

3.5-912
M.H. 0912
R 1022

ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS PRIMERAS LECTURAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ:

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y RUBÉN DARÍO

Los «poemas de adolescencia» de Miguel Hernández, sus primeras tentativas poéticas, no son más que los tanteos vacilantes e inseguros -como son siempre los primeros pasos- de quien va buscando su propia voz, pero al mismo tiempo muestran ya la voluntad firme y decidida de avanzar en su andadura literaria explorando todos los caminos que se ponen a su alcance. Con toda probabilidad, su vocación de escritor empieza a manifestarse en fecha muy temprana, sobre 1925, cuando contaba apenas con quince años. Parece que sentía una especial inclinación hacia el teatro, que seguiría reclamándolo con fuerza durante toda su vida: son muchos los testimonios que nos lo presentan con algún ejemplar de *La Farsa* - revista teatral que coleccionaba- entre las manos. Jesús Poveda recuerda cómo, a principios de 1930, en el comienzo de su amistad con Miguel Hernández, visitó por primera vez la casa del poeta y éste le confesó que pasaba muchas horas robadas al sueño escribiendo sobre un viejo arcón. En él, dice Poveda,

*guardaba sus cuadernos y toda su producción inédita, y allí vi y comprobé por mis ojos que ya llevaba escritos más de mil versos en todas las métricas, y muchos y variados intentos de piezas cortas de teatro, que era lo que le gustaba hacer*¹.

Estos versos a los que aluden las palabras de Poveda se integran en lo que se puede considerar la primera etapa de la poesía de Miguel Hernández, cuyos límites, según Sánchez Vidal², habría que situar en el 30 de noviembre de 1931, fecha de su primer viaje a Madrid. Gran parte de este periodo inicial ha permanecido durante mucho tiempo sumido en la oscuridad, desdibujado y borroso. Así, en 1966 señalaba Dario Puccini las dificultades de orden textual a las que habría de enfrentarse quien quisiera acometer la problemática empresa de realizar la edición crítica de las obras de Hernández. Comenzaba el gran hispanista italiano su análisis señalando la confusión que rodeaba los primeros poemas, manuscritos inéditos muchos de ellos o todavía dispersos por las revistas en que vieron la luz:

*La parte más intrincada y, en el estado actual de las investigaciones, más desordenada, es la que se refiere al primer periodo de creación del poeta*³.

La situación afortunadamente, ha cambiado mucho desde entonces. El acceso a los papeles del poeta, depositados en el Archivo Histórico Municipal de Elche ha permitido la edición de una *Obra Completa*⁴ que por primera vez se hace merecedora de tal nombre. La ordenación de manuscritos y borradores ha posibilitado el afloramiento de una gran cantidad de inéditos con los que la visión de esta etapa inicial resulta mucho más completa. Pero tanto en este como en otros aspectos, el proceso de exhumación de materiales, al tiempo que ha servido para resolver numerosos problemas, ha tenido también la virtud de suscitar nuevas cuestiones. Al sacar a la luz

zonas de la producción poética hernandiana que hasta el momento permanecían en la sombra, se ha puesto de manifiesto la existencia de facetas desatendidas por la crítica o necesitadas de nuevos enfoques. Así, José Carlos Rovira plantea, a partir de esta revisión textual, dos cuestiones que, dice, «pueden ser relevantes para determinar el momento de la primera formación de Hernández: en primer lugar, la ampliación de la nómina de relación con los contemporáneos; en segundo lugar, la faceta de traductor de Hernández, que depara algunas sorpresas sobre sus modelos literarios.⁵»

En esta misma línea, acotando los territorios que precisaran de una nueva perspectiva en el campo de los estudios hernandianos, escribe Agustín Sánchez Vidal:

*El primer tramo de la producción hernandiana que debería ser revisado es el que se ha venido llamando «Poemas de adolescencia» (...) Este es uno de los apartados en el que han aparecido mayor número de poemas inéditos, y todavía no se ha estudiado su estratigrafía, su proceso de lecturas, depósitos y acúmulos. Todos hemos dicho cosas más o menos vagas: Bécquer, Rubén Darío, Vicente Medina, el regionalismo panocho; pero los nuevos materiales exigen consideración más detenida. Sabemos, por ejemplo, que Miguel Hernández sí que traduce del francés algunos autores que no son precisamente regionalistas, y que cubren el arco postsimbolista que va desde Mallarmé a Valéry*⁶.

Como puede comprobarse, son muchas las nuevas vías que se abren para el desarrollo de los estudios hernandianos. El alcance y la influencia que la lectura de los poetas franceses haya tenido en la obra del poeta oriolano es un asunto que todavía está por estudiar, una veta todavía por explotar. Por de pronto, la consecuencia inmediata de la existencia de estas traducciones, aun imperfectas, es la de arrinconar, de manera definitiva, el mito del poeta inculto y espontáneo que se lanza a escribir movido por no se sabe qué oculta y telúrica fuerza. Con los datos de que ahora se dispone no puede ponerse en duda, como se hacía en alguna biografía, que Miguel Hernández hubiese leído, antes de su viaje a Madrid, a otros autores además de Gabriel y Galán, ni puede considerarse una candidez la afirmación de que leyese a Virgilio o a Verlaine.

Y es que éste de las lecturas iniciales es un terreno poco fijado en el que no se han realizado, quizás, los necesarios deslindes y en el que la crítica ha procedido, como señala Sánchez Vidal, con cierta imprecisión. Los párrafos que, en las biografías sobre el poeta, se dedican a su iniciación en la literatura, a su proceso de formación y aprendizaje, a sus primeras lecturas, en suma, suelen mostrar siempre, en forma de simple enumeración, una serie de nombres que se repiten, con ligeras variantes, en todas las ocasiones. La razón de estas coincidencias es clara: todos los listados se elaboran tomando los mismos puntos de referencia; brotan de las mismas fuentes.

En efecto, la nómina de autores que solicitaron la atención del joven Miguel Hernández y que pudieron erigirse en sus primeros modelos, se construye generalmente, y casi con exclusividad, sobre los testimonios del propio poeta y de algunos de sus contemporáneos. La presentación que de él realizó Francisco Martínez Corbalán en *Estampa*, el 22 de febrero de 1932, es probablemente el texto más significativo. Allí declara por propia voz sus aficiones y filiaciones literarias:

*Lo primero que leí fueron novelas de Luis del Val y Pérez Escrib. También he leído el Quijote (...) Miró es el escritor que más me gusta y el que acaso haya podido influir más en mí (...) He leído a Góngora, Rubén Darío, Gabriel y Galán, Machado y Juan Ramón Jiménez. El que más me gusta es Juan Ramón*⁷.

Poco antes, el 15 de enero del mismo año, respondía a Giménez Caballero en La Gaceta Literaria:

- ¿Sus autores preferidos?
- Góngora, Lorca y Gabriel Miró⁸.

Desde luego, no es del todo descartable que el joven poeta seleccionase, para unas respuestas necesariamente breves, aquellos autores que pudieran mostrarle como una persona que, a pesar de su inexperiencia, poseía un caudal de lecturas respetable y estaba al tanto de las novedades más recientes. Pudiera haber, sí, un deseo de ofrecer perfil de hombre al día, pero con todo son éstos testimonios fehacientes de los que no cabe dudar basándose sólo en conjeturas.

Otro documento significativo para la cuestión que nos ocupa es la «radioscopia» de la poesía de Miguel Hernández con que Ramón Sijé cerraba el artículo, publicado en el *Diario de Alicante* el 9 de diciembre de 1931, en el que anunciaba la marcha de su amigo a Madrid:

Personalidad.....	250
Gabriel Miró.....	100
Poetas españoles (Jiménez, Guillén).....	60
Franceses (parnasianos y simbolistas).....	35
Rubén Darío.....	40
Sentimiento clásico.....	10
Regionalismo o localismo ⁹	1

Posiblemente haya que aceptar este análisis con ciertas reservas. Es obvio que Ramón Sijé se dejó llevar más por sus deseos que por la realidad: a la vista, por ejemplo, de los poemas publicados en las revistas oriolanas hasta el momento de su partida, no se puede aceptar que el localismo sea la menor de sus influencias. Pero quizás, también, estas reservas se han llevado demasiado lejos, hasta el punto de desatender algunos aspectos que dejaron de tomarse por completo en consideración, como la presencia de los poetas franceses que señala Ramón Sijé, o el hecho de que sea Juan Ramón el primero de los poetas españoles mencionados.

A todo lo anterior hay que añadir las notas que, a petición de Martínez Arenas, redactó el entonces obispo de León Luis Almarcha, protector y mecenas de Miguel Hernández cuando era canónigo y vicario general de la catedral de Orihuela. En estos documentos, reproducidos por Cano Ballesta, queda constancia de cómo el sacerdote contribuyó a orientarlo hacia la lectura de los clásicos:

*Mira, ahí tienes a San Juan de la Cruz, a Gabriel Miró, a Verlaine, a Virgilio traducido por Fray Luis de León, la colección de autores españoles de Rivadeneira: toda mi biblioteca (...) En una ocasión me propuso: -Usted traiga al diálogo los clásicos; yo los modernos*¹⁰.

Los recuerdos de Vicente Hernández, hermano mayor del poeta, coinciden por su parte y corroboran plenamente lo apuntado en sus notas por el obispo Almarcha. El panorama, por último, se cierra con la noticia que de Miguel Hernández nos dan sus contemporáneos, amigos y compañeros de su

juventud en Orihuela que, pasados los años, han evocado con nostalgia aquella época de ilusiones compartidas y entusiasmos en que la vida era todavía un horizonte de proyectos: Carlos Fenoll, Ramón Pérez Álvarez, Jesús Poveda, junto con los entonces más jóvenes Efrén Fenoll y Manuel Molina, nos aportan datos y precisiones que, si bien son valiosísimos para reconstruir y comprender aquella etapa, no aportan elementos que modifiquen de forma sustancial la imagen que del estadio inicial de su formación podemos forjarnos a partir de los artículos citados y de las notas de Almarcha.

He aquí, pues, el cañamazo básico sobre el que trabaja la crítica, los que podemos considerar datos fundamentales a los que se hace referencia en todos los estudios biográficos, y sobre los que se reconstruyen, con más o menos imaginación según las ocasiones, dejando mayor o menor espacio a las suposiciones, los primeros pasos del aprendizaje poético y literario de Miguel Hernández.

Como es lógico, cabe suponer que Miguel Hernández no habría de sustraerse al influjo de su entorno y de su tiempo. Y durante el primer tercio del siglo, en las ciudades provincianas como Orihuela, alejadas de los grandes centros culturales y al margen de las corrientes innovadoras, el clima cultural y literario, en lo que a poesía se refiere, está marcado por la pervivencia del romanticismo y de la poesía de Campoamor, así como por la extraordinaria difusión de los ritmos sonoros de Rubén Darío, imitados hasta la saciedad. Así lo señala Angel Luis Prieto de Paula:

*Sobre el común sustrato poético decimonónico, (Espronceda, Zorrilla, Campoamor y Bécquer) y sobre el rubendarismo provincial que se estiró hasta los tiempos de la República, el mundo literario de Miguel Hernández comienza a amueblarse con las lecturas que le iban aconsejando o proporcionando sus mentores orcelitanos...*¹¹

Ahora bien, es ésta una caracterización que perfila con acierto el panorama literario de una época, pero que resulta ciertamente genérica si lo que se pretende es identificar con mayor concreción los modelos bajo cuyo designio inició el poeta oriolano su fulgurante evolución. Y, en este sentido, cuando de concretar se trata, acaban siempre barajándose, con algunas variaciones, los mismos nombres; por lo común, el tramo primero de su trayectoria poética suele trazarse de acuerdo a éste que podríamos llamar esquema general:

1º.- El primer contacto con la literatura lo constituyen las novelas de Luis del Val y Pérez Escrib.

2º.- Amplía sus lecturas con obras teatrales, en particular las publicadas en *La Farsa*. Por lo que se refiere a la poesía, los primeros autores que reclaman su atención, y de los cuales se pueden percibir las huellas más evidentes en sus poemas iniciales, son Gabriel y Galán, sobre todo, y también Vicente Medina.

3º.- Sobre esta base se van asentando luego nuevas lecturas merced a la intervención del canónigo Almarcha, que le da a conocer a los clásicos, y al llamado grupo de Orihuela, muy especialmente Ramón Sijé, de cuya mano renovará profundamente el caudal de sus lecturas. Es aquí, con Fenoll, primero, después Sijé, Poveda y los demás miembros de la llamada «tertulia de la tahona» cuando se adentra en la poesía moderna y lee a Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez. Con aquellos comparte también una admiración sin límites por Gabriel Miró.

4º.- A partir del primer viaje a Madrid se produce un cambio radical en la poesía de Miguel Hernández. Pero ese viaje marca, justamente, la frontera del periodo que nos ocupa.

La mayoría de los estudios crítico-biográficos, cuando

por lo general de manera somera- se ocupan de este primer segmento de la producción poética de Miguel Hernández, suelen atenerse, en mayor o menor medida, a este guión. Y resulta llamativo que, a la hora de establecer las fases de esta inicial formación y de identificar los influjos que en ella operan, la crítica parece desechar una perspectiva inmanente que parta, en primer lugar, de los propios textos para centrarse, sobre todo, en la consideración de los diferentes testimonios y declaraciones con los que contamos.

No parece, en efecto, que estas primeras composiciones hayan sido objeto de análisis muy detenidos¹². Y ello es comprensible si tenemos en cuenta, primero, que muchos de estos textos han permanecido inéditos hasta la edición de la *Obra Completa* de 1992 y, en segundo lugar, y esto tal vez sea lo más determinante, la calidad, el interés estético de estos poemas tempranos, resulta prácticamente inexistente; por decirlo en palabras de Dario Puccini, su producción juvenil (...) es casi toda de escaso valor poético y testimonial¹³. Otros han sido los centros de interés de la crítica, que muchas veces ha decidido ignorar deliberadamente esta etapa. Así, por ejemplo, Guillermo Carnero, al pasar revista a la obra de Miguel Hernández, comienza diciendo: «Dejemos a un lado los poemas de adolescencia, de inspiración provincial y provinciana, que nada significan»¹⁴. Afirmación, quizás, demasiado concluyente, pero que no deja de ser útil para centrar la cuestión en sus justos términos: no es el valor estético lo que hace interesantes estas composiciones, sino su valor documental, incluso biográfico diríamos, que Juan Cano Ballesta reivindicaba con estas palabras:

Ellas nos reflejan fielmente las lecturas y la evolución seguida por el poeta-pastor autodidacta, sus ejercicios de principiante en el arte de escribir, sus esfuerzos por adquirir dominio sobre la rima, el ritmo y la métrica, su esencial mimetismo y sus progresos en el arte de desarrollar un motivo temático»¹⁵.

Poemas, pues, con valor arqueológico, que constituyen una auténtica prehistoria literaria que permite, al fijar el punto de partida, aquilatar mejor y ponderar con más exactitud la trayectoria poética posterior.

El primer núcleo de esta poesía de adolescencia está constituido por las composiciones contenidas en un cuaderno de rayas que, mencionado por Concha Zardoya, María de Gracia Ifach, Juan Guerrero Zamora, etc., no había sido íntegramente publicado hasta 1992. Son treinta y dos poemas, predominantemente de metro corto, en los que suele señalarse un bucolismo que se interpreta como reflejo ingenuo de su propia experiencia pastoril. Concha Zardoya los comenta apuntando que:

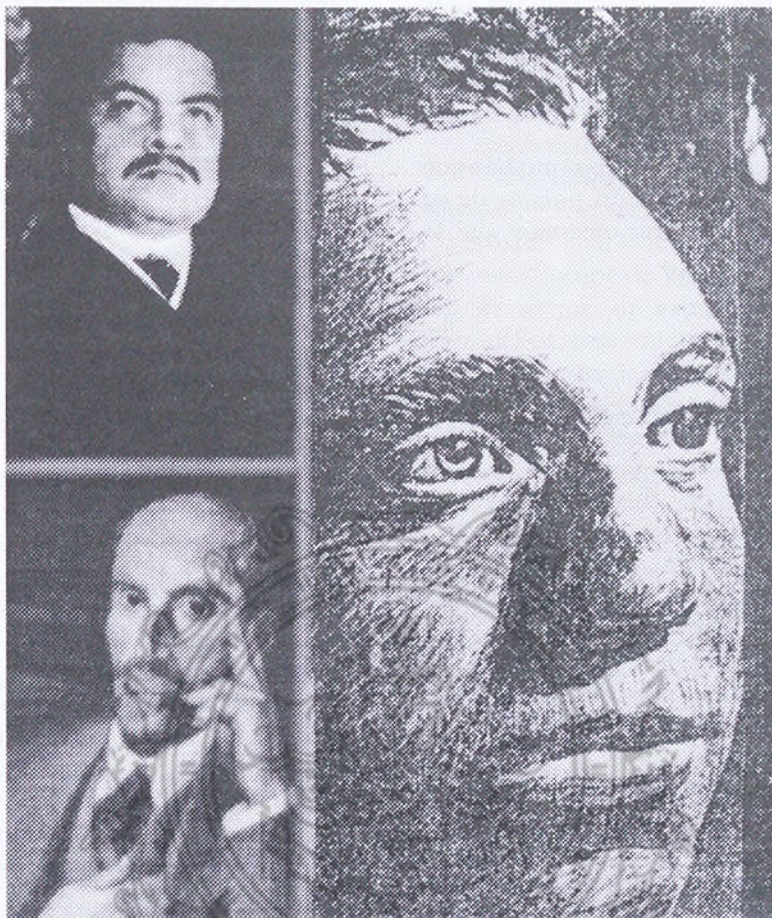
Los temas que los inspiran los encontraba el poeta en el paisaje de su

Oribuela natal, la sierra y la huerta oriolanas que recorría con sus cabras. Su vida de pastor se introduce en ellos y le presta su vocabulario agreste: zagal, zampona, zurrón, bato, cbivo, cordero, etc.¹⁶.

En un sentido semejante, María de Gracia Ifach, señala cómo, en estos poemas primerizos, se aprecia que «todo cuanto ven sus ojos le emociona por su gracia natural»¹⁷. Parece, así, que el poeta-pastor, en la soledad de la sierra, vierte en sus primeros balbuceos poéticos su experiencia inmediata, transfiere a sus versos «esas menudas cosas que están en nuestro alrededor»¹⁸.

Pero tal vez en estas interpretaciones se trasluce ya, en cierto modo, esa idea un tanto mítica de Miguel Hernández como poeta «natural» que tanto se utiliza y se ha utilizado para referirse al escritor oriolano. Una lectura más detenida de estas primeras composiciones parece apuntar en muy otra dirección. En efecto, la naturaleza que en ellas aparece no es la de la sierra y la huerta oriolanas, sino más bien un trasunto de los paisajes ideales, velados por la melancolía, en los que se desahogaba el alma romántica del primer Juan Ramón.

Paisajes ideales, ligeramente simbolistas, de *Pastorales*, *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, envueltos siempre en la luz del crepúsculo, con campanas, con nieblas, con luna, con remotas aldeas y músicas lejanas. Buena prueba de todo ello podemos encontrar en el poema que muy significativamente lleva el título de «Más poeta»¹⁹. En cinco cuartetos alejandrinos de rima alterna-estrofa profusamente utilizada en la *Segunda Antología Poética*- muestra Miguel Hernández la asimilación de tonos y temas juanramonianos acumulando en veinte versos prácticamente todos los tópicos que configuran esa visión de la naturaleza característica del modernismo de raíz romántica y crepuscular del primer Juan Ramón: en el poniente de oro, la nostalgia se apodera del paisaje, mientras suena el campanario lejano de la aldea. No faltan nieblas, el rumor del viento, la soledad de los senderos... contemplado todo por el pastor que se apoya en su cayado. Así, el mundo pastoril de estos poemitas habremos de concluir que no es la expresión directa y espontánea de sus circunstancias vitales, sino que refleja el mucho más literario mundo juanramoniano con el que se siente identificado el pastor adolescente. Esto es, ya desde su más temprana edad, Miguel Hernández sublima su propia experiencia acomodándola a los modelos que le suministra la tradición literaria. Su realidad inmediata, que por supuesto se manifiesta a veces de manera más directa, en lo fundamental pasa a sus poemas a través del filtro de Juan Ramón. En «Lección de armonía», por ejemplo, el joven poeta se presenta conduciendo



do su rebaño a la madrugada:

...Lo mismo yo ahora: apenas como un remolino
de oro
despierta la aurora
con mi hato de esquilas de lloro
divino
travieso el camino (...) ²⁰

pero las que a través de su poema estamos en realidad escuchando son las esquilas que continuamente lloran en *Arias tristes*:

Las esquilas lloran más
bajo la luna de oro. ²¹

Una y otra vez se trasluce entre sus versos el modelo que los inspira, en un proceso de transfiguración poética de su oficio de cabrero. No es difícil encontrar ejemplos que lo ilustren. Cuando Hernández escribe:

Sobre un risco elevado, contra la tela rica
del poniente exaltado
que su silueta corta y magnífica
hay un pastor, pellico, abarcas y cayado ²²

comprobamos que semejante perfil coincide y se acomoda a la visión juanramoniana:

El pastor descansa, mudo,
sobre su larga cayada,
mirando al sol de la tarde (...) ²³

En *Arias tristes* escribe Juan Ramón:

El pastor, lánguidamente
con la cayada en los hombros
mira, cantando, los pinos
del horizonte brumoso
y el rebaño soñoliento
levanta nubes de polvo
y llora con sus esquilas
bajo la luna de oro. ²⁴

Y Miguel Hernández recoge el sentimiento nostálgico y melancólico recreando en los suyos los versos del poeta de Moguer:

El pastor alza lento
la asoleada frente al firmamento:
en él miente un lucero un espíritu santo.
...A su espalda se agrupa el hato...Temblorea
una esquila metálica, y su sonido de oro
desciende de la cumbre y revolea
por el campo insonoro. ²⁵

No faltan, desde luego, atisbos de personalidad propia: la imagen en que relaciona un lucero con el espíritu santo apunta ya la potencia metafórica, e incluso la iconografía religiosa, de las que hará gala en *Perito en lunas*; del mismo modo, puede también señalarse una cierta originalidad creativa en el empleo del lenguaje: en Juan Ramón, por ejemplo, «tiemblan» las esquilas que aquí «temblorean». Pero todo ello, sin embargo, no puede ocultar la mimesis esencial que suponen estos versos. Este particular bucolismo melancólico suponía posiblemente para Miguel Hernández una oportunidad de contemplar su vida cotidiana desde una perspectiva más bella; se trata, en cierto modo, de una dignificación de su obligado ejercicio de pastor de cabras acomodándolo al molde prestigioso que le ofrecían los libros primeros de Juan Ramón Jiménez. Pero no sólo el elemento pastoril es objeto de imitación: en estos poemas se aprecia una voluntad de asimilación de motivos y técnicas literarias, en un proceso de apropiación personal, de aprendizaje, en suma, muy semejante al que pondrá en práctica unos años más tarde con relación a Jorge Guillén. Así, en poemas como «Cancioncilla»:

¿Queda luz?
- Bien poca:
ya la tarde fina.
(...)
¿Viene el alba?
- Viene,
ya entreabre su flor. ²⁶

intenta la técnica dialogística que el poeta de Moguer utiliza en, por ejemplo, *Jardines lejanos*:

- No era nadie. El agua. - ¿Nadie?
¿Que no es nadie el agua? - No
hay nadie. Es la flor. - ¿No hay nadie? ²⁷

Recrea también algunas imágenes interpretándolas de una manera personal, en un particular adiestramiento metafórico: en uno de los «Nocturnos» de *Arias tristes* que Juan Ramón reúne en su *Segunda Antología Poética* podemos leer:

La luna me echa en el alma
bonda un agua de deslumbres (...) ²⁸

imagen que interpreta Miguel Hernández escribiendo, en el titulado «Soneto lunar»:

Echa la luna, en pandos aguaceros,
vabos de luz (...) ²⁹

Del mismo modo, utilizando un procedimiento semejante, los célebres versos de *Baladas de primavera*

Verde verderol,
¿endulza la puesta del sol? ³⁰

originan el mucho más ingenuo, casi candoroso,

Colorado colorín
¿Cómo alegras mi jardín? ³¹

La reflexión sobre la propia muerte, de raíz claramente becqueriana, como tantos otros temas en esta etapa de Juan Ramón, aparece con cierta frecuencia en la *Segunda Antología Poética*: en los «Nocturnos» de *Arias tristes* o, por ejemplo, en el más conocido «Viaje definitivo», de *Poemas agrestes*:

...Y yo me iré, y se quedarán los pájaros
cantando. ³²

No es difícil detectar la influencia que ejercen estas composiciones. Podemos percibirla con bastante nitidez en «Presentimiento»:

Que me iré como el sendero
muy melancólicamente (...) ³³

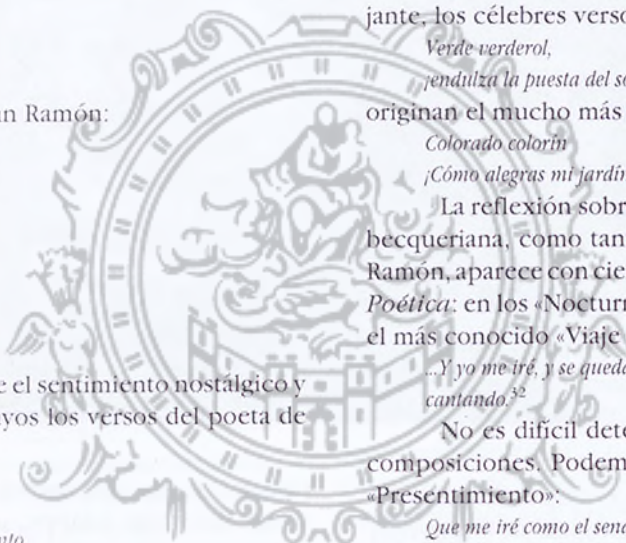
Otras veces los poemas se alejan del modelo original en que se inspiran. El poeta adolescente que es entonces Miguel Hernández parece haber prescindido del profundo sentido simbólico con que Juan Ramón escribe en *Eternidades*

Tira la piedra del boy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás,
ante la aurora, hecha sol. ³⁴

y lejos de orientarse hacia las profundidades de las regiones inconscientes del alma humana -el sueño- y sus vínculos con la realidad sensible, opta por una mucho más inmediata interpretación literal, manteniendo, eso sí, una métrica semejante:

Tiro piedras a un cordero,
y cada piedra que tiro
deja en la brisa un suspiro
y en el azul un lucero. ³⁵

Todas estas comparaciones y correspondencias muestran, en fin, la innegable, por evidente, presencia de Juan Ramón Jiménez en estas composiciones iniciales. Pero la influencia del autor de *Arias Tristes* es incluso anterior y hay que remontarla a época todavía más temprana. En la edición de la *Obra Completa* se publican también cinco poemas que se consideran anteriores a estos del cuaderno. Tres de ellos -con caligrafía infantil- aparecen encabezados por números roma-



nos: XIV, XV y XVI, lo que hace pensar en una serie de al menos dieciséis poemas que no se conserva. Poemas de esta serie son los que citaba Ernesto Giménez Caballero en su referido artículo de *La Gaceta Literaria*:

-Bueno, leeré estrofas significativas: «En cuclillas ordeño una cabrita y un sueño (me gusta). Yo me enjoyo la mañana caminando por las yerbas (me gusta). En la tarde hay luna nueva que esta luna nueva llueva (me gusta)»³⁶.

El poema citado en primer lugar, «En cuclillas ordeño», es uno de los que se conservan con numeración romana. No se han conservado los otros dos, quizás porque permanecieran en poder de Giménez Caballero, pero es lógico suponer que pertenecían a la misma serie del primero. Si esto es así, no cabe duda de que estamos ante algunos de los más tempranos poemas escritos por Miguel Hernández, y en ellos ya encontramos claras reminiscencias de Juan Ramón: la segunda de las citas anteriores

*Yo me enjoyo la mañana
caminando por las yerbas.*

no son sino la reelaboración, como hemos visto en muchos de los poemas del cuaderno, de una imagen que aparece en la *Segunda Antología Poética*

*¡Qué enjorada,
en la bruma, la pradera!³⁷*

No estamos, evidentemente, ante una imitación ocasional o ante una casual coincidencia. A la vista de todo lo anterior podemos afirmar que Miguel Hernández se internó en la poesía siguiendo el sendero que había marcado Juan Ramón Jiménez con su *Segunda Antología Poética*, y muy especialmente con los primeros libros que en ella se recogen. El bucolismo nostálgico que impregna buena parte de sus poemas iniciales no procede, por tanto, de la vena idílica de Gabriel y Galán, como suele señalarse (su influencia es posterior: data de 1930), sino que emana de manera bastante directa de los paisajes melancólicos de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*. No es en absoluto sorprendente esta filiación poética si tenemos en cuenta que el propio Hernández manifestó repetidamente su admiración y su preferencia por el poeta andaluz. Así lo dice en la entrevista con Martínez Corbalán más arriba citada y con más claridad y vehemencia lo expresó en la conocida carta que dirigió al mismo Juan Ramón antes de marchar por primera vez a Madrid:

*Venerado poeta:
Sólo conozco a usted por su «Segunda Antología Poética» que creólo ya he leído cincuenta veces aprendiéndome algunas de sus composiciones ¿Sabe usted dónde he leído tantas veces su libro? Donde son mejores: en la soledad, a plena naturaleza, y en la silenciosa, misteriosa, llorosa hora del crepúsculo, yendo por antiguos senderos empolvados y desiertos entre sollozos de esquilas»³⁸*

Vienen a confirmar estas palabras, auténtica confesión epistolar, cuanto llevamos dicho: como en ellas puede apreciarse, Miguel Hernández vivifica en su experiencia, encarna en su propia vida, lo que en los versos de Juan Ramón son fundamentalmente motivos literarios, recursos en gran medida simbólicos para expresar un estado de alma.

No fue la del autor de los *Sonetos espirituales* influencia pasajera o efímera; Carmen Alemany ha mostrado cómo el poema «Mar y Dios», escrito por los años 1933 o 1934, en la época que media entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, desarrolla, desde un misticismo panteísta, la idea de fusión entre el mar y Dios que «es fruto de una lectura de una obra de Juan Ramón: «Diario de poeta y mar»³⁹.

Algo más tarde, en 1935, encontramos otro interesante testimonio del aprecio en que Hernández tiene la poesía de JRJ

y de su particular visión de la misma. En este año se celebraba el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega y con tal ocasión el poeta fue invitado por sus amigos Antonio Oliver y Carmen Conde a dar una conferencia en Cartagena. «Lope de Vega en relación con los poetas de hoy» fue el título escogido. El borrador de esta conferencia no conservada fue publicado por José Carlos Rovira en 1990 y en él, para presentar el conocido romance de Lope «No sé qué tiene la aldea / donde vivo y donde muero...» emplea las significativas palabras siguientes:

En otro romance, qué romanticismo más del Juan Ramón (de los primeros tiempos, mejor) que prefero»⁴⁰.

Romántica, pues, la poesía de Juan Ramón para Miguel Hernández; romántica, aquí, como sinónimo de melancólica. Y, a la luz de Juan Ramón, romántico y melancólico también el romance de Lope de Vega, que habla, como aquél, de soledades, de aldeas, de campanas. «Y termina como empieza, melancólico, romántico», escribe.

La presencia de Juan Ramón Jiménez, por tanto, sigue gravitando sobre el poeta de Orihuela en 1935 y, como hemos visto, la coincidencia con el patrón juanramoniano es el criterio con el que pondera su estima hacia el romance de Lope. Por estas fechas, además, está componiendo *El rayo que no cesa* y también en este libro alcanzamos a ver la huella del autor de *Eternidades*. Es *El rayo que no cesa* una obra marcada por el signo de la crisis. Durante la etapa en que lo compuso se producen cambios profundos en la trayectoria humana y en la orientación literaria de Miguel Hernández: el amor que siente hacia Josefina Manresa supone una experiencia decisiva para su vida y su poesía, y la conmovedora tensión lírica que se condensa en las páginas de este libro es el reflejo, en el fondo, de la crisis vital y poética por la que atraviesa el escritor. En el intento de encontrar un lenguaje personal a través del cual expresar los complejos sentimientos que en él despierta el amor, el poeta emprende una búsqueda que le lleva por muy diversos caminos. Aquí, -como, por lo demás, ocurre en toda su producción- hará acopio de los más distintos materiales, pero, en líneas generales, puede decirse que su poesía gravita entre dos polos de atracción: la tradición renacentista y barroca, por un lado, y las tendencias modernas por el otro. Garcilaso, San Juan, Quevedo, Góngora, y también Neruda, Aleixandre... y Juan Ramón Jiménez. Realmente, conciliar tan diferentes concepciones de la poesía en un mismo libro no deja de ser llamativo; es una muestra clara de que *El rayo que no cesa* es, como señala Sánchez Vidal, «un auténtico campo de batalla en el que se acusan casi todos los costurones de los significativos cambios que tuvieron lugar en la vida y la obra hernandianas»⁴¹.

El tono y las imágenes de raigambre nerudiana son claros y están ampliamente documentados, sobre todo en los poemas más extensos que estructuran el libro. También la deuda con Aleixandre, a cuya visión del mundo se aproxima la de nuestro poeta en muchas ocasiones, es fácilmente apreciable y comúnmente señalada. El nombre de Juan Ramón Jiménez, por el contrario, no suele mencionarse entre los autores modernos cuyos ecos pueden percibirse en *El rayo que no cesa*. Su influencia no es, con mucho, la más determinante en el libro, pero su sola presencia es ya significativa, aun cuando sólo sea porque denota un esencial sincretismo que permite conjugar en una misma obra a Juan Ramón y a Neruda, a pesar de que ambos encarnan conceptos radicalmente opuestos, y enfrentados, de la poesía. No sólo la tradición clásica se funde con la poesía moderna; también la poesía pura le da la mano a la poesía impura en las mismas páginas; todavía no ha alcanza-

do Miguel Hernández una poética bien definida (lo que no quiere decir, desde luego, que no haya logrado poemas de una altísima perfección estilística y estética).

Buena muestra de cuanto decimos es el soneto número ocho de *El rayo que no cesa*:

*Por tu pie, la blancura más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.
Con tu pie vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura
y a donde va tu pie va la hermosura,
perro sembrado de jazmín calzable.
A tu pie, tan espuma como playá,
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de tu planta entrar procuro.
Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro*⁴².

Se ha interpretado a veces este soneto como una regresión hacia una técnica y una concepción de la poesía -las de *Perito en lunas*- ya superadas por el autor. Es «una vuelta desafortunada» al gongorismo, sostuvo Francisco Umbral⁴³ en su ya clásica y muy discutible interpretación de la evolución poética de Miguel Hernández, apoyando sus palabras en versos tan llamativos como el tantas veces citado «perro sembrado de jazmín calzable». Es innegable, desde luego, la huella gongorina. Pero en comparación con su libro anterior podemos percibir también una clara evolución de su técnica literaria y un enriquecimiento innegable de sus medios expresivos. En *Perito*, se propone Miguel Hernández reescribir la realidad, sublimándola, a través de la metáfora. Los poemas se organizan, entonces, como una concatenación de metáforas que a veces no guardan más relación entre sí que la de referirse a un mismo término real. Este poema, sin embargo, no se organiza como mera sucesión de imágenes sino que, apoyándose en la estructura del soneto, adquiere un dinamismo y un sentido progresivo («por tu pie...; con tu pie...; a tu pie...») que culmina en la rotundidad del último terceto; y, junto a definiciones metafóricas de marcado carácter conceptual «tu pie, la hermosura más bailable»- incorpora imágenes de extraordinaria plasticidad: «una paloma sube a tu cintura / baja a la tierra un nardo interminable».

No regresión, por tanto, sino evolución, a partir, eso sí, del terreno más conocido para el poeta. La sorpresa surge, sin embargo, si ponemos en relación este soneto con el siguiente poema de Juan Ramón:

*Te conocí, porque al mirar la buella
de tu pie en el sendero,
me dolió el corazón que me pisaste.
Corrí loco; busqué por todo el día;
como un perro sin amo.
...¿Te habías ido ya! Y tu pie pisaba
mi corazón, en un buir sin término,
cual si él fuera el camino
que te llevaba para siempre...*⁴⁴

La huella de este pie se imprime también en los versos de *El rayo que no cesa*. No estamos ante el Juan Ramón de *Arias tristes* o *Jardines lejanos*, sino ante el de *Eternidades*, libro al que pertenece este poema (concretamente, el XXVIII), si bien es uno de los seleccionados por su autor en la *Segunda Antología Poética*. De aquí toma Miguel Hernández el núcleo temático de su soneto, cuya estructura toda está determinada por el verso que lo clausura: «pisa mi corazón que ya es maduro», inspirado en los juanramonianos «...me dolió el

corazón que me pisaste»... «Y tu pie pisaba mi corazón». No se trata ahora de una mera imitación o de un calco ingenuo, como muchos de los que hemos visto en sus poemas más tempranos; ha alcanzado ya una madurez técnica que le permite recrear el tema de una manera absolutamente personal: el pie que pisa el corazón expresa en *Eternidades* el dolor de la ausencia y el desencuentro; en el soneto, la imagen es reinterpretada y orientada en un sentido de sumisión ante la amada; el amante, así postrado a sus pies, en una actitud de humillación y demanda, enlaza con una tradición ya secular que nos remite hasta el amor cortés y el petrarquismo que puede apreciarse en Garcilaso. Se trata, por tanto, de una reinterpretación propia en consonancia con el conflicto amoroso que refleja *El rayo que no cesa*. Pero el punto de partida del poema, el motivo a partir del cual se construye el soneto se encuentra, sin duda, en los citados versos de Juan Ramón. El poeta oriolano procede por ampliación y recurre, para ello, a la técnica que le resulta más familiar y en la que ya tiene acreditada una maestría indiscutible: la metafóricación de cuño gongorino; no es de extrañar, así, que se aprecien en el soneto resonancias de la octava XXVII de *Perito*: «Bailada ya la vid...»⁴⁵. Resulta curioso que precisamente un verso de Juan Ramón:

como un perro sin amo

este en el origen del que pasa por ser el ejemplo más extremado de artificiosidad barroca en todo el libro:

perro sembrado de jazmín calzable.

La diferencia que va del uno al otro muestra con claridad el modo de operar de Miguel Hernández sobre la materia poética que ha tomado de Juan Ramón Jiménez.

La ampliación y el desarrollo de este tema, por otro lado, no acaba ni se agota en este soneto octavo. En la citada composición de *Eternidades* Miguel Hernández ha hallado unos motivos poéticos que le permiten dar forma y objetivar artísticamente sus propios sentimientos y emociones. Posiblemente encuentra allí la idea básica a partir de la cual ir construyendo y estructurando el poema que le permita expresar la complejidad de sus conflictos interiores. Así, también en «Me llamo barro aunque Miguel me llame»⁴⁶ podemos ver una recreación de los motivos nucleares que aparecen en los versos del autor de la Segunda Antología Poética; «Me llamo barro...» es, en efecto, una reformulación del tema que aparece en el soneto número ocho. La sumisión ante la amada que allí aparece deja paso ahora a un sentimiento de rebeldía; la constricción formal del soneto cede el lugar a la mucho más libre estructura de la silva; también la pulsión erótica del poeta se manifiesta de manera mucho más directa y retadora, amenazando a su amada con la consumación de su amor. Se ha puesto a veces de manifiesto la relación entre este poema y el soneto segundo de *Imagen de tu buella*, la versión inmediatamente anterior a *El rayo que no cesa*. Agustín Sánchez Vidal, refiriéndose a la crisis de identidad que para el poeta supone su experiencia amorosa, en tanto que su personalidad no puede realizarse plenamente sin la asistencia erótica de la mujer amada, escribe:

*A esta idea obedece el título «Imagen de tu buella» que vemos en este soneto y que reaparece en el planteamiento más radical del tema («Me llamo barro...»), donde se pierde el propio nombre y hasta la filiación civil, para quedarse en lo más elemental humano: el barro primigenio, lado anónimo de un camino, cuya única posibilidad de personalizarse es llegar a ser pisado por la mujer que, al imprimirle la buella, lo dotará de identidad*⁴⁷.

Ahora bien, el hilo argumental que enlaza estos dos poemas pasa a través del soneto número ocho, auténtico vínculo entre ambos que pone de manifiesto la continuidad

temática que en ellos se establece y que permite observar una interesante evolución en el tratamiento que recibe un mismo motivo literario. Este soneto segundo al que nos referimos, que comienza con el verso «Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos...», concluye con el terceto

*Los olores persigo de tu viento
y la olvidada imagen de tu huella
que en tí principia, amor, y en mí termina*⁴⁸.

Esa huella, que da título a ese proyectado libro, muestra la impronta clara del *Cántico espiritual*:

*A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino
al toque de centella,
al adobado vino*⁴⁹;

Pero cuando volvemos a encontrarnos con esa misma imagen en «Me llamo barro...», se ha operado un cambio en su significación:

*Apenas si me pisas, si me pones
la imagen de tu huella sobre encima...*

No es la huella, ahora, el rastro de una presencia inaprensible, como en San Juan, sino «la huella de tu pie en el sendero» de los versos de Juan Ramón, la huella que pisa el corazón del amante. Desde esta perspectiva, el poema de *Eternidades* podría considerarse también el núcleo germinal de «Me llamo barro...»; la imagen del pie que pisa el corazón y la identificación de ese corazón con el sendero y el camino («Y tu pie pisaba / mi corazón, en un huir sin término, / cual si él fuera el camino / que te llevara para siempre...») proporciona posiblemente a Miguel Hernández la intuición primigenia a partir de cuyo desarrollo se construye la silva, que de esta forma no sería, en esencia, sino la extensión y el extremamiento de esta idea nuclear de donde procede, en última instancia, la identificación del poeta con el barro. Las reminiscencias que apuntan en esta dirección son numerosas:

*Soy un instrumento del camino... (verso 4)
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada... (versos 5 y 6)
...para que tu impasible pie desprecie
todo el amor que hacia tu pie levanto... (versos 15 y 16)
Bajo a tus pies (...)
Bajo a tus pies (...)
un despreciado corazón caído... (versos 20, 22 y 24)
Apenas si me pisas, si me pones
la imagen de tu huella sobre encima... (versos 31 y 32)*

Los nueve primeros periodos estróficos constituyen, en puridad, una expansión de ese motivo. Es, como vemos, un proceder básicamente semejante al seguido en «Por tu pie...». Se trata de una recreación, por vía de amplificación, de un motivo temático esencial. La diferencia, en este caso, no sólo estriba en la diferente métrica adoptada, sino también en la orientación estilística de dicho proceso amplificador: tal como hemos visto, éste se produce en el soneto mediante la metáfora que enlaza con la tradición gongorina y barroca. Ahora, aunque permanezcan algunos rasgos gongorinos («cuando el vidrio lanar del hielo bala...»), la expansión temática se orientará en otra dirección bien distinta: la marcada por Pablo Neruda.

Símbolos habituales en la poesía nerudiana -barro, amapolas, lana- aparecen en el poema que, como muchos de los del poeta chileno, se estructura en una sucesión de imágenes expresivas, racionalmente inconexas a veces, que no buscan ya la sublimación gongorina de la realidad, sino que, por el contrario, proceden en ocasiones del ámbito de lo cotidiano -zapatos, alfombra, carro, pezuña-, de lo desmesurado e incluso de un deliberado feísmo: «dándote a malheridos aletazos /

sapos como convulsos corazones». Imágenes desrealizadas: «Bajo a tus pies un ramo derretido / de humilde miel pataleada y sola...»; «...rompe la armadura / de arroje bipartido que me ciñe la boca...». Imágenes irreales que huyen de la plasticidad y que pretenden conseguir, a través de enumeraciones intensificadoras, la sugestión de unos sentimientos que adquieren dimensiones desmesuradas -cataclismos- como auténticas fuerzas de la naturaleza. En definitiva, parece evidente en el poema la presencia de muchos de los elementos expresivos más característicos del estilo nerudiano. No es poca originalidad, por cierto, la de conciliar en un mismo poema dos influencias, en apariencia tan contradictorias, como las de Juan Ramón y Neruda.

Pero, puesta ya de manifiesto la presencia de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Miguel Hernández desde la época más temprana, y comprobada también la persistencia de su influjo, hemos de volver de nuevo a los poemas primeros, a los versos juveniles contenidos en el cuaderno escolar al que más arriba nos hemos referido. Allí, entre las que imitan los poemas idílicos y crepusculares del autor de *Arias Tristes*, llaman la atención unas cuantas composiciones -no llegan a diez- de carácter mitológico. Con una gran diversidad de metros, como corresponde a esta etapa de exploración y aprendizaje formal, casi todas ellas giran alrededor de un mismo personaje: el dios Pan, quien, junto con el más característico de sus atributos, la siringa, reaparece una y otra vez en estas páginas, hasta el punto de que ambos, el dios y su instrumento, se convierten en auténticos motivos recurrentes. Existen testimonios que nos presentan al joven poeta manejando un diccionario de mitología que alguien le habría prestado; sería interesante identificar la obra con la que se auxiliaba, porque las huellas de su consulta pueden percibirse con claridad en alguno de estos poemas. Así ocurre en «Lección de armonía», cuya primera parte es con toda probabilidad una versificación de las informaciones que sobre el dios de los pastores suministrara el diccionario; su estructura parece acomodarse al orden en que en este tipo de libros suelen aparecer los datos: definición -«Dios de cuernos y patas de macho cabrío»- atributos, procedencia, relación con otros dioses y personajes mitológicos. Ahora bien, el hecho cierto de que manejara algún diccionario no resuelve las principales cuestiones que estos poemas parecen plantearnos: ¿cuál es el origen y la procedencia de este interés por la mitología? ¿A qué razones puede obedecer la atracción que indudablemente siente el poeta por este tema? La respuesta a la primera de estas preguntas se hace evidente a poco que observemos con algún detenimiento los propios versos, pues todo apunta en ellos en una misma dirección: Rubén Darío.

La mitología, para el poeta nicaragüense, es un elemento que confiere a su poesía la nota exótica, de distanciamiento y lejanía, tan grata a los modernistas, al tiempo que le abre las puertas a un mundo en el que explayar su sensualidad. Hablar de mitología en Rubén Darío es hablar del mundo helénico, de lo griego -que poco tiene que ver con la Grecia histórica- concebido como un ámbito de vitalidad, de pasiones, profundamente erótico, con el que el poeta siente una íntima afinidad. El erotismo marca profundamente el sueño griego de Rubén, y algún eco de esta voluptuosidad alcanza a percibirse en estas composiciones primerizas de Hernández. En la segunda parte de «Recreaciones arqueológicas», de *Prosas profanas*, en el poema que lleva por título «Palimpsesto», recrea Darío el episodio en que los centauros espían a las ninfas mientras se bañan en el río; su desnudez despierta la lascivia:

*Tanta blanca, que al cisne injuria,
abre los ojos de la lujuria*⁵⁰.

Precisamente «Lujuria» es el título de una composición en que el poeta pastor desarrolla un tema semejante, si bien adaptándolo a la primera persona. Tras la ninfa, dice,

*...prosigo
mi lujuriosa carrera...*⁵¹

No obstante, la función de la mitología en el escritor oriolano es bien distinta a la que cumple en los versos de Rubén. Entre todas las divinidades que el autor de *Cantos de vida y esperanza* seleccionó en el extenso panteón griego, Miguel Hernández realiza una nueva reducción y se centra casi con exclusividad en la figura de Pan, que no por casualidad es el dios de los pastores en quien se encarnan las fuerzas de la naturaleza. La mitología le permite, así, transformar su experiencia de cabrero proyectándola hacia un mundo pastoril arcádico, aureolado por el prestigio de la literatura, que le permite elevarse sobre la dimensión más prosaica y cotidiana de su oficio.

No encontramos todavía en estos poemas de adolescencia la riqueza estilística propia del modernismo, pero sí que pueden percibirse ciertas resonancias léxicas que demuestran una voluntad de asimilación, un tanto ingenua en ocasiones, del lenguaje dariano. Si Rubén menciona en sus poemas el «rosal purpúreo», los «marmóreos cuellos» o el «ebúrneo cisne», en estos versos juveniles podemos encontrarnos con el «azuleo mar», con un «róseo momento», con «rúbeos abaholes», «manzanas cêreas» o «quietud marmórea». Los intentos de apropiación de los artificios poéticos del modernismo no se limitan, sin embargo, a la adjetivación; algún poema, para conseguir la sonoridad tan característica de Rubén Darío, incorpora una de sus principales innovaciones métricas: los versos compuestos de pies acentuales, con sus marcados ritmos. Así, «Lección de armonía» se acomoda al ritmo de los pies ternarios, anfibracos, del tipo «¡Ya viene el cortejo! ¡Ya se oyen los claros clarines!».

*¡Oh Pan! Dios de patas y cuernos de macho cabrío:
te adoro;*

*en medio del prado y a orillas del río
me encantas soplando tus cañas de oro*⁵².

Por doquier encontramos reminiscencias darianas: la «siringa agreste» del «Responso a Verlaine» deja oír sus notas también por estos poemas mostrando con claridad cuál es su filiación literaria. Que uno de ellos se titule «Hacia Helios» cuando en *Cantos de vida y esperanza* una de las composiciones lleva por título precisamente «Helios», nombre de tan claras connotaciones modernistas, podría ser un hecho, por sí solo, poco significativo. Sin embargo, más allá de la simple coincidencia, hay que aceptar que este poema había sido leído y tenido en cuenta por Miguel Hernández cuando escribía su «Canto exaltado de amor a la naturaleza»; en él, refiriéndose al transcurrir del día, podemos leer:

*...el corcel del Hiperionida
va trotando hacia el firmamento*⁵³;

pero este corcel sigue los pasos de aquellos otros de Rubén Darío que también surcan los cielos en «Helios» y de los cuales son un calco evidente:

*...los caballos de oro
de que el Hiperionida
lleva la rienda asida,
al trotar forman música armoniosa...*⁵⁴

El «cinto de Cipria» era uno de los amorosos atributos que adornaban a la adorable marquesa Eulalia que el autor de *Prosas profanas* cantaba en el poema «Era un aire suave»:

*Pues son tus tesoros las flechas de Eros,
el cinto de Cipria, la rueda de Onfalia*⁵⁵.

Tan afrodisiaca prenda adorna también a la ideal pastora que con el nombre de Galatea canta el joven oriolano:

*Pastorcilla que eres dueña
del mago cinto de Cipria...*⁵⁶

Y no es ésta la única ocasión en que este célebre poema de Rubén hace sentir su influencia. La rima «deslie - ríe» que allí aparece:

*Al compás de un canto de artista de Italia
que en la brisa errante la orquesta deslie,
junto a los rivales la divina Eulalia,
la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.*

es aprovechada en el breve poemita «Un gesto del alba»:

*...una gran granada.
Rosada en los llanos
celestes deslie...
¡Ab, los rubios granos
de la escarcha!
Y ríe*⁵⁷.

Y no termina aquí, por cierto, este proceso por el que el poeta principiante hace acopio de materiales procedentes de los autores sobre los que se apoya para dar sus primeros pasos; de esta manera, la «tela azul del firmamento»⁵⁸ a la que alude Rubén en su poema «Las ánforas de Epicuro» la encontramos también en este otro de Miguel Hernández, el titulado «En la cumbre», en el que la silueta del pastor se recorta «...contra la tela rica / del poniente...»⁵⁹

Pero acabemos ya con esta relación de préstamos literarios. Tampoco se trata de hacer ahora un recuento exhaustivo de concomitancias o imitaciones. Lo dicho es ya más que suficiente para dejar sentada con claridad la existencia de una deuda poética, por lo demás perfectamente comprensible en quien acaba de comenzar su trayectoria y necesita, como es lógico, modelos en los que ejercitar su voz hasta conseguir - como así fue, en muy poco tiempo - que resuene con el más personal e inconfundible de los acentos. Por otro lado, el conocimiento que de la poesía del nicaragüense alcanzó Miguel Hernández antes de su primer viaje a Madrid tampoco debió de ser exhaustivo. Del mismo modo que en su carta a Juan Ramón, en noviembre de 1931, le confiesa que sólo conoce de su poesía la *Segunda Antología Poética* - y ello no es obstáculo, como hemos podido comprobar, para que ejerza sobre él una extraordinaria influencia - también por su correspondencia se pone de manifiesto que la lectura de Rubén Darío hubo de ser, necesariamente, limitada. No se explicaría, si no, que en la carta que desde Madrid envía a Ramón Sijé, en enero del 32, escriba a su amigo las siguientes palabras:

*Lee este soneto que he conocido y aprendido hace unos días. Es del
Cisne Rubén y dice tanto mío...*⁶⁰

El soneto al que se refiere no es otro que el que lleva por título «Melancolía» y comienza «Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía...», de *Cantos de Vida y Esperanza*⁶¹. Que un poema tan emblemático como éste le resultara desconocido pudiera deberse, probablemente, a que accedió a la poesía de Rubén Darío a través de alguna de las antologías al uso de la época. Pero esto ya es entrar en el terreno de las conjeturas.

Pero, más que en establecer el origen o la exacta procedencia de esta o aquella metáfora, el interés que puede derivarse de la comprobación de estas iniciales influencias radica, quizás, en que nos ayuda a conocer con un poco más de certeza algunos de los aspectos del proceso de formación del poeta oriolano, y nos permite precisar las etapas iniciales de su aprendizaje. En este sentido, más allá del detalle particular y de

la reminiscencia concreta de cualquiera de los versos, podríamos extraer de todo lo anterior algunas conclusiones:

En primer lugar podemos afirmar, a la luz de este análisis, que Miguel Hernández nace a la poesía de la mano de Juan Ramón Jiménez y de Rubén Darío, quienes constituyen, así, el sustrato poético más profundo sobre el que se van asentando otras lecturas posteriores. No son, por tanto, Gabriel y Galán ni Vicente Medina los autores con los que se inicia en su andadura poética, como habitualmente suele sostenerse.

El bucolismo crepuscular de sus primeros versos no procede, por tanto, del escritor extremeño, sino de los libros primeros de Juan Ramón *-Pastorales, Arias Tristes, Jardines lejanos-* en los que encuentra un modelo, prestigiado por la literatura, con el cual puede identificar, sublimándola, su propia experiencia de pastor de cabras. Una función muy semejante parecen desempeñar las referencias mitológicas en estos poemas, centradas casi siempre en la figura del dios Pan y en su siringa. Aunque resulta fácil relacionar estos poemas de tema mitológico con su posterior etapa gongorina, no es del gran poeta culterano de donde toma el modelo, sino de Rubén Darío. El modernismo, en su doble faceta intimista y exótica, se halla en el comienzo de su vocación literaria.

Los poemas del cuaderno escolar al que venimos refiriéndonos no son los únicos en los que puede apreciarse esta doble vertiente idílica y mitológica. Dentro de los poemas de juventud escritos antes del primer viaje a Madrid, hay una serie de composiciones, inéditas hasta la publicación de la *Obra Completa* en 1992, que muestran con aquellos algunas similitudes temáticas y formales. Son el conjunto formado por «La muerte de Dafnis», «Voz de siringa», «El afilador», «Recuerdo», «Motivos del primer lucero», «Al partir de su tierra pierde el pastor dos lágrimas» y «A una zingara». Todos ellos, en los manuscritos originales que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Elche, aparecen «escritos en hojas del mismo tamaño, de letra muy similar y a plumilla»⁶¹. Los tres poemas siguientes, «La tierra», «Pronto llegará el día...» y «Rompeme y échame...», forman otro conjunto que en los manuscritos se recoge «en hojas muy similares y con idéntica letra»⁶². En la edición de la *Obra Completa* se editan a continuación de los poemas recogidos en las publicaciones locales. En todos, sin embargo, encontramos alusiones de carácter mitológico -de nuevo la siringa y el dios pan- o elementos característicos de los paisajes crepusculares que antes comentábamos que, junto con algunas resonancias léxicas parecen mostrar una relación bastante estrecha, una cierta contigüidad, con los poemas más tempranos del cuaderno escolar.

Por último, y siguiendo en esta línea, habría que revisar, quizás, algunas ideas que se dan por supuestas en lo que se refiere a la influencia que, en el orden literario, pudo ejercer sobre Miguel Hernández su contacto con la llamada «tertulia de la tahona». Por una parte, parece que hoy se relativiza un tanto la existencia de esta «tertulia» en cuanto tal; por otra, sin entrar en esa cuestión, es claro que la lectura de Juan Ramón Jiménez y de Rubén Darío es anterior a cualquier contacto con Ramón Sijé y Jesús Poveda a quienes, según el testimonio de éste último, conoció en el primer tercio de 1930. Es en este año, y no antes, cuando lee a Gabriel y Galán, o, al menos, cuando la influencia del autor de las *Castellanas* comienza a reflejarse en sus poemas. Por estas mismas fechas, también, y quizás a través de Carlos Fenoll, se interesa por los poemas de Vicente Medina. Es éste un tema, el de la influencia del poeta murciano y, sobre todo, la del extremeño, que merece un tratamiento más detenido. Digamos, por el momento, que, antes de su primer

viaje a Madrid no parecen ser los autores «modernos» los que sustituyan a los «regionalistas» en sus preferencias, sino que el proceso se produce en sentido inverso al que frecuentemente se señala: son los llamados regionalistas, Gabriel y Galán y Vicente Medina, los que pasan a un primer plano, a juzgar por las huellas que dejan en sus poemas, en detrimento, sobre todo, de Juan Ramón y, en menor medida, de Rubén Darío, cuya influencia seguirá percibiéndose durante esta etapa tanto en la métrica como en el tono utilizado en muchos poemas.

Mariano Abad

NOTAS

- 1.- JESÚS POVEDA, *Vida, pasión y muerte de un poeta. Miguel Hernández*, México, Oasis, 1975.
- 2.- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona, Planeta, 1992.
- 3.- DARIO PUCCINI, *Miguel Hernández. Vida y poesía*. Buenos Aires, Losada, 1966.
- 4.- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra Completa*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- 5.- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Antología poética. El labrador de más aire*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Taurus, 1990.
- 6.- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, «Para una revisión de Miguel Hernández», *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del homenaje, 1993.
- 7.- FRANCISCO MARTÍNEZ CORBALÁN, «Dos jóvenes escritores levantinos: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo», *Estampa*, n.º 215, Madrid, 22 de febrero de 1932. Reproducido en VARIOS AUTORES (Ed. de María de Gracia Ifach), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica) 1975.
- 8.- ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO, «Un nuevo poeta pastor», *La Gaceta Literaria*, Año VI, Madrid, 15 de enero de 1932. Cito por JACINTO LUIS GUERENA, *Miguel Hernández*, Barcelona: Destino libro, 1983.
- 9.- RAMÓN SIJÉ, «Miguel Hernández», *Diario de Alicante*, Alicante, 1931. Reproducido en VICENTE RAMOS Y MANUEL MOLINA, *Miguel Hernández en Alicante*, Alicante, Ifach, 1976.
- 10.- JUAN CANO BALLESTA, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971.
- 11.- ANGEL LUIS PRIETO DE PAULA, «Revisión de fuentes poéticas hermandianas (1933-1936)», *Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993.
12. Entregadas ya estas páginas a la imprenta, hemos tenido noticia, a través de la prensa, de la lectura de una tesis doctoral, por parte de María Pía Lamberti, que se centra, precisamente, en el estudio de la obra juvenil de Miguel Hernández.
- 13.- DARIO PUCCINI. Op. cit.
- 14.- GUILLERMO CARNERO, «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años 30», *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985.
- 15.- JUAN CANO BALLESTA. Op. cit.
- 16.- CONCHA ZARDOYA, «El mundo poético de Miguel Hernández», incluido en VARIOS AUTORES (Ed. de María de Gracia Ifach) *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica) 1975.
- 17.- MARÍA DE GRACIA IFACH, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Barcelona, Plaza y Janes, 1975.
- 18.- *Ibid.* pág. 30.
- 19.- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra Completa*, Vol. I. Poesía. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 151. (A partir de aquí, OC.)
- 20.- OC., p. 121.
- 21.- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 88. (A partir de aquí SAP.)
- 22.- OC., p. 144.
- 23.- SAP., p. 91.
- 24.- SAP., p. 87.
- 25.- OC., p. 145.
- 26.- OC., p. 119.
- 27.- SAP., p. 99.
- 28.- SAP., p. 91.
- 29.- OC., p. 121.
- 30.- SAP., p. 125.
- 31.- OC., p. 150.
- 32.- SAP., p. 167.
- 33.- OC., p. 142.
- 34.- SAP., p. 308.
- 35.- OC., p. 123.
- 36.- ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO, art. cit. Cito por JOSÉ MARÍA BALCELLS, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Ed. Dirasa, 1975.
- 37.- SAP., p. 156.
- 38.- OC., p. 2285.
- 39.- CARMEN ALEMANY BAY, «El mar y la divinidad en la poesía de Juan Ramón y Miguel Hernández. Reconstrucción inédita del silbo hermandiano «Mar y Dios», *Condados de niebla*, nos 9 y 10, Huelva, Excma Diputación Provincial de Huelva, 1990.
- 40.- MIGUEL HERNÁNDEZ, *Antología poética. El labrador de más aire*, Ed. de José Carlos Rovira, Madrid, Taurus, 1990.
- 41.- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 180.
- 42.- OC., p. 497.
- 43.- FRANCISCO UMBRAL, «Miguel Hernández, agricultura viva», en VARIOS AUTORES (ed. de María de Gracia Ifach), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica) 1975.
- 44.- SAP., p. 310.
- 45.- OC., p. 263.
- 46.- OC., p. 501.
- 47.- AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, op. cit. p. 182.
- 48.- OC., p. 488.
- 49.- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, ed. de José Jiménez Lozano, Madrid, Taurus, 1983.
- 50.- RUBÉN DARÍO, *Prosas Profanas*, ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (A partir de aquí PP.)
- 51.- OC., p. 148.
- 52.- OC., p. 135.
- 53.- OC., p. 130.
- 54.- RUBÉN DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 56. 55.- PP., p. 40.
- 56.- OC., p. 152.
- 57.- OC., p. 136.
- 58.- PP., p. 145.
- 59.- OC., p. 144.
- 60.- OC., p. 2292.
- 61.- OC., Notas a la poesía y comentario, p. 768.
- 62.- *Ibidem.*