

LEER A MIGUEL HERNÁNDEZ (*PERITO EN LUNAS Y EL MODELO COMUNICATIVO HERNANDIANO*)

JORGE URRUTIA
Universidad Carlos III

La crítica tradicional ha estudiado asiduamente la presencia, más o menos clara, en las obras literarias de los hábitos, temas, estilos o formas anteriores. Si, muchas veces, ese tipo de estudio se ha mostrado útil a la hora de explicar y entender el cómo y el porqué de los textos, en otras ocasiones se ha llegado a convertir en una caza de fantasmas, por no decir de brujas, o en subrayar lo obvio. Pedro Salinas, convencido de que no debe importar menos el qué comunitario que el cómo personal, se refería, irónicamente —es sabido— a esa crítica de fuentes denominándola “crítica hidráulica”.

El poeta y crítico del 27 había entendido bien, aunque no supiera explicitarlo teóricamente, que la archinegada pero prácticamente mantenida división de la obra literaria en forma y fondo, en expresión y contenido, volcaba la forma en el dominio del estudio lingüístico y el contenido en la ocupación de los historiadores de la literatura (que, como sabemos, pocas veces han hecho de verdad historia de la literatura, en el sentido que destacaba Gérard Genette, y sí historia de las ideas y de los temas). Entregada, con dicha parcelación, la reflexión sobre los textos literarios a lingüistas e historiadores, no quedaba espacio para la crítica, refugiada en breves artículos valorativos de consumo inmediato.

Ello explica el desarrollo en España (y no sólo en España) de la estilística, por un lado, que pretende estudiar el uso literario del lenguaje, y de los recorridos por las diversas actualizaciones de un mito (Adonis, Faetón, Orfeo), un tema (el mar, España) o algún elemento argumental simbólico (las aves, el hijo). Naturalmente, algunos —si no muchos— de tales estudios (y silencio, por conocidos, los biográficos) resultan útiles y enriquecedores, pero nunca se plantean de verdad el objeto y motivo que los hiciera surgir. Pocas veces, también, cuestionan el hecho literario como tal.

A estas alturas de la actividad ensayística y creadora, es verdad que uno se pregunta si merece o no la pena cuestionar *une idée reçue*, con la que más o menos todos nos entendemos, como la de “literatura”, o si, por el contrario, no sería mejor, a la manera de un unamuniano Manuel Bueno redivivo, dar por correcto lo que a la generalidad correcto le parece y no remo-

ver más el tiesto. Pero también puede traerse a colación otra referencia literaria, esta vez de un autor muy querido de Miguel Hernández, y decir aquello de no callar por más que con el dedo...

El estructuralismo, que tanto significó para la aparición de un nuevo modo de encarar los estudios literarios, tuvo la virtud de mostrar que el texto era lo importante y que biografía, fuentes, nivel de lengua, etc... sólo cobran valor en su manifestación textual. Pero en su virtud llevaba un defecto que se ha descubierto grave: aisló la obra literaria de su proceso continuo de producción de significado, significación y sentido. El post-estructuralismo, con el desarrollo también de la pragmática, ha buscado salir de aquella situación, que se pretendía científica y aséptica, cuando ha acabado siendo inexacta y, si se me permite el término hoy ya tan aparentemente confundidor, reaccionaria.

La introducción ha sido un poco larga, pero la juzgué útil para explicar por qué estimo que debe estudiarse el proceso comunicativo literario como procedimiento de lectura. Hacerlo significa contextualizar las obras poéticas y, con ello, propiciar la comprensión.

En otro trabajo ya estimé que debía encararse la obra de Miguel Hernández procurando escapar de las posturas mitificadoras que, aunque necesarias por solidaridad, oportunidad política, catarsis y ejemplo en años pasados, han podido paradójicamente conducir a cierto desinterés e, incluso, cansancio y pueden redundar en un juicio injusto sobre la poesía de nuestro poeta, a la par que han propiciado erróneas interpretaciones y valoraciones de sus libros.

Sé que una lectura aséptica de la obra de un autor es prácticamente imposible, máxime en una época en la que la información invade todo. Por ello, no viene mal acudir al texto con una finalidad clara que organice el modo de comprensión y, hace unos años, ya sugerí la importancia de acercarse al funcionamiento de la poesía hernandiana.

En el caso del primer libro de Miguel Hernández, *Perito en lunas*, y de sus dos libros de guerra, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, hacerlo permite entender unas estéticas hoy, posiblemente, muy alejadas de nuestros gustos por distintos motivos, no menospreciar unos poemas que cobran interés de nuevo al contemplarse desde un distinto punto de vista y, creo, entender el cambio tan radical de poética que se produjo.

Creo importante destacar que el moderno lector de poesía no lee ya una serie de poemas, sino libros organizados, estructurados, con un principio y un fin textuales. Desde el principio de la modernidad se tiene en cuenta una diferente estrategia textual, abandonando en parte la del poema y destacando la del libro, lo que obliga a revisar muchos juicios.

Me parece importante insistir en que la modernidad poética, iniciada con *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, se manifiesta por la concepción de libros completos y no de colecciones de poemas. Es verdad que hay aún poetas que no escriben libros, sino recopilaciones, pero eso no suele sino demostrar su anticuado concepto de la poesía, por mucho que algunos consigan éxitos de prensa motivados, precisamente, porque en nada conmocionan el gusto ni lo cono-

cido, produciendo, no la reacción estética de aventura propia de la novedad, sino el placer de reencontrar lo conocido, similar al que proporcionan los videos de celebraciones familiares, pero inoportuno en la creación artística. Y evito pronunciar nombres conocidos.

Ya Barbey d'Aurevilly, en una carta a Baudelaire el 24 de julio de 1857, alababa cómo cada poema adquiriría una valor significativo en virtud del conjunto y la situación en la que se incluía en *Las flores del mal*. Se refería a la "arquitectura secreta" del libro y al plan calculado del poeta, perfectamente meditado. Este concepto de unidad del volumen lo mantiene Miguel Hernández con particularidades en *Perito en lunas*, *El rayo que no cesa* y, probablemente, en *El hombre acecha*. Desaparece en *Viento del pueblo* que es un libro de acopio de materiales en la línea de los cancionero, los propios cancioneros de la guerra (no, naturalmente, del clásico modelo del cancionero petrarquista que no viene aquí a cuento).

En todo poema un sujeto de la enunciación, que es el poeta inmerso en una determinada circunstancia, perfila un sujeto del enunciado, es decir: fija una voz con las características adecuadas a lo que pretende decir¹. Esa voz no es siempre la del llamado yo lírico, que suele abusivamente interpretarse como una proyección del sujeto del acto de enunciación en el enunciado, sino un compromiso textual con una afirmación ideológica, que trasluce por ello determinado concepto del mundo, el origen de una mirada y la base de una opinión. Dicho de otra forma: ese sujeto se sitúa en un espacio, más que geográfico, ideológico, desde el que, y en virtud del cual, habla. Es lo que denomino en mi libro *La verdad convenida. Literatura y comunicación* el "desde dónde" y podría también llamarse "el origen del verbo".

Es verdad que el primer libro de Miguel Hernández, pese a su unidad de estilo y forma, parece resistirse a una totalización. Cada poema pareciera deber ser tratado independientemente, aislado de los otros. Ninguna explicación interna se diría que pueda darse al número de poemas o al orden en el que se integran. Todo recuerda, ya lo dijo Gerardo Diego, la estética del acertijo.

Perito en lunas, lo edita en 1933 la editorial Sudeste, de Murcia, como número dos de la colección "Varias" que cuidaba el poeta y periodista Raimundo de los Reyes. El volumen primero había sido *Tiempo cenital*, de Antonio Oliver Belmás. El libro está compuesto por cuarenta y dos octavas reales, la estrofa empleada por Góngora en el *Polifemo*, aunque Hernández había escrito otras que retiró, ya en imprenta el libro, a la vez que sustituía el título inicial *Poliedros*.

Durante el primer viaje a Madrid, Miguel Hernández conoció la vanguardia en los libros *Cal y canto* (1927), de Rafael Alberti, *Cántico* (1928), de Jorge Guillén, y *Fábula de Equis y Zeda* (1929), de Gerardo Diego. En 1933, por lo tanto, la aventura formal de *Poliedros* venía con cierto retraso y el propio título arrastraba reminiscencias ultraístas. Pero, muy probablemente, esa poesía madrileña le acercaba más a la poética de su íntimo amigo Ramón Sijé, como los textos permiten comprobar.

En la prosa “Mi concepto de poema”, por ejemplo, Hernández escribe que el poema es “una bella mentira fingida. Una verdad insinuada”. Afirmaciones que no distan mucho de lo que pensaba Sijé, puesto que, el 30 de junio de 1930, por ejemplo, éste había publicado un artículo en el que decía

lo que existe [...] y llamamos arte... no es arte, es... no arte, pues lo que sale de la mente del artista es la personalización de la realidad pero no la realidad.

Aunque ningún biógrafo duda de la influencia de Sijé en los años de formación de Miguel Hernández, puede afirmarse que la figura del amigo se engrandeció durante el primer viaje del poeta, pues descubrió que su amigo estaba en una primera línea estética, sin duda filiada en el simbolismo francés.

El primer título del libro no debe dejarnos indiferentes, pues denunciaba ya la huella del compañero juvenil. Cuando apareció el libro de Antonio Oliver que, como he dicho, iniciaba la colección Sudeste, Ramón Sijé publicó en el *Diario de Alicante* (19 de julio de 1932) un artículo titulado “Notas a un poeta (Antonio Oliver)” en el que insiste en la materialización de la poesía que representa el poema relacionándola con la geometría. La poesía sería emoción que uno recuerda cuando se geometrizan los sentimientos al darles jerarquía, sentido arquitectónico, dimensiones y límites.

La poesía geométrica sería la “hecha en la inactividad que sigue a las emociones estéticas”. Y si el objeto más bello es, a la manera juanramoniana, una rosa, el poeta, un geómetra, busca incluso “la cuadratura de la rosa”. Ese interés por la geometría, a la hora de hacer poética, no puede ser ajena al título *Poliedros* y remite al concepto del poema como construcción, frente a un concepto romántico que entendiera la escritura poética producto de un soplo exterior, de una inspiración. El poeta no es, pues, un intermediario entre una divinidad y los hombres, sino un artífice.

El título definitivo del libro ha preocupado más a los estudiosos que el desaparecido en las pruebas de imprenta. Los ha llevado hacia la palabra ‘luna’, pero olvidando la inicial ‘perito’, y destacando las veces que el más poético, repetido y romántico de los satélites aparece en varios poemas. La forma de la luna llena, la redondez, ha contagiado incluso los trabajos más formalistas hasta hacer buscar redondeces semánticas y llegar a decir que el poeta elige la octava por ser una estrofa redonda. ¿Qué podrá ser, se pregunta uno, una estrofa redonda fuera de los caligramas de Apollinaire, Guillermo de Torre o Salvat-Papasseit? Los críticos que lo dicen caen en el error, ya denunciado en aquel famoso asunto Sokal sobre la poética francesa, de desarrollar como definición científica lo que sólo es una metáfora.

Los críticos más perspicaces, sin embargo, han observado que, con ser la luna centro y núcleo de inspiración de muchos poemas del libro, no es el único y que existen otros temas, como la experiencia de la vida real, la descripción vegetal, la muerte, el toro y el sexo, que aparecen reiterativamente. José María Balcells indica que el mundo de *Perito en lunas* es también

el perimundo humano del poeta, pero acentuando lo menos burgués, y poniendo énfasis en lo marginal, como puede apreciarse a vueltas de las gentes, de las profesiones y del peculiar psiquismo que se deja entrever en las octavas.

José María Balcells, también, mira hacia la primera palabra del título, al destacar que el prólogo de Ramón Sijé al libro hernandiano termina haciendo una referencia a la pericia del poeta: “Miguel Hernández [...] ha resuelto, técnicamente, su agónico problema”. “Ha resuelto técnicamente...”, Hernández es, pues, un perito que domina una técnica. ¿Cual es el agónico problema que puede resolverse técnicamente? La “conversión del ‘sujeto’ en ‘objeto’ poético”. El objeto poético es, indudablemente el poema que el poeta ha conseguido construir (en el texto anterior Sijé hablaba de sentido arquitectónico, de dimensiones y de límites), que ha podido “geometrizarse”.

En dicho prólogo, Sijé distingue tres momentos en la evolución del poeta:

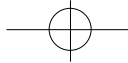
- “Cuando la poesía es un grito estridente [...], cumple el poeta su primera luna reposada: es el poema terrureño, provincial, querencioso de pastorería de sueños”.
- Cuando resulta aterradora la duda de si la poesía depende de la poética o poética y poesía se deben al poema, “nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos”.
- “Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza pariendo su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa; es la estrella pura”.

‘Luna’, en estos fragmentos, no es el satélite de la tierra. Podemos pensar que significa período de tiempo, lapso, cada uno de los estadios por los que pasa el poeta, a la manera del poema juanramoniano tan conocido: “Vino primero pura / y la amé como un niño...”. Pero también es posible entender que se refiere a la materialización del poema: cumple la primera, produce el nacimiento del albor de la segunda y cruza y pare la tercera.

Ramón Sijé no utiliza la metáfora del círculo, como hacen los críticos obsesionados por la luna (¿lunáticos?), sino la del cubo. Para él, el poema perfecto es el soneto que se compara con esa figura:

la conversión de la poesía en objeto consiste en encerrar en el sagrario del soneto —o en otro tipo poético tridimensional: en el soneto hay una formación genética de cubo— el tiempo y el espacio, lo circundante con el tiempo y el espacio: el alma y la nada.

Así escribe en un artículo sobre Rafael Alberti, publicado en la revista *El Gallo Crisis*. Y eso explica que en el prólogo a *Perito en lunas* Sijé compare al poeta logrado, no con la curva o el círculo, sino con la recta: “cuando el poeta es recta unidad, torre cerrada...”.



En el artículo sobre Alberti hay una frase que introduce un término nuevo en el léxico sijeniano, ‘cristal’:

Si la poesía puede cerrarse sobre sí misma —si puede concebirse una poesía pura— es por la conversión de la corriente en cristal, de la poesía en objeto.

El objeto es, ya lo sabemos, el poema. Ahora se ofrece un sinónimo: el poema puro es un cristal. Escribir el poema será cristalizar:

Cuando alguien nos pregunte, ante la obra poética de Rafael Alberti —dice Ramón Sijé—, ¿por qué no llega el poeta a la perfección objetiva de la poesía, al solitario objeto?, podremos ya contestarle: porque no hay objeto poético donde no hay un alma capaz de cristalizar.

En el libro *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, libro póstumo que había presentado al Premio Nacional de Literatura en 1935, Ramón Sijé utiliza un léxico del tipo de estamos viendo e insiste en el concepto de “cristalización”:

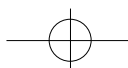
- Un objeto artístico es una participación cristalina de la realidad y de la persona.
- ¿Cuál deberá ser la intensidad de la inteligencia y la intensidad de la realidad para obtener la forma, la forma como unidad con su contenido, el objeto cristalino?
- El realismo [...] consiste, no en copiar fotográfica o pictóricamente la realidad, sino en convertir las figuras poético-plásticas en cosas reales, en objetos y cristales
- Así termina, con este último llamamiento a Fabio, la “epístola moral”, con uno de los cristales más milagrosos que ha producido el castellano, cristal cuyos límites son el tiempo y la muerte: ‘Antes que el tiempo muera en nuestros brazos’.

En un inteligente prólogo al libro de Sijé, Manuel Martínez Galiano resume:

Llama cristalización, a la identificación unitaria de contenido y forma; cristalizar, a transformar la vida y la realidad en poesía; cristal, al objeto poético como participación de la realidad y de la persona, como sucedáneo imaginativo de la realidad, como cristalización de la realidad en una palabra; cristales, a palabras y versos puros de belleza objetiva y absoluta.

Las octavas de *Perito en lunas* se publicaron sin título. Es sabido que Juan Cano Ballesta dio a conocer un ejemplar del libro, propiedad de un amigo del poeta a quién éste le habría dictado los temas de cada octava. Si esas identificaciones fueron los títulos suprimidos a la hora de editar el volumen, o si no pasan de calificaciones posteriores es algo que desconocemos. En cualquier caso, la innominación fue premeditada y se corresponde con el concepto de la poesía de Góngora que tenía Ramón Sijé. Las siguientes líneas tuyas podrían aplicarse, sustituyendo sin más el nombre del poeta del Siglo de Oro que cita y el título de la obra, a *Perito en lunas*:

Claridad poética es cristalinidad. Un verso de Góngora es claro; contiene todas las cualidades necesarias para que se produzca la claridad, porque es un cristal, porque es un objeto. Un



verso de las *Soledades* es claro; las *Soledades*, consideradas como unidad de poema, ya no son tan claras; o mejor dicho, tienen una claridad que nuestros ojos no pueden comprender. El Conquistador quemó las naves; España continuaba existiendo, pero no como posibilidad de vuelta inmediata. Pues bien, el poeta, como antes decía, ha quemado las claves. El objeto poético es perfectamente cristalino, se pasa de objetivo, pero falta la llave que nos permita la entrada, el sistema de palabras que ha servido de modelo para la creación del lenguaje plástico.

El concepto de poema, el barroquismo, la independencia de cada octava con respecto a las otras, la falta de título identificativo y guía, todo se entiende con esta explicación de Sijé, aunque se refiera a Góngora. Pero, además, en el libro del amigo prematuramente muerto, encontramos dos equivalencias importantes. En varios lugares el cristal es un espejo y el cristal más solitario es un diamante.

Que el cristal pueda ser un espejo permite que el poeta busque un término para el cristal mayor, aquél en el que pueda reflejar entera su realidad. Nada tiene de particular, máxime conociendo la relaciones con lo cotidiano que continuamente establece Miguel Hernández, que surja la palabra 'luna'. Pero luna con valor de espejo: "la luna del armario", "el armario de luna". 'Luna' será así otro sinónimo para 'cristal', para 'poema'. Porque el uso del término cristal para designar al poema está fijado y procede del simbolismo francés, probablemente del primer André Gide. En 1891, en *Le traité du Narcisse*, Gide escribe que el poeta toma la idea en una forma imperfecta y transitoria y la reviste de una forma eterna y verdadera, fatal, "paradisíaca y cristalina". Y sigue:

Porque la obra de arte es un cristal [...] donde las frases rítmicas y seguras, símbolos aún, pero símbolos puros, donde las palabras se hacen transparentes y reveladoras.

Se aclara así, perfectamente, la relación del prólogo con los dos términos del título del libro: *Perito en lunas* es "perito en poemas", el que sabe escribir poemas. ¿Qué mejor título para un poeta que ha vuelto de un Madrid donde nadie lo ha considerado verdaderamente como un poeta culto?

No me estoy entreteniendo en una simple elucubración de fuentes, porque no se trata de erudición ornamental. Intento desbrozar el significado del símbolo que, en este caso, esconde una poética. El cristal es claro y luminoso, pero también impenetrable. Así debe ser el poema, entiende Miguel Hernández. Sólo fabricando este tipo de textos se alcanza el marchamo de poeta.

El libro se ha situado en una circunstancia comunicativa en la que el receptor deseado no es un lector cualquiera, ni siquiera iniciado en una poesía pre-vanguardista, tampoco Ramón Sijé, que lo prologa y conoce bien al autor, sino el participante de la vida cultural madrileña, poeta, crítico, director de revista que, en cuanto lector y hábil descifrador de la poesía neo-

gongorina, se sintetiza como lector implícito. Ello podría explicar también la ironía que se ha destacado en *Perito en lunas*.

Ahora bien, cuando el receptor no es el deseado, cuyos conocimientos definen, como he dicho, al lector implícito, Miguel Hernández sabe que es preciso proporcionar claves (de ahí que dicte los posibles títulos a un amigo del pueblo) o hacer una explicación en toda regla (y por eso recitaba y glosaba los poemas a las gentes populares ante unos cartones como de romance de ciego).

Queda por explicar la importancia de la equivalencia de 'cristal' con 'diamante', a la que me referí. El diamante es el cristal mineral más hermoso. Tiene aristas, como el cubo que es el soneto. Lo que permite, según escribía Ramón Sijé en el artículo sobre Alberti, que

la mano puede percibir la plenitud del objeto acabado y acariciar los lomos de sus aristas.

El cristal mineral, el diamante (¡Ay la obsesión geométrica de la que hablamos!) es un poliedro. *Poliedros* fue el primer título de *Perito en lunas*. Un título perfecto pero tal vez oscuro en exceso, y que se confundiría con la estética rupturista de la vanguardia.

No parece posible limitarse a *Perito en lunas* a la hora de hablar de Miguel Hernández. Resulta ser, sin embargo, su obra más conflictiva, la que peor parece adecuarse a la figura que luego construyó. Los dos libros impresos durante la guerra civil permiten comprobar un fuerte contraste y, a la vez, que se dan coincidentes posturas con el primero.

En *El hombre acecha* hay mayor predominio del 'yo' que en *Viento del pueblo*, pero las presencias de ambos sujetos (el yo y el nosotros) son coincidentes muchas veces y lo que realmente podemos sentir es una preponderancia del sujeto singular, motivada por los poemas primero y último del libro.

El prólogo a *Viento del pueblo*, dedicado a Vicente Aleixandre, es un texto programático que fija la función del poeta. En *El hombre acecha*, en cambio, la dedicatoria a Pablo Neruda no encamina hacia ninguna estética. Ni siquiera hacia una ética poética. Eso queda reservado a los poemas primero y último. Así, la "Canción primera", con su descripción del hombre transformado en fiera:

El animal que canta:
 el animal que puede
 llorar y echar raíces
 rememoró sus garras.
 y del propio poeta como un fiera más:
 Crepitan en mis manos.
 Aparta de ellas, hijo.

 He regresado al tigre.

Aparta o te destrozo.
 O la “Canción última”, con su retransformación del mundo en amor:
 Florecerán los besos
 sobre las almohadas.
 Y en torno de los cuerpos
 Elevará la sábana
 su inmensa enredadera
 nocturna, perfumada.
 Concluyendo, en cierre perfecto:
 El odio se amortigua
 detrás de la ventana.
 Será la garra suave.
 A lo que sigue un verso casi enigmático en su simplicidad:
 Dejarme la esperanza.

Los dos libros de guerra de Miguel Hernández no pueden dejar de considerarse como libros políticos, del mismo modo que *Perito en lunas* era un libro de política literaria, de comunión política literaria. *Viento del pueblo* no ofrece dudas, pero *El hombre acecha* deja entrever, en la lectura aislada de sus poemas (lectura necesariamente descontextualizada), un sentimiento de derrota. Por ejemplo, el toro de España está echado y dormido, de ahí que se le diga “Despiértate” o “Levántate”; los soldados están mal vestidos y pasan frío, por eso se pide

Que se derrame a los chorros el corazón de lana
 de tantos almacenes y talleres textiles;
 Hay muchos que huyen de la guerra con cargos oficiales y por ello se les insulta en “Los hombres viejos”; se roba, de ahí que el poeta advierta:
 Nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente
 los que entienden la vida por un botín sangriento.

En su lectura o publicación inicial, es muy posible que tales advertencias, aunque extendidas, se difuminaran en la manifestación de patriotismo y entusiasmo guerrero que el acto o el periódico suponían. Pero reunidos en volumen todo cambiaba. La comprensión del mecanismo de transmisión es, al menos, tan importante como los propios mensajes. Y eso resulta aún más evidente en los discursos políticos que están destinados “a llamar y a responder, a disuadir y a convencer”. Esa es el motivo por el que Paolo Fabri afirma que

una gramática del discurso político tiene por objeto, no ya los enunciados, sino las formas de relación entre enunciados, entre informaciones discursivas que poseen una fuerza y una eficacia distintas, [por lo que debe buscarse el] doble sentido del círculo estratégico que atraviesa el contenido en función de quién escucha.

El hombre acecha se inicia con un no-yo aseverativo que describe una situación sobre la que no se ofrece posibilidad de duda:

Se ha retirado el campo
 al ver abalanzarse
 crispadamente al hombre.
 ¡Qué abismo entre el olivo
 y el hombre se descubre!
 El animal que canta, etc...
 Esa aseveración se autentifica con el testimonio personal antes citado:
 Crepitan [las garras] en mis manos.
 He regresado al tigre.
 Así que puede volverse de nuevo a la aseveración generalizadora,
 Hoy el amor es muerte,
 y el hombre acecha al hombre

que podría interpretarse como que el amor, en esas circunstancias históricas, obliga a morir pero que, estimo mejor, significa amar (a la España que defendemos) es matar. Por eso el siguiente poema es “Llamo al toro de España”. Y continúan desgranándose poemas hasta “Madre España”. España ha pasado, a través del dolor, de ser toro a ser madre. Ante ella hay que olvidar el sentimiento limitado y los afectos parciales:

Son pequeñas historias al lado de ella, siempre
 grande.
 Y ahora puede ya venir la “Canción última”. Una madre siempre perdona y admite a todos
 sus hijos. Aunque la casa esté pintada
 del color de las grandes
 pasiones y desgracias

Regresará del llanto, vendrá el amor, se amortiguará el odio, se suavizará la garra. El poeta vuelve a la primera persona para pedir que se le deje la esperanza. El lector debe saber cómo puede dejársela. El poeta no pide, ordena un hacer. Se establece en el poema un saber compartido entre sujeto del enunciado y lector que, en realidad, no es sino una imposición de fuerza por parte del discurso. Me dejaréis la esperanza, viene a decirse, si ahora os convertís en fieras.

Cumplen, pues, los dos poemas inicial y final de *El hombre acecha* una función política mucho más sutil que el conjunto de *Viento del pueblo*. Ya no se canta el ardor combativo, se combate y se hace combatir [hace y hace hacer, diríamos con Greimas]. De esa forma, el libro como conjunto responde a un estrategia de persuasión distinta a la de los poemas aislados, lo que hemos podido ver al reintegrar *El hombre acecha* en su contexto comunicativo. En él se ha instituido una nueva voz, desde un diferente origen, que absorbe y anula las situaciones comunicativas de los poemas que contiene el libro.

Algo que no era posible hacer en *Perito en lunas*, un libro que se escribe desde la individualidad y con expresa manifestación de la independencia textual de los poemas definida por el libro como conjunto: son poliedros, cristales de varias caras, son lunas escritas por un perito y

sólo el peritaje les imprime unidad. Es decir, la concentración del volumen la proporciona la voluntad ejemplificadora, que clasifica todos los poemas como de la misma clase y, por lo tanto, intercambiables. Frente a un libro así concebido, habría otros en los que la individualidad de los poemas no dependiera de la voluntad ejemplificadora sino sólo compiladora, que no igualase los poemas, cada uno de ellos único

En *Viento del pueblo* se entra dejando constancia de la pericia, de pertenecer al grupo de los elegidos, pero sabiendo que su misión es fundirse en el nosotros. El paso siguiente del poeta será descubrir cómo en el 'nosotros' comunitario puede encontrarse también el 'yo', a lo que se llega en *El hombre acecha*. Más aún, descubrirse cómo no puede deshacerse el yo del poeta en la comunidad, porque la poesía sólo tiene sentido desde la libertad de la individualidad expresada, aunque esa individualidad sea consciente de su ser social.

Miguel Hernández ha cerrado el círculo. En *Perito en lunas* está dispuesto a perder su yo para verse admitido en el clan de los poetas, en la tribu y, por eso, lo disimula en una tercera persona descriptiva. En *El hombre acecha* busca independizar el yo de la generalidad, como procedimiento de actuación. El yo frente al nosotros. Me dejaréis la esperanza si me admitís, viene a decir. Me dejaréis la esperanza si lucháis. ¡Cuánto dice ese círculo de la tragedia de un poeta siempre caso aparte, siempre solo! Aunque la poesía raramente se escribe desde fuera de la más absoluta soledad.

NOTAS

¹ Este trabajo es complementario de "El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, que publiqué en AA. VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante- Elche- Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo I, pp.155-161. De ahí las similitudes en algunos párrafos teóricos.

