este es el sino de la vida militante, una vida marcada por el calendario de las conmemoraciones (Angenot, 1998: 127).

«la riqueza espontánea y el fondo popular» con «la manera culta y aún culterana por momentos» (2013: 118), que renueva algunos de los hallazgos de García Lorca. Las imágenes de escritor que más interesan a De Torre son las de «poeta del sacrificio» y «poeta pastor». En cuanto a la primera, solo indica la disposición de Hernández, «víctima inocente» y, por lo mismo, «simbólica», análoga a la del poeta granadino (2013: 115). El subtítulo con el que se inicia el artículo reza «Un poeta-pastor». En vista de ello, es a esa figura a la que se le dedicará más atención. De hecho, el marbete y sus connotaciones se explican con detalle: «Un buen día de 1934 apareció en nuestras tertulias literarias de Madrid un poeta-pastor y no pastor-poeta. Digo poeta-pastor y no pastor-poeta, porque de esta última especie pintoresca... ya había surgido años atrás algún espécimen pronto olvidado» (2013: 109). Como vemos, el orden de la fórmula circunscribe nociones diferentes. De Torre prefiere la más usual, «poeta pastor», debido a que es la que privilegia el aspecto literario y no las eventuales tareas pastoriles de Hernández. La otra, en cambio, a su entender, designa a poetas coetáneos de menor valía, en los que la palabra sucumbe ante la estampa, poetas que fuera de transitar sendas comunes no lograron perdurar en la historia de la literatura. A estos les dedica solo una alusión, a la postre significativa, dado que nos informa acerca de otros escritores con una carta de presentación —o estrategia de entrada al campo intelectual— similar a la hernandiana. Sin duda, la figura de «poeta pastor» formaba parte del imaginario de época¹².

El empleo diverso de sus apellidos —omite el segundo, Giner, oponiéndose al uso frecuente en la península— es otra de las temáticas sobre las que reflexiona el ensayista. En efecto, se pregunta:

12. En el libro segundo de *La arboleda perdida*, Alberti menciona, por lo menos, dos casos de poetas definidos a partir de ese rótulo. El primero es Salvador Rueda, el «humilde pastor de Benaque», quien —según cuenta el gaditano— «aducía [...] como principal mérito de su vida el haber sido pastor en sus campos naturales. A cuanto apollillado académico que visitaba le repetía lo mismo» (1980: 113). El segundo es aquel escritor al que propusieron como potencial ganador del Premio Nacional de Literatura de 1925, del que se desconoce el nombre.

«¿Hubo en ello algo deliberado? ¿Tendía —más o menos— conscientemente Miguel Hernández a indiferenciarse en el nombre, a ser hombre común, terruñero, a hacerse “barro”, “viento del pueblo” [...]?» (2013: 109). En el gozne entre el *marketing* del que habla Eutimio Martín (2010: 53) y hacerse uno con el pueblo, la vida y la obra del oriolano operan, en paralelo a la producción literaria de la Guerra Civil, un borramiento de los nombres propios, una verdadera confusión del héroe o protagonista con la comunidad.

Colección de semblanzas personales relativas a algunos de los escritores españoles que Vicente Aleixandre conoció a lo largo de su vida, *Los encuentros*, publicado en 1958, posee dos entradas destinadas al poeta oriolano: «Evocación de Miguel Hernández» y «Una visita». En ambas, el escritor sevillano fragua un retrato de Hernández conectado con la naturaleza y sus elementos, enfocado en su inestimable aptitud humana. La prosa que aparece en primer término configura una imagen de autor vinculada con la del «poeta pastor». Esto es así porque Aleixandre recuerda con exactitud cómo firmó Hernández la primera carta que le envió y tal asunto encabeza su texto. En esta, su rúbrica era «Miguel Hernández, pastor de Orihuela» (1977: 148). En consonancia con ello, el retrato que brinda encadena analogías entre el escritor y el mundo natural. La descripción se inicia con el calzado del oriolano y prosigue, en una suerte de plano contrapicado, con su cabeza. El memorialista afirma que «calzaba entonces alpargatas, no solo por su limpia pobreza, sino porque era el calzado natural a que su pie se acostumbró de chiquillo», y lo volvía a usar cada vez que el clima de Madrid se lo permitía. A continuación, se concentra en los rasgos del rostro, definidos mediante una serie de comparaciones. Sus ojos azules eran «como dos piedras límpidas sobre las que el agua hubiese pasado durante años», su tez «faz térrea, arcilla pura, donde la dentadura blanca, blanquísima, contrastaba con violencia como, efectivamente, una irrupción de espuma sobre una tierra» (1977: 149-150).

Aun así, Aleixandre antepone las virtudes de Hernández a su nexos con el orbe de lo telúrico. Esto lo lleva a discurrir que «su plan-

ta en la tierra no era la del árbol que da sombra y refresca. Porque su calidad humana podía más que todo su parentesco, tan hermoso, con la naturaleza» (1977: 150). Generoso, «daba bondad con compañía» y «era puntual, con puntualidad que podríamos llamar del corazón. Quien lo necesitase a la hora del sufrimiento o de la tristeza, allí le encontraría» (1977: 150). El autor lo recuerda, desde el punto de vista del «hermano mayor», guía literario y amigo, sin mácula, como un ser empático, comprometido con los hombres por encima de creencias religiosas, razones ideológicas o de partido.

En «Una visita», por otra parte, hace una excursión a la tumba de Miguel Hernández en Alicante. Junto a la losa del oriolano vuelve a evocar sus «grandes ojos azules» y su «buena planta, que hermanaba con los árboles» (1977: 155), diseñando, esta vez sí, una imagen en plena correspondencia con la naturaleza. El paisaje descrito se corresponde con la disposición del personaje-memorialista que, en esta oportunidad, desplaza al sujeto recordado del centro de la acción. Este apunta: «Soplaba un viento suave y terrible, inocente y reparador. Y yo echado en la tierra, recostado y callado, miraba la blanca lápida... Allí yo mucho tiempo, y detrás tu silencio... Tú, el puro y verdadero; tú, el más real de todos; tú, el no desaparecido» (1977: 155). En suma, el diálogo lírico que Aleixandre plantea recoge las características más representativas de Hernández, al menos en su opinión —«puro», «verdadero», «real», «no desaparecido»—, las mismas que lo ligan a un *locus* cuasi virginal y a una autenticidad que permanece más allá de los años.

Memoria de la melancolía de María Teresa León, libro publicado en 1970, constituye una narración complementaria de las memorias de Rafael Alberti¹³. Al igual que su esposo, la escritora alude a la última vez que vieron a Hernández, episodio en el que

13. El tono y los alcances de estos difieren, sobre todo, en cuanto al rol adoptado por sus autores. *La arboleda perdida* es la historia de una figura pública que reclama su protagonismo como hombre y escritor. *Memoria de la melancolía*, en cambio, posee un tono más sentimental y responde al proyecto de una mujer que se siente privilegiada por poder contar sus experiencias, «quiere ser testimonio de las mujeres anónimas que no han tenido la misma oportunidad» (Taylor, 2021: 639).

le comentaron acerca de su encuentro con Carlos Morla Lynch. En esa ocasión, según ella, la cara del poeta «se ensombreció», negándose a ser refugiado en la embajada, y exclamó que se volvía al frente. No obstante, en este punto surgen algunas diferencias con lo que se plantea en *La arboleda perdida*. Mientras el poeta gaditano le propone incluirlo en una lista y lo presenta como un «sujeto temerario», la escritora asevera que ellos le insistieron con que su nombre estaba entre los intelectuales que Pablo Neruda había conseguido de su gobierno que tuvieran derecho de asilo (León, 1999: 478-479). Esto provocó que Miguel Hernández se «ensombreciera» aún más, «dio un portazo y desapareció» (1999: 479). Es decir, destaca su enfado, no su temeridad, dando por hecho que existió una alternativa para su final desgraciado que él no aceptó.

Con respecto a las primeras impresiones que el matrimonio tuvo de Hernández, ella vuelve sobre la imagen del «poeta pastor», pues expresa que «Miguel era como un fruto de la tierra» y que «traía de sus campos un estupendo oído capaz de versificar clásicamente cualquier cosa» (1999: 480). También afirma que el primer contacto con ellos no pareció entusiasmarlo, tal vez porque llevaban adelante la revista *Octubre* y eran «un grupo de descontentos sociales» (1999: 480). En cualquier caso, lo que se transparenta con estas observaciones es que Hernández todavía no había evolucionado a un compromiso político mayor. Sobre el día en que el oriolano es golpeado por la Guardia Civil, mientras paseaba por la ribera del Henares, la escritora señala: «Hay allí silencio de égloga, árboles. Es un lugar, en fin, donde la soledad se acerca a los poetas para protegerlos de ruidos y de extraños. Miguel escribía sabe Dios qué en aquel momento y era feliz, pues así de aislada había sido su vida campesina» (1999: 480). Como podemos observar, León sobreimprime al paisaje de su tiempo los índices de la literatura bucólica, de modo que el lugar, portador de una calma definida a partir del modelo de la égloga, género pastoril por antonomasia, se configura como un *locus amoenus* en el que el poeta se siente y crea en armonía con la naturaleza. Posteriormente, una vez concluido el altercado con

las fuerzas del orden, Hernández llamaría a la casa de la pareja y les diría: «Estoy con vosotros. Lo he comprendido todo» (1999: 481). Estamos frente a un «poeta» que deviene también «camarada», por lo que no es casual que la narradora prefiera a «ese Miguel con su cara encendida de rabia» (1999: 481) que al de la guerra; al intelectual que es consciente de las desigualdades y prejuicios sociales porque los ha experimentado que al «poeta soldado» que «precisa matar para seguir viviendo».

María Teresa León regresa a Miguel Hernández en dos ocasiones más, en una cena en el Pen Club de París y en Antibes, desde donde escribe. Allí, dice que lo ha «vuelto a ver», dado que asocia la «agonía final» del poeta con las imágenes del rostro de René Falconetti, que se muestran en la *Pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer. El recuerdo surge doblemente mediado por el comentario que hace Alberti —«¡Cómo se parece a Miguel!» (1999: 483)— y, claro está, por el film. El parecido entre la protagonista de la película y el famoso retrato del oriolano, realizado por Antonio Buero Vallejo, es el elemento que permite la ligazón. En su proyecto, Dreyer toma las actas del proceso contra la Doncella de Orleans y narra su calvario a través de una sucesión de primeros planos de su cara, cuya fuerza visual le permite abandonar el tono épico con el que se solía contar la historia y enfocarse en el drama humano. De este modo, no solo las estampas comparten elementos —la forma del cráneo, los ojos muy abiertos, el pelo al rape—, sino que las similitudes entre las dos narrativas son ostensibles. Para la narradora burgalesa la ficción ambientada en la Edad Media «repite» sucesos de la vida contemporánea, acaecidos durante el franquismo. Por añadidura, «tras el rostro de Falconetti se entrevén como en una filigrana el sufrimiento y el resplandor del crucificado» (Agel y Zurian, 1996: 227), imagen esta última que ha sido utilizada, asimismo, por algunos biógrafos para referirse a Hernández.

Antes de que Pablo Neruda escribiese su autobiografía, ya circulaba en su poemario *Canto general* (1950) una contundente y airada semblanza del poeta oriolano, denominada «A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España». Dicho poema está articulado

a partir de dos imágenes de autor, la del «poeta pastor» y la del «poeta del sacrificio». En cuanto a la primera, desde el inicio se lo llama «pastor de cabras» y se destacan su «inocencia arrugada», «[...] un olor / a fray Luis, a azahares, el estiércol quemado sobre los montes», y, en su «máscara», «la aspereza cereal de la avena segada» y «una miel que medía la tierra con [sus] ojos» (2000: 520). En consecuencia, Neruda es uno de los escritores que con mayor impacto ingresa a Hernández en la imaginería de visos mitológicos. No duda en llamarlo «pastor» antes que poeta, «inocente», ni en identificar su fisonomía con elementos de la naturaleza. Tampoco en aludir a casi todos los sentidos mediante imágenes sensoriales o sinestesias.

Si bien la figura que se construye distingue la «pureza» y la «ingenuidad» de Hernández, esto no implica que de manera lateral no aparezcan elementos que nos remitan a la del «poeta soldado». En esa clave hay que leer los versos «Ay, muchacho, en la luz sobrevino la pólvora / y tú, con ruiseñor y con fusil» (2000: 520), esto es, defendiendo la causa republicana con las letras y las armas. El poeta chileno expresa que nunca ha visto «raíces tan duras» ni «manos de soldado» como las suyas y que, «joven eterno», «comunero de antaño», este vive «inundado de gérmenes de trigo y primavera [...] / esperando el minuto que eleve [su] armadura» (2000: 521). La singularización heroica de la figura hernandiana se presenta entonces en conexión indudable con la tierra y entronca con los ideales revolucionarios de los comuneros, permaneciendo a perpetuidad, gracias a la juventud que garantiza el mito, a la espera de otro combate.

La arena más enardecida de Pablo Neruda está vinculada con la imagen del «poeta del sacrificio». Así, al promediar la composición, dispara versos amenazantes. Por ejemplo, «que sepan los que te mataron que pagarán con sangre. / Que sepan los que te dieron tormento que me verán / un día» (2000: 521). No describe las vivencias finales del poeta, sino que la magnitud de lo ocurrido se percibe gracias a la elección de imágenes que realiza y al tono vehemente que emplea. Además, su denuncia apunta también contra muchos de los escritores que se quedaron en la península. Llama «malditos» e «hijos de perra» a «los Dámasos» y a «los Ge-

rardos», en obvia alusión a Dámaso Alonso y a Gerardo Diego y a los intelectuales que ellos representan, acusándolos de «cómplices del verdugo». Y en la siguiente línea profetiza: «No será borrado tu martirio, y tu muerte / caerá sobre toda su luna de cobardes» (2000: 521). Ante la urgencia y la indignación que le producen la muerte del amigo, Neruda intenta alcanzar algún tipo de «justicia poética» a partir de la palabra, pero el poema cae inevitablemente en el panfleto y la diatriba política desbarata su pulso lírico.

Con el nombre de su difundido libro *España en el corazón* titula el quinto capítulo de su autobiografía, la polémica y reconocida *Confieso que he vivido* (1974). En sus páginas, se narran los hechos más destacados de los que participó durante la Guerra Civil, exhibiendo allí emotivos retratos de Federico García Lorca y Miguel Hernández. El poeta de Orihuela se describe como un joven «poeta pastor» al que el narrador protege. A este respecto, señala: «Yo lo conocí cuando llegaba de alpargatas y pantalón campesino de pana», «yo publiqué sus versos en mi revista *Caballo Verde*», «como no tenía de qué vivir le busqué un trabajo» (2004: 143). Para Neruda, se trata de un «escritor salido de la naturaleza» que relata «cuentos terrestres de animales y pájaros», se trepa a los árboles para imitar el canto de los pájaros del Levante y le cuenta los secretos del mundo natural (2004: 143). En otras palabras, el autobiógrafo manifiesta un cariño sincero por este alegre personaje de origen rural y respeta sus conocimientos sobre la naturaleza mucho más de lo que le interesan sus versos, sobre los que apenas medita. En gran medida, como podemos observar en el poema analizado con anterioridad, tanto Alberti como el escritor chileno «se preocuparon más por servirse políticamente del poeta [...] que por acercarse a su obra y reflexionar sobre ella con serenidad» (Larrabide, 2011: 139), aunque no fueran épocas, por supuesto, de moderación y los tiempos de la vida militante reclamaran los homenajes y el discurso ejemplar.

«Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él», así empieza el retrato nerudiano más recreado en los estudios sobre Hernández. Y prosigue: «Tenía una cara de

terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva frescura subterránea. Vivía y escribía en mi casa. Mi poesía americana, con otros horizontes y llanuras, lo impresionó y lo fue cambiando» (Neruda, 2004: 143). Por un lado, la metáfora «cara de terrón o de papa» apunta hasta la exasperación al indisoluble vínculo entre Hernández y la naturaleza, entre Hernández y su origen campesino. Hacia el final del pasaje volverá sobre este punto. «Su rostro era el rostro de España» (2004: 144), dirá, enlazando a un hombre y su tierra, a un individuo con la comunidad de la que forma parte. Por otro lado, el poeta chileno declara la influencia de su obra sobre la del oriolano, «subraya con prescindible énfasis —según Antonio Martínez Sarrión— ese discipulado» (2010: 76).

Con respecto a la figura del «poeta soldado», Neruda mide el paso del tiempo y los avances de la guerra de acuerdo con la evolución de su entorno literario más próximo, que en el caso hernandiano puede sintetizarse en el cambio del pantalón de «pana aldeanota» por el traje de miliciano. Según indica, «de pastor de cabras», el poeta «se había transformado en verbo militante. Con uniforme de soldado recitaba sus versos en primera línea de fuego» (2004: 152). La poesía contaba, la poesía hacía cosas con palabras. Y si la contienda bélica supuso el ejercicio de la soberanía popular, este fue, especialmente para los poetas que luchaban en el frente, un «ejercicio performativo», una práctica que «incluye la *performance* de los cuerpos» (Butler, 2014: 55)¹⁴.

14. Otra variante de esa participación la constituye la labor de Rafael Alberti, quien es destacado en relación con ello por la pluma nerudiana, en contraste con las tomas de posición de diversos biógrafos e informantes de época, como los soldados sobrevivientes, que aprecian más el compromiso activo de Hernández en las trincheras. Para Neruda, «Alberti no solo escribió sonetos épicos, no solo los leyó en los cuarteles y en el frente, sino que inventó la guerrilla poética, la guerra poética contra la guerra» (2004: 169). Nada de esto se le atribuye al oriolano, acaso porque lo que atraviesa la escritura autobiográfica es un vínculo fraterno y horizontal, entre el poeta chileno y el gaditano, una militancia común en el Partido Comunista, aún en vigencia en 1974, y la conciencia de la sostenida trayectoria poética de Alberti.

Es a tal cuestión a la que las escasas referencias del autobiógrafo sobre el rol del oriolano en la guerra nos dirigen¹⁵.

Por último, con el título «Presencia de Miguel Hernández», María Zambrano escribe en julio de 1978 un breve texto para el diario *El País*, en el que da cuenta de su relación con el oriolano. Puesto que, según ella, la figura del «poeta pastor» estaba alejada de la «imaginación ciudadana», se resiste a emplearla. Aun así, considera que «descubierto e indefenso», como se presentaba el poeta, era posible suponer su origen campesino, pero que esta «no dejaba de ser una definición para salir del paso frente a una presencia tan inédita» (1984: 166), de suerte que, conjugando los imaginarios con los que tuvo más contacto en su calidad de exiliada, el español y el americano, la autora compara a Hernández con el «indio mexicano, peruano o chileno, el sufridor de siglos contados y de los que no se cuentan» (1984: 166). Como estos «seres polvorientos, de polvo de la tierra y de polvo estelar que ellos no quieren quitarse de encima», él poseía «cráneo y no cabeza», moldeado a la intemperie, y era «hermano de la tierra y el sol» (1984: 166). Determinado por el tiempo cíclico y perdurable de lo popular, en el plano existencial este sujeto encarna la desdicha del subalterno —sea pastor, campesino o indio—, mostrándose exteriormente, en cambio, erosionado por la naturaleza, pero en relación armónica con esta. Según Alfonso Berrocal, Zambrano solo aludirá al oriolano como el Pastor-poeta con mayúscula, quizá porque piense el oficio de poeta en consonancia con la figura del «Pastor del ser» heideggeriano, aquel «capaz de volver a los seres

15. En lo que atañe a la imagen de «poeta del sacrificio», el autor de *Confieso que he vivido* apenas alude a la etapa carcelaria de Hernández. Pese a ello, sí le interesa denunciar el supuesto accionar reprochable de Carlos Morla Lynch, contradiciendo los testimonios posteriores de Rafael Alberti y María Teresa León. Por ende, asegura que «el embajador en ese entonces [...] le negó el asilo al gran poeta, aun cuando se decía su amigo». Y *a posteriori* resume la persecución y el padecimiento al que fue sometido Hernández en dos líneas: «Pocos días después lo detuvieron, lo encarcelaron. Murió de tuberculosis en su calabozo, tres años más tarde. El ruiñón no soportó el cautiverio» (Neruda, 2004: 153). No se regodea en la tragedia, pero tampoco pervive el tono combativo y exaltado de «A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España».

a su sentido originario», pues no en vano sugiere que Hernández es el «equivalente español» de la «figura del indígena» (2005: 417).

Otra de las imágenes fundamentales que se desprenden del artículo es la del «creyente». Si bien sostiene que el ingreso del oriolano en el Partido Comunista no generó ningún cambio en él, afirma que de todos modos este tuvo «el cambio, la conversión que a la mayor parte de los sin partido [les] trajo la guerra» (Zambrano, 1984: 170). Despojada de todo adorno superfluo, esa «purificación» hizo que «su palabra se le [fuera] dando directa». Para Zambrano, fue un «creyente» más que un «poeta militante» y «creyó siempre en lo mismo, “en el rayo que no cesa” y en el amor que no acaba» (1984: 170), subrayando el «optimismo de la voluntad» hernandiano, en el que se cifra esa creencia, pero no la convicción ni la transformación ideológica del poeta¹⁶.

La filósofa elude la narración de los últimos días de Hernández, declarando: «No volví a verlo. Más visible y manifiesto ha quedado a través de sus diversas agonías» (1984: 171), que, claro está, contarán otros, los biógrafos, amigos y testigos. Ella solo hace un repaso apurado de su vida carcelaria y de su muerte porque, para culminar su texto, le interesa referirse al estatuto simbólico del oriolano, quien «al morir, más que un cuerpo, debía ser un signo». «Un signo de esos indelebles que el hombre deja sobre la tierra» (1984: 171), es decir, un sujeto que deja su huella —como los hombres primitivos lo hicieron en rocas y grutas— para la posteridad.

16. Al igual que María Zambrano, en su libro *Memorias, entendimientos y voluntades* de 1993, Camilo José Cela considera a Hernández un «creyente», pero en este caso va más lejos, atribuyéndole un exceso de fe que linda con el fanatismo, pues opina que este no pudo constituirse como un aventurero personal de la Guerra de España, porque «le sobró fe, los creyentes no sirven más que para mártires» (1993: 205). Por una cuestión de espacio no nos detendremos en la recuperación que realiza del oriolano. Baste decir, de cualquier forma, que pretendió pintarlo como «un gran poeta» con «muchas ganas de vivir», por fuera de los tópicos más frecuentados, y que su gusto por la obra hernandiana y su intención de divulgarla quedó plasmado en diferentes números de la revista *Papeles de Son Armadans*, la cual dirigió entre 1956 y 1979.

Más allá de la variedad de los testimonios abordados, pertenecientes a escritores de la Generación del 27 o próximos a esta, en el exilio «interno» o en la diáspora, de uno u otro lado del Atlántico, reconocemos en estas voces una voluntad común por dar forma al recuerdo, ya sea para denunciar las injusticias cometidas contra el poeta de Orihuela, seguir participando de un proyecto colectivo o simplemente luchar contra el olvido. Se trata, con mucho, de un conjunto de noticias biográficas que perpetúan y, sobre todo, refuerzan los tópicos nacidos en vida del poeta, el del «poeta pastor» y el del «poeta del pueblo», al tiempo que diseñan el tópico final, el del «poeta del sacrificio». Puesto que esas propuestas exceden lo meramente literario, cumpliendo funciones catárticas y políticas, no encontramos en ellas la proliferación de otras imágenes de escritor. Las miradas más personales y poéticas, como las de Vicente Aleixandre y María Zambrano, eligen vincular al poeta con la naturaleza y los hombres crecidos a su amparo. Asocian la eterna juventud de su retrato con la vitalidad de ese mundo natural y contribuyen por esta vía a alimentar el mito. Las narraciones de los intelectuales que asumen como proyecto de vida la defensa de una determinada ideología, que son las más numerosas, por ejemplo, las de Rafael Alberti, María Teresa León y Pablo Neruda, también acuden al tópico del «poeta pastor», pero esta vez la relación del oriolano con su tierra garantiza la dimensión de su representatividad, hace de un pastor que compone versos el mejor ejemplo de un «poeta popular». Si bien se alude a su «verbo militante», la imagen del «poeta soldado» no es la que se privilegia. Tal vez por la falta de información de primera mano tampoco se demoran en la descripción de los últimos días del poeta. Aun así, el ingreso de Hernández a la «trilogía de la criminalidad franquista», junto a Lorca y a Machado, y la circulación de este motivo en las distintas semblanzas trabajadas, lo acercan a la imagen del «mártir» y permiten la aparición de una nueva figura, como dijimos: la del «poeta del sacrificio». En definitiva, estos pretenden, en mayor o en menor medida, que sus textos tengan una eficacia práctica: sumar a sus filas a un héroe incorruptible, legitimado por

su rol en la guerra, su origen humilde y la potencia de su escritura y usarlo como símbolo de una causa.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (2007). *Homenaje a Miguel Hernández. Palacio Municipal de la Habana. 20 de enero de 1943*. Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández.

Agel, H.; Agel, G.; Zurian, F. (1996). *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Madrid: Ediciones Rialp.

Alberti, R. (1989). «Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández». En M. de Gracia Ifach (ed.), *Miguel Hernández* (pp. 18-19). Madrid: Taurus.

Alberti, R. (1999). *La arboleda perdida, 3. Quinto libro (1988-1996)*. Madrid: Alianza Editorial.

Alberti, R. (2002). *La arboleda perdida, 2. Tercero y cuarto libros (1931-1987)*. Madrid: Alianza Editorial.

Aleixandre, V. (1977). *Los encuentros*. Madrid: Guadarrama.

Altolaguirre, M. (1989). «Noticia sobre Miguel Hernández». En M. de Gracia Ifach (ed.), *Miguel Hernández* (p. 22). Madrid: Taurus.

Angenot, M. (2010). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: UNC.

Badiou, A. (2014). «Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra *pueblo*». En A. Badiou *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* (pp. 9-19). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Berrocal, A. (2005). «Miguel Hernández y María Zambrano: lectura de un poema y un artículo». En J. J. Sánchez Balaguer, F. Ramírez y A. L. Larrabide Achútegui (coords.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández* (pp. 413-422). Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández. Disponible en: http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas_II_Presentacion/30alfons.pdf. Obtenido el 15 de marzo de 2022.

Butler, J. (2014). «Nosotros el pueblo». Apuntes sobre la libertad de reunión». En A. Badiou *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* (pp. 47-67). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cela, C. J. (1993). *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: Plaza & Janés.

Chartier, R. (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.

De Torre, G. (2013). «Vida y poesía de Miguel Hernández». En A. M. Antolín Solache y A. Larrabide (eds.), *Presencia de Miguel Hernández en Argentina. Antología de textos (1942-2011)* (pp. 109-118). Córdoba: Alción.

Fanjul, S. (2015). «El cuento de Calleja». *El País*, 04/08/2015. Disponible en: http://caaa.elpais.com/caaa/2015/08/03/madrid/1438633972_018755.html. Obtenido el 15 de marzo de 2022.

Ferrari, M. B. (2015). «El pacto ético». En *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Lectores y lecturas. Homenaje a Susana Zanetti*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8643/ev.8643.pdf. Obtenido el 15 de marzo de 2022.

Foucault, M. (1989). «¿Qué es un autor?». *Conjetural*, 1, 87-111.

García Posada, M. (1987). «La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias». *ABC*, 13/12/1987, p. 69.

Gramuglio, M. T. (1992). «La construcción de la imagen». En H. Tizón *et al.*, *La escritura argentina* (pp. 35-64). Santa Fe: UNL-Ediciones La Cortada.

Jiménez, J. R. (1961). «El romance, río de la lengua española». En *El trabajo gustoso* (pp. 143-187). Buenos Aires: Aguilar.

Larrabide, A. (2011). «Cartografía americana de un recuerdo. Homenajes tempranos a Miguel Hernández (1942-1960)». En E. Ardalani y A. Larrabide (eds.), *Miguel Hernández desde América* (pp. 135-159). Edinburg: Fundación Cultural Miguel Hernández, University of Texas, Pan American Press.

León, M. T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia.

Martín, E. (2010). *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.

Martínez Sarrión, A. (2010). «Miguel Hernández en la memoria de los poetas de su tiempo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 719, 73-82.

Mouralis, B. (1978). *Las contraliteraturas*. Buenos Aires: El Ateneo.

Muñoz Molina, A. (2000). «Nubes atravesadas por aviones: la novela fantasma de Paulino Masip» (pp. 7-12). En P. Masip, *El diario de Hamlet García*. Madrid: Visor.

Neruda, P. (2000). *Canto general*. Madrid: «Letras Hispánicas», Cátedra.

Neruda, P. (2004). *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sánchez Vidal, A. (1992). «Tres tristes tópicos». *ABC*, 28/03/1992.

Sánchez Zapatero, J. (2008). «Memoria y literatura: escribir desde el exilio». *Lectura y signo*, 3, 437-453.

Soria Olmedo, A. (1998). «Biografías del 27: excesos y carencias». En J. Romera Castillo (coord.), *Biografías literarias (1975-1997)* (pp. 227-242). Madrid: Visor.

Taylor, K. (2021). «Memorias de la melancolía y el compromiso: Vida y obra de María Teresa León como *performance*». En L. Iordache y R. Negrete (coords.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939 (Homenaje a Josefina Cuesta)* (pp. 637-652). Madrid: Ministerio de la Presidencia.

Urrutia, J. (2021). «La ética como estética del presente (De la formación ideológica de Miguel Hernández)». *Versants*, 68, 3, 9-23.

Zambrano, M. (1984). «Presencia de Miguel Hernández». En *Andalucía, sueño y realidad* (pp. 163-172). Granada: EAUSA.