

Nº 24
RES.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Sistema Universidad Abierta
Letras Hispánicas

COSMOS Y EROS EN LA POESIA
DE

MIGUEL HERNANDEZ



T E S I S

Que para obtener el Título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPANICAS

p r e s e n t a

BERTHA ALICIA TORRES CHAVIRA

México, D. F.

1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SIGLAS

CRA	Cancionero y romancero de ausencias
EHA	El hombre acecha
ERNC	El rayo que no cesa
ESV	El silbo vulnerado
HLS	Hijo de la luz y de la sombra
ITH	Imagen de tu huella
OP	Otros poemas
PA	Poemas de adolescencia
PDA	Poemas de amor
PL	Perito en lunas
S	Silbos
VP	Viento del pueblo
UP	Ultimos poemas

INDICE

Páginas

INTRODUCCION	5
1. MIGUEL HERNANDEZ	10
1.1 Esbozo biográfico	10
1.2 Obra	14
1.3 Poética	19
1.4 El símbolo	22
1.5 El fenómeno visionario	27
2. COSMOS Y EROS EN LA LITERATURA	35
2.1 El mito	35
2.2 Lenguaje y mito	43
2.3 Literatura y mito	46
2.4 Poesía y mito	51
2.5 Cosmos y eros en la literatura	53
2.5.1 Cosmos	53
2.5.2 Eros	60
3. POESIA AMOROSA DE MIGUEL HERNANDEZ	68
3.1 Trayectoria poética	70
4. EL EROS COSMICO	90
4.1 La sangre: elemento sagrado	92
4.2 El encuentro de los esposos	98
4.3 El eros cósmico	102
4.4 La nueva luz: el hijo	107
4.5 La salvación	112
4.6 La muerte	116
5. OTROS ELEMENTOS COSMICOS	126
5.1 La tierra	128
5.2 El agua	135
5.3 El viento	141
5.4 El toro	149
CONCLUSIONES	160
BIBLIOGRAFIA	166

"l'amor che move il sole e l'altre stelle"

DANTE ALIGHIERI
La divina comedia
(Paraiso. 33, v. 145)

INTRODUCCION

Cuando me encontré por primera vez con la poesía de Miguel Hernández me causó una gran impresión, especialmente su poesía amorosa, por las diversas emociones que despertó en mí. Por ello al buscar tema para mi tesis, pensé de inmediato en este poeta, pero sin una idea definida todavía, hasta que leí el estudio de Javier Herrero: "Eros y Cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández"; en dicho estudio se ve como estos dos elementos míticos conducen al poeta a una visión redentora de la vida; esta idea atrajo poderosamente mi atención e interés, porque considero que el amor nos lleva a una visión sumamente personal del mundo que nos rodea, a situarnos en él, dándole un sentido y valor a nuestra vida, por lo que decidí enfocar mi investigación hacia estos aspectos.

El propósito del presente trabajo es, precisamente, investigar los elementos míticos que se encuentran en la poesía de Miguel Hernández y analizar como se presentan el cosmos y el eros con el fin de probar la siguiente hipótesis: el amor, como experiencia personal concreta, es el camino del poeta para alcanzar la trascendencia cósmica y penetrar

en la sacralidad de la vida, reflejando esta vivencia en su poesía.

Para alcanzar este objetivo, es necesario, primeramente, llegar a una idea sobre lo que es el mito, ya que casi siempre se habla de él como de un cuento o una fábula, y no como una realidad que el hombre experimenta de una manera profunda y emocional, en la cual lo sagrado irrumpe en forma dramática en su cotidiano vivir, compartiendo con el hombre su sacralidad. Cuando el hombre se encuentra frente al mito se encuentra frente a lo sagrado, a lo sobrenatural; penetrar en los mitos es reconocerlos como hechos humanos, hechos de la cultura, creaciones del espíritu.

Enseguida situar al hombre moderno frente a lo mítico, y es que a pesar que el hombre de hoy ha perdido gran parte de su capacidad para vivir de manera profunda lo mítico, ello no quiere decir que los elementos míticos que el hombre lleva en sí hayan desaparecido, éstos yacen en su inconciencia y desde ahí irrumpen en la actividad humana, especialmente cuando dicha actividad está encaminada a la creación artística. Posteriormente ver como arte y mito no sólo comparten elementos sino que se nutren mutuamente; gracias a que la literatura es, entre las bellas artes, la que se encuentra más fusionada con el mito, ya que lenguaje y mito tienen un

origen común. Además, dentro de la literatura, la poesía viene a ser la producción artística que más se alimenta y nutre de los elementos míticos.

Por ello el poeta, al estar más en contacto con los elementos míticos, se convierte en libertador del hombre al proporcionarle, por medio de imágenes, la oportunidad de despertar dichos elementos que viven en su inconsciente y obtener de ellos la significación y el valor que le hace falta a su existencia. El poeta no se propone explicar de manera científica la idea que tiene del universo, ni esclarecer el amor desde un punto de vista filosófico o psicológico, sino conmover emocionalmente al hombre para estimularlo a actividades de tipo espiritual, a compartir con él sus vivencias sagradas y hacerlo partícipe de realidades que lo trascienden, ayudándole a encontrar el sentido a su efímera existencia.

Por último, teniendo los elementos anteriores como marco de referencia, mi intención es investigar ese mundo personal y sagrado de Miguel Hernández. Y es que el poeta nos hace penetrar en su visión personal del universo, en un mundo transfigurado, impregnado de elementos divinos. El poeta intuitivamente toca las cuerdas de lo mítico para encontrarse con lo sagrado. Entre los elementos míticos que pretendo

analizar se encuentran los siguientes:

El eros cósmico, poder sagrado que incita a las fuerzas del universo para que actúen sobre la pareja humana, conduciéndola hacia la consumación de su unión con el fin de que el hijo pueda ser procreado y así la generación humana se perpetúe. La base del eros cósmico es la sangre, líquido vital y sacro del que depende la perpetuación de la especie y ante cuyo mandato divino el hombre no puede rebelarse.

La tierra, fuente de vida y de amor y por tanto madre del hombre, frente a la cual el poeta siente la esperanza de no perderse para siempre.

El agua, símbolo de penetración amorosa pero también de muerte, despierta en el poeta sentimientos encontrados: miedo y al mismo tiempo una fascinante atracción.

El viento, elemento relacionado con la dispersión, que empuja al poeta hacia su pueblo y lo hace solidario con su gente.

El toro, símbolo de masculinidad y poder fecundador, con quien el poeta se identifica plenamente y además encara

na el orgullo y fortaleza del pueblo español.

Cosmos y eros dos fenómenos que, frecuentemente, aparecen unidos y cuyo estudio por separado es difícil, ya que el eros al extender su poder sobre los hombres los hace formar parte del cosmos, además se vale de los elementos y fenómenos que suceden en el universo para manifestar su fuerza; por ello hablo del eros cósmico y los trato como una unidad. Posteriormente, expongo los elementos cósmicos que por su naturaleza pueden explicarse por separado.

Considero que la forma como el poeta llegó a elaborar su propia visión del cosmos fue tomando de su vida misma la materia de su poesía, por ello la base de su cosmovisión es existencial, parte de su realidad concreta de hombre, de sus experiencias personales ante la vida, especialmente la del amor, y las funde en su poesía logrando una autenticidad humana y poética.

MIGUEL HERNANDEZ

1.1 Esbozo biográfico

Miguel Hernández nació el día treinta de octubre de 1910, en Orihuela, ciudad situada en la provincia de Alicante. Hijo de un contratante de ganado, su niñez y adolescencia transcurren por la sierra oriolana tras un pequeño rebaño de cabras, en constante contacto con la naturaleza. Sólo el breve paréntesis de unos años interrumpe esta vida para asistir a la Escuela del Ave María, anexa al Colegio de Santo Domingo, donde estudia gramática, aritmética, geografía y religión, sobresaliendo por su extraordinario talento. A los quince años tiene que abandonar el colegio para volver a conducir su rebaño; mientras cuida el ganado, lee y escribe versos.

Al atardecer se reúne con Ramón y Gabriel Sijé y los hermanos Fenoll, cuya panadería se convierte en tertulia del pequeño grupo de aficionados a las letras. Ramón Sijé, joven estudiante de derecho, le orienta en sus lecturas, le guía hacia los clásicos y la poesía religiosa, le corri-

ge y le alienta a seguir su actividad creadora. Don Luis Almarcha, canónigo entonces de la catedral, le orienta en sus lecturas y le presta libros. Poco a poco irá leyendo a los autores de los Siglos de Oro: Cervantes, Lope, Calderón, Góngora y Garcilaso, junto con algunos autores modernos como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Desde 1930 comienza a publicar poemas en el semanario El Pueblo de Orihuela y el diario El Día de Alicante. Su nombre empieza a sonar en revistas y diarios levantinos.

En diciembre de 1931 se marcha a Madrid con un puñado de poemas y recomendaciones que al fin de nada le sirven, por lo que tiene que volver a Orihuela, en donde continúa sus intensas lecturas y sigue escribiendo poesía. Un día, al salir de su trabajo, en una notaría de Orihuela, conoce a Josefina Manresa y se enamora de ella. Sus vivencias van hallando formulación lírica que desembocarán en El rayo que no cesa (1936). Regresa a Madrid en 1934, allí se mantiene con un empleo que le ofrece José María de Cossío para recoger datos y redactar historias de toreros.

En Madrid su correspondencia amorosa no se interrumpe; las cartas abundan en quejas sobre la pensión, rencillas de escritores, intrigas, el ruido y el tránsito. Lentamente, va creándose en Madrid su círculo de amigos: Alto

laguirre, Alberti, Cernuda, Delia del Carril, María Zambrano, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. Ramón Sijé teme perder a su gran amigo para sus ideales neocatólicos, pero pronto tiene que constatar que el ambiente de Madrid puede más que los ecos de la lejana Orihuela. Si Ramón Sijé y los amigos de Orihuela le llevaron a su orientación clasicista, a la poesía religiosa y al teatro sacro; Neruda y Aleixandre lo iniciaron en el surrealismo y le sugirieron, de palabra o con el ejemplo, las formas poéticas revolucionarias y la poesía comprometida, influyendo sobre todo Neruda y Alberti, en la ideología social y política del joven poeta provinciano. Superada esta crisis, Miguel Hernández es ya un poeta hecho y comienza a crear lo más logrado y genial de su obra.

El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 le obliga a optar por una decisión. Miguel Hernández se decide por la República con entereza y entusiasmo. Entregando tan to su persona como su creación lírica, la cual se convierte en arma de denuncia, testimonio, instrumento de lucha ya entusiasta, ya silenciosa y desesperada. Como voluntario se incorpora al 50. regimiento. Se le envía a hacer fortificaciones en Cubas, cerca de Madrid. Emilio Prados logra que se le traslade a la primera Compañía del Cuartel General de Caballería como Comisario de Cultura del Bata-

llón de El Campesino. Va pasando por diversos frentes: Boadilla del Monte, Pozuelo, Alcalá. En plena guerra se casa con Josefina Manresa el día nueve de marzo de 1937. Lleva una vida agitada de continuos viajes y actividad literaria. Todo esto y la tensión de la guerra le ocasionan una anemia cerebral aguda que le obliga por prescripción médica a retirarse a Cox para reponerse. Varias obritas de Teatro de guerra (1937) y dos libros de poemas han quedado como testimonio de este momento bélico: Viento del Pueblo (1937) y El hombre acecha (1939).

En 1939, ante la desbandada general del frente republicano, Miguel intenta cruzar la frontera portuguesa y es devuelto a las autoridades españolas. Así comienza su larga peregrinación por cárceles: Sevilla, Madrid. Inesperadamente, a mediados de septiembre de 1939, es puesto en libertad. Sin embargo, llevado por el amor a los suyos, se dirige a Orihuela, donde es encarcelado de nuevo en el seminario de San Miguel, convertido en prisión. El poeta -como dice lleno de amargura- sigue "haciendo turismo" por las cárceles de Madrid, Ocaña, Alicante, hasta que enferma de una tuberculosis pulmonar aguda que se extiende a ambos pulmones, alcanzando tales proporciones que resulta imposible su traslado al Sanatorio Penitenciario de Porta Coeli. Entre fuertes dolores, hemorragias agudas, golpes de tos,

Miguel Hernández se va consumiendo irremediabilmente. El día veintiocho de marzo de 1942 muere a los treinta y un años de edad. Algún admirador le ha atribuido aquel hermoso pareado (cuya autenticidad más que dudosa), donde el poeta moribundo se despide cantando a la fraternidad con los hombres y con todo lo más bello del universo:

¡Adiós, hermanos, camaradas, amigos:
despedidme del sol y de los trigos! 2

1.2 Obra

En sus primeros poemas, el poeta se vuelve al mundo exterior en busca de motivos que cantar y nos reproduce escenas de su vida de pastor: su temprana salida al pastoreo, juegos con un limón, toro, culebras, o motivos anecdóticos y cuadros costumbristas, imitados de su amplio círculo de lecturas.

En Perito en lunas (1933), sus guías son Góngora y algunos poetas del 27, como Rafael Alberti, Jorge Guillén. En ellas, haciendo uso de la octava real, nos da una visión transfigurada, luminosa, una recreación artística de

lo rústico, vulgar y diario. La metáfora nueva y renovadora, la estructura sintáctica desconocida, el vocabulario seleccionado son las pruebas más visibles de la voluntad de estilo plenamente al servicio de una intención estética. Arturo del Hoyo piensa que en este libro "no se presiente en absoluto el Miguel Hernández posterior". 3

Sin embargo, el mundo exterior sigue enriqueciendo su temática: "Diario de junio", (OP), "Oda al vino", (Ibid.), "Oda a la higuera", (Ibid.), "Abeja y flor", (Ibid.), "Elegía al gallo", (Ibid.), y muchos otros motivos parecidos.

Miguel crea, también, poesía religiosa en la que predomina el trabajo de inteligencia y la elaboración técnica sin faltar numerosos destellos de originalidad: "Tríptico a María Santísima", (Ibid.), "Mar y Dios", (Ibid.), etcétera. El motivo religioso sólo es manejado en el período inicial de su lírica por lo que no llega a ser asimilado plena y vitalmente.

A pesar de que el poeta sigue mirando hacia afuera, no esquiva una mirada al interior, descubriendo solamente dolor. La problemática existencial de su vida va surgiendo. En El silbo vulnerado (1934), Miguel Hernández da el gran paso hacia el descubrimiento de su propia voz poética. La

pena es el alma que comunica calor y da unidad a todo este libro. La pena es, en primer lugar, el ansia incontrolable hacia la amada ausente o inalcanzable y la herida que esta ausencia va abriendo en el corazón del poeta; posteriormente la pena viene a convertirse en una especie de angustia existencial, pero en este libro es, ante todo, sangrante herida de enamorado.

A partir de El rayo que no cesa (1936), su mundo poético va madurando, se ordena y eleva hasta formar un mundo de pensamiento bien estructurado. En estos poemas vemos un sentimiento dramático del amor y una intuición de destino trágico. Desde que el poeta conoce a su futura esposa, el amor se hace poesía; Miguel Hernández toma su propia vida con todo su amor y dolor y la transforma en poesía.

Tan angustiado lirismo va a crecer, enriqueciendo los medios expresivos de Miguel, al mismo tiempo que hace más profundo su matiz trágico, son muestra de ello poemas como: "Mi sangre es un camino", (OP), "Sino sangriento", (Ibid.), o "Vecino de la muerte", (Ibid.).

Los acontecimientos políticos van despertando en él la conciencia de la responsabilidad colectiva; comprende el poder transformador de la palabra, su posible función

social y política. El poema "Sonreídme", (Ibid.), es la primera muestra que nos ofrece de poesía comprometida.

En el verano de 1937 Miguel Hernández firmó la "Ponencia colectiva", redactada en Valencia, por un grupo de intelectuales republicanos; en la que rechazan un arte que sea sólo formalmente revolucionario. La función del artista será hallar una expresión que responda a las urgencias del momento. Y esto es lo que hace el poeta a todo lo largo de Viento del pueblo (1937): cantar los dolores y aspiraciones del pueblo en guerra con el cual él se identifica totalmente. Arte y vida, poesía e ideales humanos, poeta y pueblo, quedan fundidos para siempre en estos poemas.

En El hombre acecha (1937-1939), el fuego y ardor de la juventud se van serenando, apagado ante la realidad brutal del curso de la guerra. El lenguaje se hace más sobrio, íntimo, hay menos retórica y menos despliegue de colorido. El desenlace se presiente con toda su tragedia. El poeta va profundizando en la realidad de su mundo, va conociendo mejor al hombre, que recuerda sus garras y se convierte en tigre. De poeta de una clase social combatiente se va convirtiendo en un profeta universal amargamente desilusionado del hombre. En medio de los horrores de la guerra, Miguel Hernández cierra el libro con un vislumbre de luz y

esperanza:

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

("Canción última", EHA)

En la cárcel, Miguel se entrega a una honda meditación de los acontecimientos de los últimos años, busca el modo de dar expresión a sus estados interiores y crea una poesía vibrante de emoción y de hondo contenido: Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941). En este libro, los temas más obsesionantes de su mundo lírico son: el amor y el dolor de la ausencia, la inquietud y desconfianza, la sospecha creada por la guerra fratricida y las pasiones turbias que ha despertado en el hombre.

Miguel Hernández también escribió teatro. Su obra dramática, escrita entre 1933 y 1937, consta de cuatro piezas largas: Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras (1933-1934), Los hijos de la piedra (1935), El labrador de más aire (1937) y Pastor de la muerte (1937), todas ellas en verso, excepto la segunda escrita en prosa con canciones líricas intercaladas, y de cuatro minipiezas de una sola escena cada una, escritas en prosa: La cola, El

hombrecito, El refugiado, Los sentados, reunidas bajo el título de Teatro de guerra (1937). Sin embargo, su teatro no trascendió.

1.3 Poética

¿Qué es la poesía para Miguel Hernández? Él mismo nos responde cuando escribe:

Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola, no parece una verdad mentira. Una verdad tan preciosa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias lúces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. El mar evidente, ¿sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo un ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad -porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas-, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cu

ra con la hostia: Aquí está Dios y lo creeremos? 4

De esta página se puede desprender importantes puntos sobre el ideario poético de Miguel Hernández por los años 1932-1934. En un principio el poeta se hace eco de la célebre definición de poesía del Marqués de Santillana, para quien la poesía es "un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura". 5

Enseguida al hablar de verdad insinuada y al enfatizar la estructura enigmática del poema: "una tan preciosa y recóndita como la de la mina", insinúa la corriente simbolista en la que se mueve. Además, por medio de una serie de comparaciones, recalca el carácter hermético y misterioso del poema: "la verdad de la sal", "el mar no evidente", "la naranja", alcanzando lo máximo del misterio al ser esfinge y eucaristía; y es que la belleza del poema reside, precisamente, en este aspecto enigmático: "su mayor hermosura reside en su recato".

Lo anterior no es sino la exposición teórica de lo que Miguel Hernández realiza en Perito en lunas (1933), un libro en el cual el poeta hace un inventario de su contorno, a manera de acertijos, utilizando la octava real. Metaforas de gran audacia en las que los objetos comunes y co-

tidianos son aludidos de manera ágil e ingeniosa, así por ejemplo el gallo pasa a ser:

Arcangel tornasol, y de bonete
dentado de amaranto, anuncia el día,
en una pata alzado un clarinete.

("La rosada, por fin Virgen
María", PL)

La metáfora es la clave y centro del poema. Sin embargo, la misión del poeta no es solamente descubrir la belleza del misterio, ya que para el poeta existe otro tipo de lírica: la profética, que exige claridad absoluta puesto que su finalidad es "propagar emociones, de avivar vidas", en ello se asoma lo que será posteriormente el cometido de Miguel Hernández: la poesía comprometida, portadora de un mensaje vital, humano y colectivo, cuya característica esencial es la claridad y su finalidad es sacudir emocionalmente al hombre para llevarlo a la acción:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

("El herido", EHA)

1.4 El símbolo

El hombre siempre ha tratado de explicarse los fenómenos y hechos que ocurren a su alrededor, sobre todo aquellos que le resultan oscuros y misteriosos para su comprensión. Para poder llegar a una explicación satisfactoria de ellos, ha hecho uso del mundo de las imágenes sensibles, sin embargo no se ha quedado limitado a ellas, sino que, las ha trascendido tanto en su forma de expresión como en la explicación que busca, ya que ésta última no queda confinada a lo particular sino que logra llegar a lo general, a lo universal, transformando el mero contenido de impresión y percepción en un contenido simbólico; en el cual la imagen deja de ser algo recibido desde fuera para convertirse en algo conformado desde adentro, donde se rige por un principio fundamental de configuración libre.

¿Qué debemos comprender por símbolo o forma simbólica?

Ernest Cassirer dice:

por "forma simbólica" ha de entenderse aquí toda la energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente. En este sentido, el lenguaje, el mundo mítico-religioso y el arte se nos presentan como otras tantas formas simbólicas particulares. 6

La función esencial del símbolo es penetrar en lo desconocido, uniendo y enlazando los diversos órdenes o niveles de la realidad, así une lo material a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado. Además, quita los límites al hombre, al integrarlo en unidades más amplias: sociedad, cultura, universo. Da un nuevo valor a los objetos sin quitarles sus valores propios e inmediatos.

La base del simbolismo es la correspondencia, René Guénon explica en qué consiste:

... es el fundamento de todo simbolismo y en virtud de la cual cada cosa, procediendo esencialmente en un principio metafísico del que deriva toda su realidad, traduce y expresa ese principio a su manera y según su orden de existencia, de tal modo que, de un orden a otro, todas las cosas se encadenan y corresponden para concurrir a la armonía total del universo. 7

Otro aspecto importante que hay que tener en cuenta es la forma como la correspondencia analógica, que sirve de base al símbolo, establece relaciones con los objetos y los hechos, la ciencia establece relaciones horizontales entre los objetos, mientras que el simbolismo levanta puentes verticales entre ellos, es decir, une objetos cuya situación está en correspondencia con la ocupada por otro

objeto análogo, pero que pertenece a un plano diferente de la realidad; por ejemplo: un animal, una planta, un color.

Además, otra de las características del símbolo, que aumenta su dinamismo, es la de poder exponer simultáneamente los diversos aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa, el símbolo ignora los distinguos de la contraposición.

Siendo el símbolo tan complejo en cuanto a los diversos aspectos que comprende y explica, su sentido lo podemos encontrar en varios planos de significación, en otras palabras, posee una simultaneidad de los distintos sentidos que revela, de aquí que se diga que el símbolo es polisémico.

El propósito de exponer de manera breve algunos de los puntos importantes sobre el simbolismo en general, es para comprender mejor el simbolismo poético.

Para Juan Cano Ballesta:

El símbolo poético consiste, en general, en la adopción de un plano extraído del mundo sensible (plano evocado o sensible), para comunicar una realidad de índole espiritual (plano

no real o espiritual). Este sólo se vislumbra difusa, genéricamente y de un modo conjunto -no miembro por miembro como en la alegoría- a través de una imagen simbólica. 8

El símbolo poético condensa en una imagen del mundo sensible una realidad espiritual. San Juan de la Cruz en el "Prólogo" al Cántico espiritual (1584), habla de esta necesidad:

... Según es ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura divina, donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas.

El origen del pensamiento simbólico se remonta a épocas prehistóricas de la humanidad, unido especialmente a la religión y, es la religión cristiana quien hace del símbolo toda una tipología. Son Goethe y los simbolistas franceses, en el siglo XIX, quienes le quitan su aspecto sacro y lo convierten en todo un instrumento de creación: el poeta busca visiones profundas e intuitas del universo por medio de correspondencias analógicas. El símbolo se convierte así en agente de comunicación con el misterio.

El poeta se transforma en un vidente al buscar, siguiendo su intuición, los misterios del ser, del universo,

del cosmos. Esta nueva misión del poeta ha sido interpretada en forma muy clara por Antonio Machado en "Introducción", (Galerías, LXI):

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

El símbolo literario penetra en la poesía de Miguel Hernández con gran fuerza en El rayo que no cesa (1936), el primer poema inicia precisamente con el símbolo del cuchillo:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.

("Un carnívoro cuchillo",
ERNOC)

El "carnívoro cuchillo" que pende sobre él, es la fuerza del amor que ha entrado en su vida, pero también es angustia y presentimiento de muerte. Posteriormente, en este mismo poema, esta vivencia del amor se transforma en otros dos símbolos: "ave" y "rayo", que se desarrollan a todo lo largo del poema mantenidos en su duplicidad por una correlación bímembre:

Pero al fin podré vencerte,
ave y rayo secular,
corazón, que de la muerte
nadie ha de hacerme dudar.

(Ibid.)

Y es así como, a lo largo de El rayo que no cesa, el poeta por medio de símbolos, describe su mundo interior lleno de inquietudes, angustias, su fuerte pasión amorosa y sus vagos presentimientos.

En la obra de Miguel Hernández, el símbolo se da en función de la vida y de sus problemas existenciales:

El símbolo hernandiano está ahí para plasmar la rica interioridad del poeta e iluminar momentos cumbres de su cosmovisión: amor, angustias, vida amenazada. Los medios expresivos se han puesto al servicio incondicional del mensaje lírico hernandiano. 9

Algunos de los símbolos poéticos amorosos que Miguel Hernández utiliza son: el toro, la sangre, el agua, la tierra, la luz y la sombra.

1.5 El fenómeno visionario

Carlos Bousoño al estudiar a los poetas contemporá-

neos ha encontrado que los métodos que utilizan para alcanzar la creación artística, se apartan de los tradicionales. El ha incluido a estos métodos dentro de un solo fenómeno, que ha designado con el nombre de "fenómenos visionarios".

Los ha llamado así por el aspecto plástico que adquiere la imagen cuando se desconoce, o sólo se conoce afectivamente, su último significado. Las variantes de este fenómeno son: la imagen visionaria, la visión y el símbolo. Sus características comunes son: la opacidad o plasticidad de la imagen, su función intuitivamente emotiva y la borrosidad de los ingredientes razonables.

El fenómeno visionario se realiza cuando el poeta toma un elemento irreal, que suscita una emoción X, dentro del cual existe un conglomerado real, es decir, cualidades de un objeto A, que es lo propiamente simbolizado y cuya característica es la difusión y bruma con que se presenta.

Las imágenes que de esta manera se logran son irracionales y subjetivas, ya que aparentemente no existe una conexión real y objetiva entre el objeto evocado (B) y el objeto real (A), sino que, la relación que existe entre ellos es de tipo emocional, no lógica y se sitúa en el nivel pre

consciente de la persona.

En la imagen visionaria su plano evocado (B) sirve para destacar las cualidades del plano real (A), sin que esas cualidades asomen conceptualmente en nuestra conciencia. Lo que la imagen visionaria da, no es la claridad de una percepción sensorial, puesto que nada sensorial es lo que une al plano evocado con el plano real, sino la intensidad en el sentimiento que un objeto provoca.

Carlos Bousoño define la visión como

La simple atribución de cualidades o de funciones imposibles a un objeto, las cuales, eso sí, significan, bien que irracionalmente, algo de ese objeto o de otro, relacionado por mera contigüidad con el primero. 10

En el fenómeno visionario, si la imagen se encuentra poéticamente lograda, es de esperarse que toda persona sensible a lo poético, experimente, aunque de manera oscura, sin realizar un razonamiento, la semejanza emotiva que existe entre los dos planos de la metáfora: el real y el evocado. Esta capacidad de suscitar emociones es lo que le da universalidad a la poesía que se nutre de este fenómeno.

El fenómeno visionario se encuentra profusamente en la obra poética de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, amigos íntimos de Miguel Hernández. Y es precisamente, en dos poemas dedicados a sus amigos, en los que Miguel comienza a utilizar este recurso creativo.

El inicio de la "Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre", (OP) es una visión que suscita la emoción de un intenso y violento rechazo:

Tu padre el mar te condenó a la tierra
dándote un asesino manotazo
que hizo llorar a los corales sangre.

La "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda" (Ibid.) reviste un carácter visionario. Una de estas imágenes es aquella, en la que el poeta, nos transmite la sensación profunda de una boca ansiosa, apegada al beso:

Con la boca cubierta de raíces
que se adhieren al beso como ciempieses fieros
pasas ante paredes que chorrean...

La experiencia de la guerra con sus imágenes de destrucción, muerte, dolor y heroísmo, le hacen intuir la visión de un mundo constantemente amenazado, que sólo puede ser enfrentado con valor. En los poemas de Viento del pue-

blo plasma esta visión de fuerza y valor:

Sólo los montes pueden sostenerte,
grabada estás en tronco sensitivo,
esculpida en el sol de los viñedos.
El minero descubre por oírte y por verte
las sordas galerías del mineral cautivo,
y a través de la tierra las lleva hasta tus dedos.

Tus dedos y tus uñas fulgen como carbones,
amenazando fuego hasta a los astros
porque en mitad de la palabra pones
una sangre que deja fósforo entre sus rastros.

Claman tus brazos que hacen hasta espuma
al chocar contra el viento:
se desbordan tu pecho y tus arterias
porque tanta maleza se consume,
porque tanto tormento,
porque tantas miserias.

("Pasionaria", VP)

También en Cancionero y romancero de ausencias aparece este fenómeno, así el beso queda iluminado de irrealidad al asignarle efectos imposibles:

Llegó tan hondo el beso
que traspasó y emocionó los muertos.

("Llegó tan hondo el beso", CRA)

Sin embargo, es en los poemas "Hijo de la luz y de la sombra", (UP) donde el fenómeno visionario aparece en todo su esplendor: la unión de los esposos, la fecundación, se transforman en misterios de dimensión cósmica, la som-

bra es una fuerza poderosa y misteriosa que conduce a la
pareja humana hacia la consumación de su amor:

Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,
tendiendo está la sombra su constelada umbría,
volcando las parejas y haciéndolas nupciales.
Tú eres la noche, esposa. Yo soy el mediodía.

Puede decirse que, Miguel Hernández, al utilizar la
imagen visionaria, la visión y el símbolo, enriqueció enor-
memente su creación poética.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

- 1 Cano Ballesta, Juan. El hombre y su poesía. México: Red Editorial Iberoamericana, 1987, p. 14.
- 2 Ibid.
- 3 Cano Ballesta, Juan. La poesía de Miguel Hernández. Madrid: Ed. Gredos, 1978, p. 62.
- 4 Ibid., p. 278.
- 5 Santillana, Marqués de. "El prohemio e carta quel Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas". En Las poéticas castellanas de la edad media. Madrid: Taurus Ediciones, 1984, p. 52.
- 6 Cassirer, Ernest. Esencia y efecto del concepto del símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 163.
- 7 Giralot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1988, p. 17.
- 8 Cano Ballesta, Juan. La poesía de Miguel Hernández. Opus cit. p. 176.

9 Ibid., p. 192.

10 Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid:
Ed. Gredos, 1985, volumen I, p. 233.

2. COSMOS Y EROS EN LA LITERATURA

A pesar de que el hombre moderno considera que la función esencial del lenguaje es estar al servicio del pensamiento discursivo y lógico; es necesario no olvidar que en sus orígenes el lenguaje estuvo fusionado al mito; con el tiempo, los elementos lingüísticos se fueron separando de los míticos, convirtiéndose poco a poco en un vehículo del pensamiento, en un medio de expresión de ideas, en otras palabras, en un instrumento de la razón. Sin embargo, el lenguaje no ha podido desprenderse totalmente de los elementos míticos subyacentes que forman parte de su esencia: mito y lenguaje se encuentran unidos en el inconsciente del hombre, desde ahí guían y ayudan al hombre a ordenar sus impresiones y lo llevan a tener una forma especial de concebir y aprehender el mundo que lo rodea.

2.1 El mito

Actualmente, investigadores de diversas ciencias: -fi

lososofía, historia, sociología, filología, antropología y psicología-, se han abocado al estudio del mito, intentando comprender su significado, desde puntos de vista muy diferentes, sin llegar a un acuerdo, ya que el mito puede ser definido y amoldarse aparentemente a teorías muy diferentes y aun opuestas, demostrando con ello la profunda complejidad de su esencia.

Dentro de todas las teorías que han surgido para explicar el mito, se pueden observar dos corrientes: una que lo relaciona con las culturas primitivas, con un tipo de pensamiento no racional y ya superado por el hombre moderno. La otra, lo considera como algo vivo, que forma parte del aspecto inconsciente del hombre y no del pensamiento racional, que aparece bajo la forma de intuición y hace yso de la fantasía.

Al ser el mito un fenómeno complejo, las definiciones que se hagan de él resultan vagas, imprecisas, o tienden a concretar sólo un aspecto del fenómeno; sin embargo, el hacer una revisión de algunas de ellas es útil, ya que pueden llevarnos, si no a un concepto, si a conocer las características o elementos que lo conforman.

Entre el gran mosaico de definiciones del mito se pue

den tomar como muestra las siguientes:

El mito es el fundamento de la vida; es el esquema eterno, la fórmula piadosa en que la vida fluye cuando reproduce sus rasgos sacados del inconsciente. (Thomas Mann)

El mito se define a sí mismo por su propio modo de ser... El mito revela la estructura de la realidad y las múltiples modalidades de ser en el mundo. Por eso son modelos ejemplares del comportamiento humano; expresan historias verdaderas, se ocupan de realidades. (Mircea Eliade)

En las sociedades primitivas... no es un relato de un cuento sino una realidad vivida... No es simbólico... No es una explicación para satisfacer la curiosidad científica... Los mitos no explican nada. (B. Malinowski)

Es una realidad síquica... y el mundo mítico es... una realidad igual si no superior al mundo material. (Jung) 1

La lista de definiciones puede aumentar considerablemente; sin embargo, lo importante no es la cantidad, sino los elementos que cada una de ellas pueda aportar para comprender las características del fenómeno mítico. El fenómeno mítico ha aparecido, y aparece, rodeado de las siguientes características:

- Surge en forma espontánea, respondiendo a necesidades humanas. Se manifiesta como un fenómeno profundamente vital, inseparable a nuestra condición humana. Aparece siempre en la vida de relación como elemento intrínseco de la

cultura. Al parecer, nace y se desarrolla en zonas de la psique humana hundidas en el inconsciente.

Ciertos aspectos de su contenido, significado y forma de expresión, cambian con el tiempo y con el lugar, adaptándose al contexto cultural en que surge, por ser un resultado y una forma de manifestación del mismo.

En tiempos primitivos aparece frecuentemente como personificación de los fenómenos naturales, o sea, como una extensión a las cosas de la personalidad y vitalidad humanas. Quedando plasmado en relatos de hechos humanizados de seres sobrenaturales, o, en forma de narración explicativa de ceremonias rituales de carácter frecuentemente religioso.

Tiene un modo propio, imaginativo o poético, de captar y expresar ciertos aspectos de la realidad; manifestándose como realidad vivida.

Tiene relación directa con el lenguaje -hablado o no- y vive en él y para él, por eso en gran medida depende de las posibilidades y limitaciones de la expresión hablada o escrita. De aquí su unión con la literatura.

En ocasiones toma forma de símbolo, siendo sentido por

el grupo humano como algo propio y vivo, capaz de dar sentido a la vida y mover a la acción. O en abstracciones como ideal humano a alcanzar.

Además de lo anterior, para poder comprender al mito, éste debe ser visto como un fenómeno colectivo, lo que nos lleva a buscar su origen en la sociedad y a considerar sus motivos fundamentales como expresiones de la vida social humana.

Esta concepción de carácter colectivo implica que en cada individuo, el mito, toma conciencia personal; es decir, que en cada persona adquiere un matiz distinto, aunque dentro de una cierta unidad total, ubicada en aquella zona ogcura de la personalidad, por lo que permanece inaccesible al análisis lógico, racional o científico. Ahora bien, para que el mito llegue a ser parte vital de esa conciencia colectiva, a trascender en la mente de los que la conforman, es necesario un proceso, más bien largo, de madurez, de aquí que todo mito tenga su historia.

Otro elemento con el que el mito se encuentra unido es con el fenómeno religioso. Aquí también las opiniones son contradictorias y van desde las que rechazan la relación por considerar al mito como algo erróneo o fantasioso o aquellas,

que sin más, consideran las creencias religiosas como mitos. Sin embargo, ambas actitudes son superficiales y equivocadas, ya que no toman en cuenta el sentido hondo y vital que tanto lo mítico como lo religioso tienen en la vida humana. Al hablar de esta relación, Ernest Cassirer dice lo siguiente:

No hay diferencia radical entre el pensamiento religioso y mítico... En el desarrollo de la cultura humana no podemos fijar un punto donde termina el mito y comienza la religión. En todo el curso de su historia permanece la religión indisolublemente conectada y penetrada de elementos míticos. Por otra parte, el mito, aun en sus formas más rudimentarias, contiene algunos motivos que en cierto sentido anticipan los más altos y posteriores ideales religiosos. 2

La mayor parte de los estudiosos tanto del mito como de la historia de las religiones establecen entre ambos fenómenos algún tipo de relación y, así como en la conciencia mítica están presentes ciertos aspectos de las creencias religiosas, también en la base de éstas hay una serie de motivos mitológicos que a veces se repiten con diversas variaciones e interpretaciones a lo largo del tiempo y en muy diversos lugares, como el diluvio, el dios-hombre muerto y resucitado, el dios nacido de virgen, la lucha entre el bien y el mal, etcétera. En conclusión: si el hombre no puede desatarse de cierta actitud mítica en toda creencia trascen-

dente para él, la religión, en su nivel humano, participa
rá también de un inevitable contacto con lo mítico.

Tomando al mito como un fenómeno colectivo, unido, i
nevitablemente, en cierta forma al fenómeno religioso, es
conveniente ver su relación con las creencias e ideologías
profanas. Cuando el hombre cree en algo profundamente, es-
tas creencias llegan a organizar y a dar significado a los
hechos de la vida cotidiana. Ahora bien, la base de dichas
creencias se encuentra, no en el pensamiento racional sino,
en una actitud cuya raíz más profunda se origina en las fuer-
zas que se mueven en el inconsciente en estrecho contacto
con lo mítico.

Estas imágenes míticas no sólo organizan y dan coheren-
cia a la experiencia sino también llevan al hombre a la ac-
ción. Georges Sorel en su obra Réflexions sur la violence
(1946) considera al mito como un medio de acción en el pre-
sente; para Sorel lo que cuenta en el mito es la fuerza po-
tencial de acción que lleva, la seguridad de certeza que
transmite, la fe que despierta, la energía que desencadena.
Desde este punto de vista los mitos no son descripciones de
cosas, sino expresiones de voluntad.

Puesto que el mito es tan importante que lleva a los

hombres a la acción, su relación con la realidad humana es indisoluble. La clave de esta relación la da Malinowski:

El mito llena en la cultura primitiva una función indispensable: expresa, provoca y codifica la creencia; protege y refuerza la moralidad; representa la eficiencia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. El mito es así un ingrediente vital de la civilización humana; no es un relato inútil, sino una fuerza activa y vigorosa; no es una explicación intelectual o un producto de la imaginación artística, sino una carta pragmática de fe primitiva y de sabiduría moral. }

El autor no habla de una realidad que pueda probarse de manera científica, ya que el mito forma parte de la realidad psíquica del hombre en la medida en que es experimentado y creído, más aún, en cierta forma contribuye a crear esa realidad, actuando como un cristal por medio del cual el hombre ve esa realidad.

En conclusión, el mito no sólo es un fenómeno complejo, difícil de conceptuar, sino también de suma importancia en la vida del hombre, ya que él, entre otras cosas, la organiza, le da coherencia, unidad y acción.

2.2 Lenguaje y mito

La mayoría de los investigadores concuerdan en establecer una relación esencial entre el mito y la lengua, relación que se ubica en los orígenes de ambos fenómenos y que continúa hasta nuestros días.

Entre los investigadores, que han intentado llegar al esclarecimiento de los orígenes del lenguaje y el mito y su relación mutua, se encuentra Max Müller, principal exponente de la teoría filológica de la mitología. De acuerdo con su teoría, la palabra es primero, el lenguaje surge de la experiencia directa del mundo, y de las limitaciones del lenguaje, de su incapacidad para reflejar el pensamiento, surge el mito. Para él, el mundo mítico es solamente una ilusión, ilusión que surge de un autoengaño de la mente, autoengaño producido por el lenguaje a causa de la ambigüedad... de significaciones.

Herman Usener considera que para llegar a una ciencia de las formas de la concepción religiosa es necesario elaborar una historia de las ideas míticas; la investigación filológica es la que da la clave para seguir el camino que los pueblos han seguido para lograr alcanzar las concepciones religiosas más altas. Intenta probar que todos los tér

minos generales en el lenguaje han tenido que pasar por cierta fase mítica.

Uno de los autores que más ha tratado sobre la relación entre mito y lengua es Ernest Cassirer, especialmente en su libro Mito y Lenguaje (1946). En este estudio, Cassirer reconoce la importancia que tiene el mito en el origen del lenguaje y propone unir las formas lingüísticas y míticas en una sola categoría, porque tanto los conceptos lingüísticos como míticos parecen revelar una misma clase de aprehensión intelectual. Ambos, mito y lengua, descansan sobre la experiencia inmediata: impresiones instantáneas y sentimientos sensibles dirigidos hacia un objeto; el hombre sólo siente y conoce esta presencia sensible, la percibe de una manera tan poderosa que hace desaparecer todo lo demás. La tensión y emoción del momento encuentran su descarga en la palabra o en el mito. Posteriormente la excitación interior del hombre desaparece y se transforma en la forma objetiva del mito o del lenguaje, comenzando así una objetivación siempre progresiva.

Así el mundo mítico y lingüístico sufre una progresiva organización, que se produce cuando de todo el flujo de impresiones sensibles que recibe el hombre, selecciona solamente lo que resulta importante para su desear y querer,

esperar y cuidar, obrar y actuar; sólo lo que demuestra ser impulsor u obstructor para su vida y actividades le resalta y recibe el sello especial de la significación verbal, un énfasis lingüístico especial: un nombre.

Además, para Cassirer la estrecha unión entre la conciencia lingüística y la mítico-religiosa se puede ver en el hecho de que las estructuras verbales aparecen, también, como entidades míticas que poseen determinados poderes y la Palabra se convierte de hecho en una especie de potencia primigenia de la cual se origina todo ser y acontecer. Esto se puede ver en las cosmogonías míticas en las que la Palabra aparece siempre unida al Dios creador ya sea en calidad de instrumento o directamente como el fundamento primordial de ella misma, del que provienen todo ser y todo orden. Pensamiento y expresión verbal son considerados una sola cosa.

En el hombre, su personalidad aparece indisolublemente unida a su nombre en el pensamiento mítico. El nombre no es sólo un símbolo, sino parte de su personalidad, es la propiedad que debe proteger y cuyo uso está reservado exclusivamente para quien lo lleva. El nombre, al ser considerado como parte substancial de quien lo porta, adquiere la mis-

ma categoría que su cuerpo o su alma, así entre los esquimales el hombre se compone de tres partes: cuerpo, alma y nombre.

A pesar de la fusión de los elementos lingüísticos y míticos durante su desarrollo en el largo proceso cultural del hombre, junto a esta unión, hay separación y liberación de ambos, y el lenguaje pasa a ser un órgano de la mente, del pensamiento crítico y discursivo, cuya función fundamental es la construcción y desarrollo de la realidad espiritual; sin embargo, no hay que olvidar que en el fondo del lenguaje yace lo mítico en donde la palabra es un ser y una fuerza substancial.

2.3 Literatura y mito

Los fenómenos míticos y literarios siempre han estado unidos. Su relación se establece en diferentes niveles. El nivel más superficial entre ellos se da cuando la literatura toma al mito como tema, lo reelabora y lo recrea, es decir, se sirve del mito como un elemento accesorio; su contacto es exterior y podría hablarse de una mitología ilustrativa.

Otro nivel donde la relación entre ambos fenómenos se hace más estrecha, surge cuando se analizan las primeras manifestaciones del fenómeno literario: la poesía épica, cuyas raíces se encuentran empapadas de elementos mitológicos y el drama que surge del ritual mítico-religioso. Aquí la mitología aparece como un elemento previo a su expresión literaria y ésta, a su vez, como un medio para la transmisión y conservación del mito.

Un nivel de contacto más profundo es el que se establece en el contenido de algunas obras, ya sea en forma vaga, consciente o inconsciente, cuando el autor refleja ciertos temas míticos universales como el mito del paraíso perdido, del héroe, etcétera.

Sin embargo, existe una zona donde el contacto entre lo literario y lo mítico, se hace mucho más profundo ya que en ella ambos fenómenos se funden. Esta zona se adentra en las profundidades del proceso creativo. Mucho se ha hablado sobre este proceso. A grandes rasgos puede decirse que para que este proceso creativo se produzca, se necesita la conjugación de dos tipos de factores: los esenciales y los secundarios. Los factores esenciales van a estar dados por el inconsciente del artista, los cuales van a surgir en forma desordenada y espontánea como corriente desbordante. Pa

ra que los elementos esenciales lleguen a ser obras de arte, se necesita: esfuerzo, tiempo, trabajo, ordenación, correcciones, pulido y dominio de la técnica por parte del artista; estos factores aunque indispensables son secundarios. Sin embargo, los esfuerzos voluntarios por parte del artista ayudan a la gestación subconsciente o inconsciente de la obra, pero el parto suele llegar en forma espontánea e imprevisible.

Sobre este proceso Jung afirma:

El proceso creativo tiene una cualidad femenina, y el trabajo creativo surge de profundidades inconscientes -como si dijéramos de una zona maternal. Siempre que predomina la fuerza creativa, la vida humana es regida y moldeada por lo inconsciente en contra de la voluntad activa, y el ego consciente es barrido por una corriente subterránea, convirtiéndose en nada más que un observador impotente de los hechos. 4

¿Cómo se explica la importancia que adquiere el inconsciente en la creación artística ya sea literaria o de otro tipo? Jung en su teoría sobre la personalidad, habla de un elemento sumamente importante desde su punto de vista: el inconsciente. Lo original de su teoría, en comparación con otras teorías sobre la personalidad, es que este inconsciente está dividido en dos categorías: el inconsciente indi-

vidual y el inconsciente colectivo.

En el inconsciente individual reside todo el material consciente anterior que ha sido olvidado por no ser importante en ese momento o que ha sido reprimido por ser doloroso para la persona. Mientras que el inconsciente colectivo abarca todo lo que el hombre, al ir evolucionando a lo largo de los siglos, ha ido acumulando en conocimientos y sentimientos, éstos, más las predisposiciones acumuladas por la presente generación, se transmiten a la siguiente generación por medio de la herencia. Ejemplos del inconsciente colectivo son: sentimientos hacia la madre, aspiración a una figura supranatural, miedo a la obscuridad, etcétera. Es como si, en la sucesión de las épocas, los hombres compartieran un depósito, cada vez más complejo, de memorias colectivas transmitidas de una generación a otra.

Ambos inconscientes funcionan a veces en forma independiente y a veces de manera coordinada ya que, entre ellos, no hay un límite preciso, por lo que sus elementos pueden mezclarse y aun fundirse. Además están en constante contacto con el ego, que es el núcleo consciente de la personalidad, para ayudarlo a resolver problemas cotidianos, ante los que no encuentra solución.

Por lo anterior, podemos ver la importancia que tiene el inconsciente en la vida del hombre, especialmente el inconsciente colectivo, por la riqueza del pasado acumulado que lo lleva a buscar soluciones creativas ante los problemas existentes.

Regresando al fenómeno literario y a su relación con el fenómeno mítico, debe buscarse en esta zona de la personalidad donde, por una parte, se mezclan y funden elementos de ambos inconscientes y, además, ahí residen tanto los elementos míticos como los que dan origen a los procesos creativos; por consiguiente la obra literaria no sólo se alimenta del mito, sino que el mito se expresa por medio de ella.

La universalidad de las obras supremas de la literatura puede ser explicada como obras individuales que al tener su origen en las profundidades de lo humano personal tocan esencias de lo humano colectivo, universal y permanente, y por ello, en el tiempo, no pierden su significado.

En conclusión, puede afirmarse que la auténtica literatura surge de las profundidades del inconsciente del espíritu humano. Y el artificio, la retórica, tienen que venir después; sin embargo, por sí solos, estos factores nunca producirán o lograrán crear una literatura auténtica.

2.4 Poesía y mito

La literatura en sus orígenes aparece unida a la poesía y al mito. Pero esta poesía primitiva no es simplemente un medio de conservación y transmisión de los mitos, si no que trata de una fusión inseparable, esencial, entre lo mítico y lo poético. Para explicar esta fusión se ha hablado de una edad mitopoética, es decir, de una etapa en la que el hombre capta la realidad del mundo a su alrededor en términos simbólicos, místicos, poéticos o míticos. La mente primitiva captaba al mundo con una visión más imaginativa, menos racional, por lo que su poesía tenía un vigor, una frescura e integridad de imaginación cuyo paralelo es hoy muy difícil de encontrar. Menéndez Pelayo al hablar de los poemas épicos en la Antología de poetas líricos castellanos (1924) dice:

Lo que constituye el mayor encanto del Poema del Cid y de creaciones tales, es que parecen poesía vivida y no cantada, producto de una misteriosa fuerza que se confunde con la naturaleza misma, y cuyo secreto hemos perdido los hombres cultos. 5

Esto no quiere decir que en la actualidad la capacidad poética de la lengua sea menor, es más bien una cuestión de actitud. El número de lectores de poesía ha disminuído, quie

nes leen son otros poetas, profesores o críticos. Estos últimos, muchas veces hablan de poesía con una actitud ajena a lo genuinamente poético. Los poetas, a su vez, deben dejar de vivir pendientes de la crítica y sentir más directamente su contacto con el mundo y la vida para que así puedan encontrar también una expresión más intensa y directa.

Los relatos míticos están llenos de poesía fresca, y la recreación y reelaboración de los mismos mantiene gran parte de esa poesía. El poeta utiliza la mitología por varias razones: le ayuda a despertar su imaginación poética; también, recurre a ella para dar expresión a impresiones o intuiciones que se encuentran en lo profundo de su conciencia individual y en el sustrato de la cultura o, porque tales mitos han llegado a convertirse en una especie de alegorías, es decir, metáforas.

Y la metáfora es la esencia de la literatura y, en concreto, de la poesía. Se puede decir que la raíz de la metáfora se encuentra en la conciencia mítica. Las ideas poéticas alcanzan sentido, coordinación y unidad por medio de metáforas y no por concepciones racionales y lógicas.

En conclusión, lo mítico -imaginativo, inconsciente, primario, esencial- es la materia prima de la poesía y su

producto final. Ha estado y sigue fundida con su esencia.

2.5 Cosmos y eros en la literatura

Cosmos, el orden nuevo impuesto al primigenio caos, y eros, la fuerza del amor que mueve e integra al cosmos en su totalidad son dos fenómenos plenos de elementos míticos relacionados tan íntimamente entre sí, que es difícil separarlos, ya que el hombre al concebir el origen del universo y tratar de descubrir el orden reinante en él, ve en el eros, es decir en el amor, la fuerza que infunde vida y armonía al cosmos.

A continuación y para lograr más claridad en los conceptos se expone de manera breve un pequeño resumen de ambos fenómenos por separado.

2.5.1 Cosmos

Los acontecimientos humanos y las cosas más triviales

están conectadas con el universo y sus orígenes. El hombre primitivo vivía inmerso en un mundo de fenómenos y misterios, experimentados tan profundamente y percibidos con infinitud de imágenes que, para hacerlo accesible a su conciencia, necesitó separar este gran conjunto de imágenes en partes para poderlo comprender y asimilar. Gracias al lenguaje y al mito, el hombre lo logró.

La palabra sirve para ir de esta avalancha de imágenes a un mundo de formas claras y verbalmente determinadas; la palabra explica el camino entre el desorden inicial del universo (el caos) y el orden de la creación. Ejemplos los podemos ver en las cosmogonías de los pueblos antiguos. La historia asirio-babilónica de la creación describe el caos como el estado de la tierra en el que los altos cielos aún "no tenían un nombre" 6 y abajo no se conocía todavía ningún nombre para las cosas. En Egipto, el tiempo anterior a la creación es llamado "el tiempo en que todavía no existía ningún dios y en el que aún no se conocía ningún nombre para las cosas". 7

De este estado indeterminado surge la primera existencia determinada cuando el dios creador pronuncia su propio nombre y por el poder de la palabra origina su propia existencia. En el Libro de los muertos, el dios del sol, Ra, es

representado como su propio creador, por haberse adjudicado sus nombres propios, es decir, sus atributos y características. De este originario poder del discurso surge un ser determinado y todo lo que existe; cuando él habla, causa el nacimiento de los dioses y de los hombres. En el prólogo del Evangelio de San Juan (I, 1-4), se encuentra esta idea bellamente expresada:

Al principio era el Verbo,
y el Verbo estaba en Dios,
y el Verbo era Dios.

Él estaba al principio en Dios.

Todas las cosas fueron hechas
por Él,
y sin Él no se hizo nada de
cuanto ha sido hecho.

En Él estaba la vida,
y la vida era la luz de los
hombres.

Por otra parte, al hombre primitivo, abierto y sensible a los milagros cotidianos, el cosmos se le revela como una realidad infinita y trascendente, donde actúan fuerzas poderosas y sagradas. Por medio del mito cosmogónico identifica la naturaleza con las acciones humanas; por ejemplo, para los chinos la conducta del gobierno debería estar en armonía con el movimiento del universo. La tradición del año dividido en cuatro estaciones estaba asociada con otra,

que desempeñaba un papel muy importante en la cosmología griega: el concepto del universo compuesto por cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. Asimismo, Hipócrates consideraba que el cuerpo humano contiene cuatro humores que predominan rotativamente con las estaciones del año.

El mundo para los griegos era un cosmos, es decir, un orden. En la vida política, cosmos, se refiere al reinado de la justicia, pero la vida de la naturaleza es también un cosmos y más allá de la variedad de fenómenos naturales y celestes vieron siempre una ley soberana.

En Homero podemos hallar un intento de interpretación de algunos mitos partiendo de una concepción del mundo, pero este pensamiento aún no se encuentra sistematizado; es Hesíodo, quien en la Teogonía, lo hace. Su meta en esta obra es poner orden en la geneología de los dioses; sin embargo, ya aparecen los tres elementos más esenciales de la doctrina racional del devenir del mundo: el caos, el espacio vacío; la tierra y el cielo, fundamento y cubierta del mundo:

Primeramente, por cierto, fue Abismo; y después,
Gea de amplio seno, cimiento siempre seguro de todo
inmortal que habita la cumbre del Olimpo nevoso,
y Tártaro oscuro al fondo de la tierra de anchos caminos.

...

(Teogonía, 116-119)

El tipo de pensamiento hesiódico cede el paso a un pensamiento que toma su contenido, no de la tradición mítica, sino que parte de las realidades de la experiencia humana, es decir, de las cosas existentes. Esta forma de pensar la encontramos en los llamados filósofos presocráticos o naturalistas como Tales, Anaximandro y Anaxímenes. Ellos buscan el principio del universo en la naturaleza misma.

Tales busca el origen del mundo en una materia visible: concibe al mundo como emergiendo del agua elemental y tomando forma permanente. Es el primero que admite una causa natural de las cosas y además esta afirmación implica la idea de unidad de las cosas.

Anaximandro utiliza por primera vez y en un sentido completamente nuevo la palabra cosmos; originariamente significaba orden; él la utiliza para referirse a todo el universo. Fue el primero que reconoció la gran interdependencia entre el mundo visible, desde las profundidades de la tierra hasta las estrellas; interdependencia que se encuentra regida por una ley poderosa; en otras palabras, concibió al cosmos como un enorme sistema, como un gigantesco ensamble, en el que todo suceder está regido por íntima coherencia.

Además, el principio del cual se origina el mundo sólo puede ser algo que no sea idéntico a ninguna de las sustancias dadas, pero que sea capaz de dar origen a todas ellas. Por tanto la propiedad distintiva de este algo tiene que ser ilimitada, y por eso lo llama apeiron. En él, las cosas tienen su origen y a él vuelven, en un movimiento vital y eterno, en un rítmico crecer y decrecer, para toda la eternidad:

De allí mismo de donde las cosas brotan, allí encuentran también su destrucción, conforme a la ley. Pues ellas se pagan mutuamente expiación y penitencia por su injusticia, conforme la ordenación del tiempo. 8

Anaxímenes identifica el primer principio infinito de Anaximandro con el aire y todo lo deriva de la metamorfosis del mismo. El aire domina al cosmos y lo mantiene unido de la misma forma que la psique domina nuestros cuerpos. Es el aire el único principio universal, del que brotan las cosas y al que vuelven todas de nuevo.

Las ideas sobre la concepción del mundo que nos dejó Heráclito influyeron sobre Goethe, Hegel y Nietzsche. Para el filósofo griego existe una ley divina que gobierna tanto a la naturaleza como al hombre; ella es la más alta norma del proceso cósmico y le da valor y significación a este

proceso. Explica el proceso cósmico como un constante intercambio y lucha de los contrarios en el mundo, cuya subtancia primaria es el fuego; pero el fuego no es lo primero en el sentido original, carece de origen, ha existido siempre y simboliza la ley fundamental de su existencia: la ley del cambio perpetuo y la lucha de los opuestos, ya que este elemento siempre está visiblemente en movimiento y cambia todo aquello con lo que entra en contacto:

Este cosmos, el mismo para todos, no lo hizo ni un dios ni un hombre, sino que siempre ha sido y es y será un fuego eternamente viviente, que se enciende según medidas y se apaga según medidas. 9

Estas ideas sirvieron de base para el desarrollo posterior de ciencias como la filosofía, la teología, la física, etcétera. Por otra parte, el hombre siempre se ha sentido atraído por los misterios que el universo encierra y, aun hoy, cuando la ciencia explica de manera científica algunos de los fenómenos que ocurren en él, no deja de sorprenderse y de tener una visión personal e intuitiva del cosmos, visión que le mueve a idear temas literarios.

Y es que el universo y su fuerza ordenadora forman parte de los elementos míticos que el hombre lleva en sí, en su inconsciente; los cuales se expresan, entre otros cami-

nos, por medio del lenguaje y de la literatura; la poesía se alimenta de estos elementos, por lo que su relación con ellos es íntima.

2.5.2 Eros

Hesíodo en la Teogonía concibe a Eros como la fuerza originaria y animadora del cosmos:

y Eros, que es entre los inmortales dioses bellísimo, que desata los miembros, y de todos los dioses y hombres domeña la mente y la voluntad prudente, en el pecho.

(Teogonía, 120-122)

En esta concepción del Eros se encuentra una idea especulativa original y de una gran fecundidad filosófica. Hesíodo al principio de su relato introduce a Eros como uno de los dioses más antiguos y poderosos, que existía al mismo tiempo que el cielo y la tierra, los cuales se unen por obra de Eros. De esta unión se inicia la larga serie de procreaciones que dan nacimiento al ancho mundo y a los dioses mismos. La influencia de la concepción que tiene Hesíodo de Eros, como el primero de los dioses, es desarrollada más tarde por Parménides y Empédocles.

En la vieja literatura órfica podemos distinguir, según los temas que trata, dos dominios principales: el de las doctrinas sobre la formación del mundo y el de la creencia del alma. Si comparamos los restos de aquellas teogonías, según su contenido especulativo, con la descripción que hace Hesíodo del surgimiento del mundo y de los dioses no hay ninguna distinción fundamental: ambas hacen surgir al mundo de poderes personificados, que encarnan dominios parciales del Todo, ciertas fuerzas naturales como el Eros, o también como conceptos aislados, como la noche, el tiempo, el desarrollo posterior se lleva a cabo por generación sexual entre estos poderes personificados.

En la parafrasis de las Aves de Aristófanes, el coro de aves, que van a ser los dioses del nuevo reino, repiten una divertida teogonía que parodia hábilmente un poema de este tipo:

En el principio sólo existían el caos y la noche y el profundo Tártaro;
la Tierra, el Aire y el Cielo no habían nacido todavía;
al fin, la Noche de negras alas puso en el seno infinito del Erebo un huevo sin germinar, el cual, tras el proceso de largos siglos, nació el apetecido Amor con alas de oro resplandeciente, y rápido como el Torbellino.
El amor, uniéndose en los abismos del Tártaro al Caos alado y tenebroso, engendró nuestra raza, la primera que nació a la luz.
La de los inmortales no existía antes de que

el Amor mezclase los gérmenes de todas las cosas;
pero, al confundirlos, brotaron de tan subli
me unión
el Cielo, la Tierra, el Océano y raza eterna
de las deidades bienaventuradas.

(Aves, 693-702)

El escritor ha percibido claramente la significación del Eros, ha destacado su posición como un principio positivo e independiente en el origen del mundo, levantándolo sobre la serie procreativa y haciendo de él el primer nacido del huevo del mundo empollado por la noche.

Para los órficos, el Amor era digno de veneración por que realizaba la unión de lo que había sido separado, la recuperación de lo que se había perdido.

Parménides expuso su doctrina en forma de poema épico, la segunda parte del poema primero tiene un gran paralelismo con el poema Teogonía de Hesíodo. En esta parte no sólo aparece el Eros cosmogónico de Hesíodo, sino también junto a él, según fuentes de Cicerón, un gran número de deidades alegóricas como la guerra, la lucha, el deseo, etcétera, cuyo origen en la Teogonía de Hesíodo no puede ponerse en duda.

Parménides desarrolla una cosmología con el objeto de

demostrar que el mundo cuyo origen narra no es un mundo real, sino simplemente un mundo aparente. Su principal problema es explicar como en este mundo de la apariencia surgió la aparente multiplicidad de las cosas. Esta multiplicidad está incluida siempre que se pone una dualidad de primeros principios. Por ello, el mundo entero de las apariciones surge de la oposición primigenia de la luz y de la noche como dos fuerzas coordinadas que mantienen el equilibrio entre sí. La mezcla es el principio sobre el que descansa este aparente orden del mundo, el dios Eros es el autor simbólico de esta mezcla, aunque por encima de él se encuentra la diosa que gobierna todas las cosas.

Empédocles habla también del amor que simboliza en Afrodita y, además, no se limita a dotarla de muchas de las características del Eros cosmogónico de Hesíodo, sino que amplía y generaliza su naturaleza de manera que hace de ella un poder divino capaz de dar vida y unificar, además, ella es causa de todo emparejamiento, tanto en el reino animal como en la estructura entera de la naturaleza ya que, Empédocles, considera que ésta se encuentra organizada en la misma forma universalmente. Bajo la influencia de Afrodita las cosas desunidas quedan unidas y así es ella la que origina un orden basado en el amor. Sin embargo, cuando se ha logrado esta unidad, por obra del poder destructor del odio

se dispersa. El odio es tan necesario como el amor para man tener la estructura dinámica del mundo. La lucha entre el amor y el odio no cesa jamás y cuando alguno de ellos ha al canzado la cumbre, su duración es transitoria ya que vuelve la lucha. De este proceso dialéctico se deduce la penosa cer tidumbre de que la vida individual depende de una simple e tapa del proceso cósmico cuando el péndulo del tiempo vuel ve de la consumación del dominio del amor al dominio de la lucha y el odio.

El tema del amor ha sido tratado extensamente en la li teratura desde diferentes puntos de vista: dominio omnipo- tente del amor, relación amor-belleza, definiciones y cla- ses de amor, etcétera. Un ejemplo del poder devastador del amor, lo encontramos en este coro del Hipólito de Eurípides (1268-1281) en él vemos la fascinación y la locura que pro voca en el corazón del hombre:

Aunque no se dobleguen ante tí, Tú mandas, Cípride, en el corazón de los dioses y de los mor- tales, y contigo el de las alas de cambiante co- lor, que en velocísimo movimiento lo cubre. Eros encanta y enloquece a aquel en cuyo corazón ala- do irrumpe, brilla como el oro, tanto a los ani- males montaraces como a los marinos, y a cuantos seres vivos el sol calienta con su luz, y a los hombres. Sobre todos ellos, Cípride, ejerces Tú tu regío y único poder.

Sófocles desarrolla en este coro el lugar común de la fuerza universal del amor, que alcanza a todos los seres vivos sin excepción:

Amor, que en todas las batallas ni te
rindes ni humillas.
Amor, tirano Amor, que en tu presa te
enseñas,
Tú que pasas las noches dormido en las mejillas
de la tierna doncella, e incontenible rondas
por agrestes cabañas
y por marinas ondas...
Nadie escapa al hechizo de tus lazos fatales
ni dioses inmortales
ni el hombre, flor de un día,
y prueba tu locura quien a ti se confía.
Tú lanzas aun al bueno por extraviada ruta,
Tú encendiste entre deudos esta mortal disputa:
con la luz cariciosa que en sus ojos destella,
ha vencido el encanto de la dulce doncella,
y a las eternas normas desafía en pujanza.
Afrodita descuella,
y el invencible triunfo de sus mañas afianza.

(Antígona, 781-801)

En conclusión, Eros es la fuerza misteriosa que coordina los elementos del mundo y asegura la perpetuidad de la vida.

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

- 1 Peñuelas, Marcelino C. Mito, literatura y realidad. Madrid: Ed. Gredos, 1965, pp. 14-15. A pesar de que el libro trae una enorme cantidad de notas, en lo referente a las diversas definiciones de mito omite las obras respectivas.
- 2 Ibid., p. 56.
- 3 Ibid., p. 77.
- 4 Ibid., p. 118.
- 5 Menéndez Pelayo, Marcelino. Antología de poetas líricos Castellanos. Madrid: Vda. de Hernando, 1924, t XI, p.315.
- 6 Cassirer, Ernst. Mito y lenguaje. Argentina: Nueva Visión, 1973, p. 89.
- 7 Ibid.
- 8 Capelle, Wilhelm. Historia de la filosofía griega. Madrid: Ed. Gredos, 1954, p. 29.

- 9 Jeager, Werner. La teología de los primeros filósofos griegos. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 124.

3. POESIA AMOROSA DE MIGUEL HERNANDEZ

¿Qué es el amor? Pregunta con innumerables respuestas que van desde el deseo de alcanzar el Bien Absoluto, a la delicadeza y finura con que se trata al amado, hasta el enloquecimiento, la turbación y el deseo de poseer al otro como una obsesión patológica.

En nuestros tiempos y nuestra cultura tendemos a relacionar el amor con el matrimonio, es decir, como una base estable de la unión del hombre y la mujer. Pero lo anterior no ha ocurrido siempre; en la antigüedad la unión del hombre y la mujer era una responsabilidad social ya que la obligación de ambos era procrear hijos legítimos para el estado. En otras palabras, el concepto y la experiencia amorosa han sido cambiantes ya que siempre han estado supeditadas al medio moral, social y económico de las diferentes épocas en las que ha vivido el hombre.

La poesía se nutre de los ocultos y primitivos sentimientos humanos, de ahí que el amor sea fuente constante

de inspiración para ella. Sin embargo, no podemos hablar de un solo tipo de poesía amorosa, ya que ella al ser un espejo de las relaciones amorosas y al estar éstas influidas por los aspectos sociales, económicos y morales por los que la sociedad atraviesa en las distintas épocas, la poesía va a ir cambiando.

Y así, por ejemplo, en la literatura amorosa medieval y renacentista, historias de abnegación y sacrificio de amantes y de amadas, idealismo cortés de los amores, caballerescos combates para impresionar a la amada, duras pruebas a que se somete el amante para aquilatar la fuerza de su amor; todo ello como resultado de las famosas cortes de amor que surgieron en el siglo XII.

En nuestros días, el tema amoroso lo podemos encontrar en la poesía como producto de un ejercicio mental, en el cual el poeta sigue moldes ya elaborados y solamente los recrea, o como expresión de una experiencia directa que se ha vivido con profundidad. Esta última cualidad es el sello que lleva la poesía de Miguel Hernández, es por eso que a pesar de los años transcurridos, su poesía se mantiene vehementemente y cálida, capaz de suscitar los más íntimos sentimientos de quien la lee.

3.1 Trayectoria poética

Puede decirse que Miguel Hernández fue un hombre que sufrió, vivió y amó apasionada y profundamente, con todas las fibras de su ser. Amó a su pueblo, a su mujer, a su hijo, a la amistad, a la vida y a su España. Por lo que toda su poesía tiene un sentido amoroso. Su vida se refleja en su obra:

Un amor hacia todo me atormenta
como a ti, y hacia todo se derrama

...

("La muerte, toda llena
de agujeros", ERNG)

Todo acontece en ella: lo superficial y colorista, así como lo sentimental y lo cósmico, todo ello como un reflejo de las actitudes del poeta ante el mundo y sus semejantes. Es un hombre que ante todo acontecimiento de su vida diaria, ya fuera en el aspecto político, social o afectivo, mostró una actitud comprometida y, trató de ser leal y coherente consigo mismo en su manera de actuar, pensar y sentir:

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir
cuando la hora me llegue,

...

("Sentado sobre los muertos", VP)

Sus primeros poemas, son poemas vacilantes, impersonales aún. Ha leído a poetas románticos y post-románticos del siglo XIX, así como a Rubén Darío. El paisaje de su tierra, de sus huertas de rico colorido y encanto, mueve poderosamente su sensibilidad y lo encamina a la aventura lírica. La naturaleza, tal como es, sin adornos, le sugiere sus primeros versos:

Para oler unos claveles
este muchacho de hinojos.
Tiros de grana. El olor
pone sus extremos rojos.

("Olores", PA)

En esta etapa el tema amoroso lo trata de oídas o leídas; sin embargo, se observan algunos rasgos, aunque lejanos que, posteriormente, van a formar parte de las características de su poesía: el aspecto sensual del amor y la pasión viva:

Es tu boca, mujer, todo eso
mas si cae dulcemente en un beso
a la mía, se torna puñal.

("Es tu boca", PA) 1

Su primer viaje y estancia en Madrid, ocurrido el treinta de noviembre de 1931 al quince de mayo de 1932, fue para

el poeta una experiencia decisiva, ya que recoge los ecos de la celebración del centenario de Góngora, a quien sigue. Probablemente su seguimiento no nace en forma espontánea si no por medio de los poetas de la generación del 27, a quienes el poeta conoce por sus libros, posteriormente los conocerá de manera personal. De esta experiencia surge Perito en lunas (1933). Aparentemente, todo el libro es una serie de cuadros barrocos, a manera de acertijos escritos en octavas reales; la luna es el nexa temático que le da unidad al libro.

En este libro tampoco hay expresiones de amor personal, pero sí de lo erótico, como deseo sexual imperfectamente satisfecho. Miguel identifica amor y sexo y en el libro expresa el tema con primitiva transcendencia histórica. En esta octava manifiesta la sed amorosa:

En tu angosto silbido está tu quid,
y, cohete, te elevas o te abates;
de la arena, del sol con más quilates,
lógica consecuencia de la vid.
Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid,
en humanos hiciste entrar combates.
Dame, aunque se horroricen los gitanos,
veneno activo el más de los manzanos.

("En tu angosto silbido es
tá tu quid", PL)

La condición campesina del poeta le hace tener una ac

el poeta una experiencia decisiva, ya que recoge los ecos de la celebración del centenario de Góngora, a quien sigue. Probablemente su seguimiento no nace en forma espontánea sino por medio de los poetas de la generación del 27, a quienes el poeta conoce por sus libros, posteriormente los conocerá de manera personal. De esta experiencia surge Perito en lunas (1933). Aparentemente, todo el libro es una serie de cuadros barrocos, a manera de acertijos escritos en octavas reales; la luna es el nexo temático que le da unidad al libro.

En este libro tampoco hay expresiones de amor personal, pero sí de lo erótico, como deseo sexual imperfectamente satisfecho. Miguel identifica amor y sexo y en el libro expresa el tema con primitiva trascendencia histórica. En esta octava manifiesta la sed amorosa:

En tu angosto silbido está tu quid,
y, cohete, te elevas o te abates;
de la arena, del sol con más quilates,
lógica consecuencia de la vid.
Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid,
en humanos hiciste entrar combates.
Dame, aunque se horroricen los gitanos,
veneno activo el más de los manzanos.

("En tu angosto silbido está tu quid", PL)

La condición campesina del poeta le hace tener una ac

titud sana hacia el aspecto sexual, el cual es percibido como algo natural que forma parte del milagro cotidiano de la vida. Lo sexual es empleado también como elemento de las imágenes, no en su función misma, sino en simple acción comparativa, por ejemplo:

Bailada ya la vid, se anilla y moja
sucesiones de círculos con aros:
vientres que ordeña el puño de cubos claros
por un sexo sencillo que se afloja.

("Bailada ya la vid, se anilla
y moja", Ibid.)

Aquí vemos como compara la espita del tonel que, al abrirse, deja correr el vino "por un sexo sencillo que se afloja".

Los poemas contemporáneos a Perito en lunas, siguen siendo poemas de pura extraversión, en los cuales la naturaleza ocupa un lugar importante, al mismo tiempo que, el poeta establece una visión dialéctica del paisaje; ya que vergeles, rosales, higueras, naranjas y frutas constituyen una cadena de objetos cargados de un simbolismo erótico:

Abiertos, dulces sexos femeninos,
o negros, o verdales;
mínimas botas de morados vinos,
cerrados: genitales
lo mismo que horas fúnebres e iguales.

("Oda- a la higuera", OP)

Así mismo la pureza halla su proyección en los campos
desnudos, espinos, olivos, etcétera:

Ya el pecado, el verdor, se ha retirado
a la hierba cencida.
Ya no te buscan deseosas manos,
maliciosas avispas.
Ya no fluyen tus savias ni tu cuerpo
ya puros a la fuerza:
por pura voluntad del puro viento
de nieve, de pureza.

("Arbol desnudo", Ibid.)

Otro elemento importante es que el poeta identifica el
amor sexual con la castidad de la naturaleza:

Desnudos, sí, vestidos de inocencia,
te incorporas la vida, me incorporo
somos, y no, cautivos
de las pequeñas vidas animales
si llegan a rozar nuestra existencia.

...
Desnudos: se comienza
de nuevo la creación y la sonrisa,
sin vicios ni vergüenza
íntimamente unidos con la brisa.

("Egloga-nudista", Ibid.)

No por eso deja de aparecer con la elemental violencia
del acto mismo, que posteriormente será trascendental para
el poeta:

Tu subterráneo, amor, pide tu hembra,
sola en el mundo lecho,

ayer, fértil, y más, campo de siembra,
hoy, surco insatisfecho,
espera deseosa de barbecho.

("Oda-al minero burlona", Ibid.)

No hay que olvidar su formación religiosa que, en un momento dado, influye en su poesía amorosa y, es cuando el poeta se debate entre el impulso amoroso y la noción de pecado y se lamenta:

Conflicto de mi cuerpo enamorado,
lepanto de mi sangre...
Sólo puede haber peces y descansos
donde no hay carne, ¡ay carne!

Discurre el pensamiento a todas horas
lo que a ti se te ocurre,
carne llena de infamias amorosas
déjame que me escuche.

("Primera lamentación de la carne", Ibid.)

Y ve a la muerte como su salvación:

Oh muerte, oh inmortal almendro cano:
mondo, pero florido,
sálvame de mi cuerpo y sus pecados
mi tormento y mi alivio.

(Ibid.)

Este momento de ascetismo coincide con la influencia religiosa de Ramón Sijé y probablemente con las lecturas

de San Juan de la Cruz y los autos sacramentales de Calderón. Poemas de esta época son: "Arbol desnudo", "Primera lamentación de la carne", comienza la redacción de los Silbos como el de "La llaga perfecta", en el que se observa una gran necesidad de purificación y el deseo de alcanzar el Bien Supremo: el amor perfecto. Obsérvese el ritmo estilístico de la anáfora que reitera ocho veces el verbo abrir:

Ábreme, amor, la puerta
de la llaga perfecta.

Abre, Amor mío, abre
la puerta de mi sangre.

Abre, para que salgan
todas las malas ansias.

Abre, para que huyan
las intenciones turbias.

Abre, para que sean
fuentes puras mis venas,
mis manos cardos mondos,
pozos quietos mis ojos.

Abre, que viene el aire
de tu palabra... ¡abre!

Abre, Amor, que ya entra

¡Ay!

Que no se salga... ¡cierra!

("El silbo de la llaga
perfecta", S)

Escribe tres sonetos "A María Santísima", (OP), en el primero de título "En el Misterio de la Encarnación" ya hay una valoración poética del vientre materno, uno de los sellos característicos que va a tener la poesía de Miguel Hernández:

Justo anillo su vientre de lo Justo,
quedó, como antes, virgen retraimiento,
abultándole Dios seno y ombligo.

Paralelamente, escribe el auto sacramental Quien te ha visto y quien te ve y la sombra de lo que eras (1933 - 1934). La influencia religiosa y las lecturas de ese momento dan al auto sacramental un sentido del amor en cierto modo platónico. Sin embargo esta postura del poeta no durará mucho, ya que al experimentar el amor, en su poesía se puede observar un cambio.

La primera condición para hacer un poema amoroso es vivirlo. Hasta este momento, el poeta procedió de manera mimética, dejándose llevar por su sentido natural, pero sin haber sentido un amor concreto sin literaturas. El cambio se da cuando conoce a Josefina Manresa, la que será novia,

esposa y madre, convirtiéndose además, en una de las fuentes esenciales de inspiración de su poesía.

El encuentro entre Josefina y Miguel lo describe Concha Zardoya:

En 1934 Miguel Hernández trabajaba en una notaría de Orihuela. Pasaba por la calle Mayor para ir de su casa a la oficina notarial, o a la inversa. En una de estas idas y venidas, descubrió en la calle a una joven que le impresionó por su palidez, sus ojos y pelo negrísimo. Descubrió que entraba en un taller de costura. El encuentro se repetía y Miguel empezó a sentirse enamorado, a buscarla todos los días con la mirada y el corazón. Trataba de pasar con la mayor frecuencia posible por la acera del taller, que estaba en una planta baja. Averiguó las horas de entrada y salida. Rondaba y rondaba continuamente. La joven se fijó en él: le veía pasar siempre con papeles en la mano. Miguel al fin, decidió abordarla, pero ella le rehuía, recibiendo los primeros desvíos de la tímida mujer que amará siempre, asustada de tanto ímpetu. El amor entra en su poesía y abre en ella su vena dolorida. La vida del poeta empieza a girar en torno a Josefina Manresa como un "satélite". 2

Satélite de ti, no hago otra cosa,
si no es una labor de recordarte.
-¡Date presa de amor, mi carcelera!

("Ser onda, oficio, niña es
de tu pelo", OP)

Dario Puccini, traductor y estudioso de los poemas de Miguel Hernández ha estudiado el curso de su poesía desde Imagen de tu huella, a Silbo vulnerado y El rayo que no

cesa, este autor considera que en los sonetos de Imagen de tu huella predomina un sentimiento de soledad impregnado por la ausencia de la amada:

Los olores persigo de tu viento
y la olvidada imagen de tu huella,
que en tí principia, amor y en mí termina.
("Mis ojos, sin tus ojos,
no son ojos", ITH)

Ya en el Silbo vulnerado, lo que era sólo imagen recordada, se va haciendo experiencia palpable:

Te me mueres de casta y de sencilla...
Estoy convicto, amor, estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.
("Te me mueres de casta y
de sencilla", ESV)

Poco a poco, al parejo de su experiencia amorosa, va penetrando en su poesía, una intuición condicionante y, es la de un destino trágico, en el que coinciden fuerzas telúricas, haciendo de la vida, el amor y la muerte un mismo dolor, estos elementos los encontramos ya en El rayo que no cesa:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo

alrededor de mi vida.

Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido.

("Un carnívoro cuchillo, ERNG)

Por lo que el amor queda planteado como una fuerza vital y destructora al mismo tiempo, y cuyo origen se encuentra en el poeta mismo. En el segundo soneto de este libro, el poeta se pregunta cuánto durará este tormento:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

("No cesará este rayo que me
habita", Ibid.)

Sin embargo, el poeta reconoce que este rayo que lo cerca y lo angustia constantemente tiene su origen en él mismo, pero no lo puede evitar:

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

(Ibid.)

Su amor no es un amor resignado, pues a menudo, se a
gita, con una gran fuerza, en una violenta ira:

No me conformo, no: me desespero
como si fuera un huracán de lava
en el presidio de una almendra esclava
o en el penal colgante de un jilguero.

("No me conformo, no: me
desespero", Ibid.)

Pero en momentos, el amor del poeta, ante la mujer a
mada se reviste de una suave mansedumbre:

Como un nocturno buey de agua y barbecho
que quiere ser criatura idolatrada,
embisto a tus zapatos y a sus alrededores
y hecho de alfombras y de besos hecho:
tu talón que me injuria beso y siembro flores.

("Me llamo barro aunque Mi
guel me llame", Ibid.)

En este libro ya encontramos los elementos primordia
les de su estilo personal: la fuerza del destino trágico
y la pasión amorosa y viril que serán para siempre la car
ne y el espíritu de su poesía.

Los poemas escritos entre 1933 y 1936 demuestran la

evolución de su poesía a partir de la amistad con Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. La vida, el amor y la sangre como potencia vital e irresistible impulso sexual son dominantes en este momento de su creación. La sangre, especialmente, es un elemento dinámico e irreprimible:

Me empuja a martillazos y a mordiscos,
me tira con bramidos y cordeles
del corazón, del pie, de los orígenes,
me clava en la garganta garfios dulces,
erizo entre mis dedos y mis ojos,
enloquece mis uñas y mis párpados,
...

.. ("Mi sangre es un camino", OP)

En 1937, se edita Viento del pueblo, en esta serie de poemas, Miguel Hernández llora a los muertos anónimos, a Federico García Lorca; canta al niño yuntero, a la juventud, a los campesinos, son poemas de guerra. En ellos aparece por primera vez, el tema del hijo en su poema "CanCIÓN del esposo soldado": el hijo es el medio por el cual él seguirá existiendo:

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

Sin embargo, no es sólo por el hijo que se afana en

la lucha, la imagen de la mujer lo sostiene en ella:

Cuando junto a los campos de combate te piensa
mi frente que no enfriá ni aplaca tu figura,
te acercas hacia mí como una boca inmensa
de hambrienta dentadura.

(Ibid.)

El hombre acecha (1938-1939) es el segundo libro que Miguel Hernández escribió durante la guerra civil. Aquí el orador juvenil se va serenando ante la realidad de la guerra, el lenguaje se hace más sobrio, más íntimo. Se presiente el desenlace trágico. El poeta medita sobre el hombre y su sed de sangre.

Dentro de estos poemas se encuentra el romance "Carta" en él aparece la carta como un elemento que dulcifica la ausencia de la amada:

fragmentos de la ternura,
proyectados en el cielo,
lanzados de sangre a sangre
y de deseo a deseo.

("Carta", EHA)

Además, el poeta, introduce un elemento erótico:

Y te quedarás desnuda
dentro de tus sentimientos

sin ropa, para sentirla
del todo contra tu pecho.

(Ibid.)

Al final recuerda que la muerte puede llegar antes
que la carta, sin embargo, aun así sus heridas le recorda
rán los sentimientos hacia su amada:

La recibiré dormido,
si no es posible despierto.

Y mis heridas serán
los derramados tinteros,
las bocas estremecidas
de rememorar tus besos,
y con su inaudita voz
han de repetir: te quiero.

(Ibid.)

A pesar del dolor, de la angustia que vierten los poe
mas en El hombre acecha, en su "Canción última" hace una
remembranza del hogar y termina con un aliento de esperan
za:

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

En el período posterior a la guerra, en el calvario

que sufrió el poeta por su paso en diferentes prisiones, escribió Cancionero y romancero de ausencias (1939-1941), que viene siendo la cumbre de su poesía amorosa, es una concentración de todos sus valores poéticos, amorosos y humanos.

En los poemas del Cancionero encontramos que éstos nacen, entre otros motivos, de la pena que le causó al poeta la muerte de su hijo:

De aquí al cementerio, todo
es azul, dorado, límpido.
Cuatro pasos y los muertos.
Cuatro pasos y los vivos.

Límpido, azul y dorado
se hace allí remoto el hijo.

("El cementerio está cerca", CRA)

Otro tema que aparece como constante en este libro es el beso, cuya presencia tiene varios significados como, por ejemplo, plenitud total de la vida:

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.

("Besarse, mujer", Ibid.)

También como trascendencia y enlace de las genera-

ciones:

Llegó tan hondo el beso
que traspasó y emocionó a los muertos.

...
El beso aquel que quiso
cavar los muertos y sembrar los vivos.

("Llegó tan hondo el beso",
Ibid.)

Aparece, asimismo, como testigo de la unión amorosa
y del dolor que origina:

Beso soy, sombra con sombra.
Beso, dolor con dolor,
por haberme enamorado,
corazón sin corazón.

("Antes del odio", Ibid.)

A pesar de las prisiones, el amor es la fuerza que
libera, que redime al hombre:

Porque dentro de la triste
guirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante y a paredón,
y a precipicios en acecho,
alto, alegre, libre soy.
Alto, alegre, libre, libre,
sólo por amor.

(Ibid.)

Pero su destino ya está trazado: el amor produce heri

das que al mismo tiempo dan vida y muerte:

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

("Llegó con tres heridas",
Ibid.)

Ante las carencias que pasaban su esposa e hijo mientras él está en la prisión, escribe "Nanas de la cebolla", (UP), considerada como una de las más patéticas canciones de cuna española:

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.

Pero a pesar de las carencias y sufrimientos pide a su hijo que se ría, porque, gracias a su risa, él puede ser libre:

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.

(Ibid.)

En sus últimos poemas se va adentrando en una concep

ción sumamente profunda del amor, lo que le lleva a cantarle al hijo como esperanza de trascendencia. En este momento concibe al amor como una conjunción de cuerpos, de una fuerza cósmica que lo lleva a unirse a la esposa:

El aire de la noche desordena tus pechos
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.
Como una tempestad de enloquecidos lechos,
eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

("Hijo de la sombra", HLS)

Y su poesía amorosa se proyecta hacia el futuro en su hijo, y es que por medio del hijo, trascenderá y habrá cumplido su obligación cósmica para con la humanidad:

No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
Porque la especie humana me han dado por herencia,
la familia del hijo será la especie humana.

("Hijo de la luz y de la sombra", Ibid.)

Se puede concluir con las palabras de Dario Puccini sobre Miguel Hernández: "Nos ha transmitido un mensaje coherente con su vida y su poesía, trágica y heroica al mismo tiempo". 3

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

- 1 Hernández, Miguel. Poemas de Amor. Antología. Estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 12 (LB 534)
- 2 Hernández, Miguel. Cartas a Josefina. Introducción de Concha Zardoya. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 10-11
- 3 Puccini, Darío. "El último mensaje de Miguel Hernández". En Miguel Hernández. El escritor y la crítica. Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus Ediciones, 1975, p. 241 (Taurus, 86)

4. EL EROS COSMICO

A partir de su matrimonio y paternidad, la poesía de Miguel Hernández se hace más profunda, más rica, el misterio de la vida y de la muerte penetra en ella, tomando matices que se relacionan directamente con una sacralidad de la vida orgánica.

El porqué de la correspondencia entre la intuición poética y las religiones arcaicas de tipo naturalista, lo da Alvarez de Miranda:

Esta coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. 1

El hombre de las sociedades arcaicas trata de vivir lo más posible en lo sagrado, o en íntima comunión con los objetos consagrados. Lo sagrado se manifiesta como una realidad totalmente diferente a las realidades naturales, por ello todo lo que es percibido como misterio, adquiere un carácter sacro:

Toda religiosidad de la vida orgánica reposa en una profunda sensación de lo numinoso como sustancia de la vida misma. La vida es la manifestación de una "potencia" de los preciosos atributos de lo numinosos: es "mysterium", es "tremendum" y es "fascinans". Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Estos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad. 2.

En la poesía de Miguel Hernández, estos tres momentos de la vida se encuentran presentes como elementos primordiales de una visión y postura personal ante la propia existencia. Toma su propia vida, el amor hacia una única y concreta mujer y la vivencia de que la vida se le escapa de las manos, y la transforma en poesía. El mismo aclara su postura existencial:

Escribí en el arrenal:
los tres nombres de la vida:
vida, muerte, amor.

("Escribí en el arrenal", CRA)

A continuación, explicaré, como aparecen estos tres elementos, analizando el contenido de algunos de sus poemas. La sangre va a simbolizar la vida y el amor a la fecundidad; ésta aparece dividida en: primero, el encuentro de los esposos, segundo, el eros cósmico y tercero, la nue

va luz; por último, la muerte que abarca también la idea de salvación.

4.1 La sangre: elemento sagrado

La sangre es considerada universalmente como vehículo de vida, por ello simboliza todos los valores solidarios de ésta. El hombre comprende que la sangre es la vida misma, la siente como la máxima potencia de toda existencia orgánica. Es en ella donde se encuentra el principio de la vida. En la mente primitiva y arcaica, la sangre, adquiere un valor sagrado, convirtiéndose en el elemento sobre el que se construye la sacralidad de la vida orgánica. Para Miguel Hernández es la fuerza que le empuja hacia la vida:

Me persigue la sangre, ávida fiera
desde que fui fundado,
y aún antes de que fuera
proferido, empujado
por mi madre a esta tierra codiciosa
...

("Sino sangriento", OP)

Además, lleva en sí misma un dinamismo estremecedor y es que gracias a este líquido vital, el hombre siente,

percibe, vibra, late:

Me empuja a martillazos y a mordiscos,
me tira con bramidos y cordeles
del corazón, del pie, de los orígenes,
me clava en la garganta garfios dulces,
erizo entre mis dedos y mis ojos,
enloquece mis uñas y mis párpados,
rodea mis palabras y mi alcoba
de hornos y herrerías,
la dirección altera de mi lengua,
y sembrando de cera su camino
hasta que caiga torpe y derretida.

("La sangre es un camino",
Ibid.)

Es también fuerza creadora:

La sangre me ha parido y me ha hecho preso,
la sangre me reduce y me agiganta.

("Sino sangriento", Ibid.)

Para la mente primitiva y arcaica:

La sangre se percibe como la máxima potencia de todo el mundo orgánico, liberada de su cauce carnal, lo que sobreviene no es sólo la muerte -es decir, una pasividad-, sino algo sobremanaera potente y dinámico, a saber: una desatada actividad; porque la sangre derramada es vida liberada, es alma en diáspora de energía. Es una potencia capaz de actuar sobre todo el universo cósmico. 3

Así también la siente el poeta:

Sangre, sangre por árboles y suelos,

sangre por aguas, sangre por paredes,
y un temor de que España se desplome
del peso de la sangre que moja entre sus redes
hasta el pan que se come.

("Recoged esta voz", VP)

La sangre representa metafóricamente al hombre conformado a la humanidad, en lo que en ella hay de permanente y su constante aspiración hacia una realización en la libertad. Por ello, la sangre se reviste de un carácter sagrado, y se convierte, en un bien supremo, la más alta riqueza:

Sangre que es el mejor de los mejores bienes.
Sangre que atesoraba para el amor sus dones.

("18 de julio de 1936-18
de julio de 1938", EHA)

Por este carácter sacro de la sangre, el hombre se ve sometido a un imperativo moral: prolongar esta sangre común:

Necesito extender este imperioso reino,
prolongar a mis padres hasta la eternidad,
y tiendo hacia ti un puente de arqueados corazones
que ya se corrompieron y que aún laten.

("Mi sangre es un camino",
OP)

El poeta trata de oponerse a ese destino, y se rebe-

la por un momento ante esta exigencia:

Lucho contra la sangre, me debato
contra tanto zarpazo y tanta vena,
y cada cuerpo que tropiezo y trato
es otro "borbotón de sangre, otra cadena.

("Sino sangriento", Ibid.)

Pero la sangre, no le deja opción, le hace perder su
libertad individual y le arrastra sin ninguna considera-
ción:

Me arrastra encarnizada su corriente,
me despedaza, me hunde, me atropella,
quiero apartarme de ella a manotazos,
y se me van los brazos detrás de ella,
y se me van las ansias en los brazos.

(Ibid.)

Y es que hace falta liberarla y reintegrarla al mar
de la vida, para cumplir con la ley de la naturaleza, y
así el hombre debe dejarse llevar por su corriente, para
poder realizar su vocación de hombre:

Me dejaré arrastrar hecho pedazos,
ya que así se lo ordenan a mi vida
la sangre y su marea,
...

(Ibid.)

Para que el río de sangre, que viene de los primeros

hombres y marcha hacia un futuro de ilimitada esperanza,
se perpetúe, es necesario el amor personal de un hombre
por una mujer:

La puerta de mi sangre está en la esquina
del hacha y de la piedra,
pero en ti está la entrada irremediable.

("Mi sangre es un camino",
OF)

En la unión carnal el hombre se realiza plenamente,
alcanza su destino de ser humano, heredero y transmisor a
un tiempo de una sangre que le antecede y que él con ese
acto prolongará hasta el infinito:

Mi sangre es un camino ante el crepúsculo
de apasionado barro y charcos vaporosos
que tiene que acabar en tus entrañas,
un depósito mágico de anillos
que ajustar a tu sangre,
...

(Ibid.)

Mientras esta unión no se logre plenamente, el hombre
tiene conciencia de la pobreza de su existencia individual
y de su soledad que se expresa en la angustia insoportable
de una sangre prisionera:

Mujer, mira una sangre,
mira una blusa de azafrán en celo,
mira un capote líquido cihéndose en mis huesos

como descomunales serpientes que me oprimen
acarreado angustia por mis venas.

(Ibid.)

La negación del amor, que impide el curso de la sangre, se convierte en sacrilegio cometido contra la vida, su castigo es la mutación de la sangre y así se transforma en la más funesta de las fuerzas de la muerte:

Pólvora venenosa propagada,
ornado por lo ojos de tristes pirotecnias,
panal horriblemente acribillado
con un mínimo rayo doliendo en cada poro,
gremio fosforescente de acechantes tarántulas
no me consientas ser.

(Ibid.)

Mientras que la consumación del amor se convierte en
un acto sagrado que trasciende a la pareja humana:

He poblado tu vientre de amor y sementera
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

("Canción del esposo soldado", V.

Y es así como el yo logra una comunión con el nosotros, en la que viene a converger metafísicamente la totalidad humana:

Sangre donde se puede bañar la muerte apenas
fulgor emocionante que no ha palidecido,
porque lo recogieron mis ojos de mil años.

("18 de julio de 1936-18 de ju
lio de 1938", EHA)

La sangre como elemento sagrado se vale del hombre
para su perpetuación en el hijo. Hombre y mujer se encuen
tran frente a una aventura que deja de ser personal para
convertirse en la odisea cósmica que conduce a la inmorta
lidad de la sangre.

Es la sangre, la que guía a la pareja humana hacia
la gran marea eterna. Ella, después del encuentro de los
esposos, induce a las fuerzas del cosmos para que actúen
sobre la pareja, la hagan nupcial y su unión culmine con
la concepción del hijo. Y así, por su acto creador, el
hombre penetra en el devenir cósmico.

4.2 El encuentro de los esposos

La constante de este encuentro es la mutua contempla
ción y la luminosidad que se desprende de los esposos. El
esposo se ensimisma en una larga contemplación de la espo
sa. La percibe como una esencia de vida, una luz más allá

de la luz, una imagen de la totalidad y la perfección, de la cual no puede apartar la vista:

Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío:
claridad absoluta, transparencia redonda.

("Yo no quiero más luz que tu
cuerpo ante el mío", UP)

La luz que la esposa irradia nace de su recíproco a
mor para el esposo, ella constituye su única realidad vi
tal, un diamante radiante, una fuente suprema de luz, es
decir, de amor:

¿Qué lucientes materias duraderas te han hecho,
corazón de alborada, carnación matutina?

(Ibid.)

Es tan cegadora la luz que de ella se desprende, que
el mundo sensible se percibe envuelto en una penumbra, en
la que los objetos son simples siluetas, sin formas defi-
nidas:

No hay más luz que tu cuerpo, no hay más sol: todo ocaso.
Yo no veo las cosas a otra luz que tu frente.
La otra luz es fantasma, nada más, de tu paso.

(Ibid.)

La limpidez, la claridad, la luminosidad tiene su oriu

gen en una corriente de sangre que circula entre los esposos, y que se convierte en una corriente única por la continuidad de la vida conyugal, la repetición del acto amoroso, que profundiza y purifica la unión de la pareja:

Limpidez cuya entraña, como el fondo del río,
con el tiempo se afirma, con la sangre se ahonda.

(Ibid.)

Hasta ahora, el descubrimiento mutuo de los esposos se ha realizado en un mediodía, pleno de luz, en el que, aparentemente, no se divisa un declinar:

Claridad sin posible declinar. Suma esencia
del fulgor que ni cede ni abandona la cumbre.

(Ibid.)

Sin embargo, empiezan asomar indicios que señalan el advenimiento brusco de un cambio: ha llegado el crepúsculo, acompañado de sombras; en él, el cuerpo luminoso, radiante de la esposa empieza a transformarse, adquiriendo tintes de oscuridad:

Claro cuerpo moreno de calor fecundante.
Hierba negra el origen; hierba negra las sienes.
Trago negro los ojos, la mirada distante.
Día azul. Noche clara. Sombra clara que vienes.

(Ibid.)

También, toda esa luz, que ilusoriamente nos parece, tiene su principio y fin en la esposa, no es más que un solo rayo, que se desprende, de una luz universal, que fluye constantemente hacia todos los astros:

Juventud. Limpidez. Claridad. Transparencia
acercando los astros más lejanos de lumbre.

(Ibid.)

Entonces ¿de dónde viene la luz? La luz, como la sangre, representa metafóricamente a la humanidad, por lo que viene de atrás, de sus padres, de sus antepasados, del origen de la humanidad, y que se proyecta hacia el futuro, hacia las generaciones venideras.

Y es así, como el eros deja de ser una experiencia personal para convertirse en un acontecer universal, sagrado, cósmico. El eros cósmico aparece y viene a romper la mutua contemplación de los esposos, para llevarlos, por medio del sacrificio de su individualidad, al nacimiento de un nuevo astro: el hijo.

En esta nueva fase, en la que el eros cósmico rige a los esposos y los conduce hacia el hijo, la oscuridad viene a cubrir con su sombra el cuerpo de la esposa:

Yo no quiero más luz que tu sombra dorada
donde brotan anillos de una hierba sombría.
En mi sangre, fielmente por tu cuerpo abrasada,
para siempre es de noche: para siempre es de día.

(Ibid.)

Así, gracias al eros cósmico, la pareja humana se proyecta hacia el futuro: el hijo, cumpliendo el sagrado mandato de la sangre.

4.3 El eros cósmico

La claridad absoluta empieza a declinar en un crepúsculo, momento de indeterminación y ambivalencia, grieta que une y separa a un tiempo los contrarios: el día y la noche, la luz y la oscuridad, el fin de un ciclo y el principio de uno nuevo. Signo del ocaso ha sido la transformación del cuerpo de la esposa, en un principio lleno de nitidez pasa a ser un "claro cuerpo moreno" ("Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío", UP), en el cual se observan centros negros: el origen, las sienes, los ojos.

Y es que el eros cósmico se vale de la oscuridad para manifestarse en toda su potencia, ya que ella es un camino de adentramiento hacia los orígenes, hacia lo maternal y

germinal, un retorno hacia el caos primigenio. Caos que contiene en sí mismo todas las formas, los seres, los gérmenes de la creación universal, y no hay que olvidar que la finalidad del eros cósmico es el nacimiento de un nuevo astro: el hijo.

Una manifestación de la oscuridad es la noche, principio femenino relacionado con la fertilidad, virtualidad y simiente, no es de extrañar, entonces, que la esposa sea identificada plenamente con la noche:

Eres la noche, esposa: la noche en el instante mayor de su potencia lunar y femenina.
Eres la medianoche: la sombra culminante donde culmina el sueño, donde el amor culmina.

("Hijo de la sombra", HLS)

La esposa no sólo se transfigura en la noche, sino también en la luna, siendo ella, entre todos los fenómenos celestes percibidos por el hombre que "resulta ser el más rico, el más influyente en la tierra y, sobre todo, en la vida orgánica, el más misterioso y esperanzador, y, en fin, el más "potente" que todos los restantes". 4

El esposo se describe a sí mismo como el sol, principio activo, reducto cósmico de la fuerza masculina, cuyo movimiento, sin embargo, es regido por la luna:

Forjado por el día, mi corazón que quema
lleva su gran pisada de sol a donde quieres,
con un sólido impulso, con una luz suprema,
cumbre de las mañanas y los atardeceres.

(Ibid.)

El poder del eros cósmico, representado por la noche,
es violento, ante su presencia, el hombre se estremece,
se sobresalta, y es que le arrebatata, tanto a él como a su
pareja, de su individualidad, para proyectarlos con furia,
hacia una comunión erótica universal, un viento telúrico
los arrastra hacia esa comunión:

Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje
su avaricioso anhelo de imán y poderío.
Un astral sentimiento febril me sobrecoge,
incendia mi osamenta con un escalofrío.

El aire de la noche desordena tus pechos,
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.
Como una tempestad de enloquecidos lechos,
eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

(Ibid.)

Ante este rito mágico, que conduce a los esposos a la
realización plena de su unión amorosa, la noche adquiere
una iluminación especial y propia, al mismo tiempo, una
fuerza honda y misteriosa: el sexo de la esposa se prepara
para recibir la luz:

La noche se ha encendido como una sorda hoguera
de llamas minerales y oscuras embestidas.

Y alrededor la sombra late como si fuera
las almas de los pozos y el vino difundidas.

(Ibid.)

Y es él, el que toma de la luz los elementos de la
vida y convierte al seno materno en un horno donde se lle
vará a cabo todo el proceso misterioso de la procreación
de nueva vida:

Ya la sombra es el nido cerrado, incandescente,
la visible ceguera puesta sobre quien ama;
ya provoca el abrazo cerrado, ciegamente,
ya recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama.

(Ibid.)

La sombra, convertida en vehículo de vida, exige la
unión de los amantes, quienes al consumir esta unión, se
funden con la tierra y el cielo, es decir, se convierten
en astros que iluminan la noche:

La sombra pide, exige seres que se entrelacen,
besos que la constelen de relámpagos largos,
bocas embravecidas, batidas, que atenacen,
arrullos que hagan música de sus mudos letargos.

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida.
Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
con todo el firmamento, la tierra estremecida.

(Ibid.)

La luna, como astro de vida que preside la fecunda-

ción, participa en la gestación de la nueva vida, fundiéndose con los elementos que van a conformar su sustancia corpórea:

El hijo está en la sombra que acumula luceros,
amor, tuétano, luna, claras oscuridades.

(Ibid.)

El hijo ha sido engendrado, la sombra se transforma en el vientre materno, y lo acoge, lo cobija. Los astros participan en la elaboración de su materia viva, al proporcionarle las sustancias alimenticias que lo harán crecer:

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surtido,
y a su origen infunden los astros una siembra,
un zumo lácteo, un flujo de cálido latido,
que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

(Ibid.)

El eros cósmico hace que la sombra actúe como una fuerza cósmica, que guía a las parejas humanas a la consumación de su amor, para que así la especie humana se perpetúe, cumpliendo, de esta forma, con el mandato sagrado del cosmos:

Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,
tendiendo está la sombra su constelada umbría,
volcando las parejas y haciéndolas nupciales.

(Ibid.)

Luz y sombra, sol y luna, ordenan los ritmos biológicos y la vida orgánica en la tierra, convirtiéndose en una puerta abierta al misterio:

Tú eres la noche, esposa. Yo soy el mediodía.
(Ibid.)

La condición sagrada del eros está dada por esta fuerza trascendente, que rompe la mutua contemplación de los esposos para conducirlos, anulando su individualidad, hacia la consumación de su unión; unión que adquiere un carácter universal ya que los lleva a la creación del hombre del futuro.

4.4 La nueva luz: el hijo

El sol, con su luz y claridad, presidió el encuentro de los esposos, posteriormente la luna, con la noche y su sombra, los envolvió, llevándoles a cumplir con el mandato sagrado del eros cósmico. El cuerpo de la esposa sufrió una transformación, de una claridad radiante pasó a ser la luna, la noche, la sombra. Ahora el hijo ha sido engendrado, una nueva luz se está forjando en el seno de la esposa-madre.

La luna, esposa-madre, escapa de la sombra para hacer se llama de luz, fuente de vida. Principia por convertirse ella misma en claridad, ya que lleva en sus entrañas al sol naciente:

Tú eres el alba, esposa: la principal penumbra,
recibes entornadas las horas de tu frente.
Decidido al fulgor, pero entornado, alumbra
tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.

("Hijo de la luz", HLS)

La pasión desatada por el eros cósmico ha desaparecido. El esposo organiza su mundo alrededor de la esposa y su casa. Para él, su hogar se convierte en un espacio existencial y sagrado que le abre una comunicación con lo Transcendente:

Centro de claridades, la gran hora te espera
en el umbral de un fuego que al fuego mismo abraza:
te espero yo, inclinado como el trigo a la era,
colocando en el centro de la luz nuestra casa.

(Ibid.)

La noche se ha alejado definitivamente. El vientre de la esposa se abre al parto, como el sol, en el horizonte, cuando nace entre los montes. Sólo que en el alumbramiento de este nuevo sol, el tiempo se detiene en una hora precisa, la naturaleza participa en él, la tierra se estremece

ante el dolor de la madre, los muros se rasgan, los montes y las rocas se desgarran, y viene una apertura hacia la totalidad, hacia la divinidad, hacia la vida misma:

La noche desprendida de los pozos oscuros,
se sumerge en los pozos donde ha echado raíces.
Y tú te abres al parto luminoso, entre muros
que se rasgan contigo como pétras matrices.

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

(Ibid.)

A pesar de que el parto adquiere tonos de una acontecimiento cósmico, de un nacimiento sagrado; el hijo es la realidad humana del amor entre un hombre y una mujer, quienes antes de engendrarlo, lo soñaron y anhelaron, después, amorosamente, prepararon las cosas cotidianas que el hijo necesitaría:

El hijo fue primero sombra y ropa cosida
por tu corazón hondo desde tus hondas manos.
Con sombras y con ropas anticipó su vida,
con sombras y con ropas de gérmenes humanos.

(Ibid.)

En el pasado, esposo y esposa se recrearon en una larga y absorta contemplación mutua, ahora, su mirada se aparta de ellos mismos, y se dirige hacia la nueva luz: el hijo

jo, quien es el que ha venido a habitar e iluminar el hogar:

Las sombras y las ropas sin población desiertas,
se han poblado de un niño sonoro, un movimiento,
que en nuestra casa pone de par en par las puertas,
y ocupa en ella a gritos el luminoso asiento.

(Ibid.)

El hijo recibe el bautizo de la luz y queda señalado por ella, por lo que a su tiempo tendrá que cumplir con el deber sagrado que el cosmos impone a los hombres. Al mismo tiempo, los padres vislumbran su futuro:

Hijo del alba eres, hijo del mediodía.
Y ha de quedar de ti luces en todo impuestas,
mientras tu madre y yo vamos a la agonía,
dormidos y despiertos con el amor a cuestas.

(Ibid.)

El esposo canta al amor que experimenta por su esposa y su hijo, siente que este amor colma con abundancia su vida. El centro de su vida es el aposento del hijo y la luminosidad que se desprende de él:

Hablo, y el corazón me sale en el aliento.
Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría.
Con espliego y resinas perfume tu aposento.
Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.

(Ibid.)

La madre, ser misterioso y potente, se transforma en alimento para el hijo. La vida brota en forma abundante de su cuerpo, sus pechos fecundos "son una expresión de la vida que se transmite y por lo tanto una expresión sa cral" 5:

Tejidos en el alba, grabados, dos panales
no pueden detener la miel en los pezones.
Tus pechos en el alba: maternos manantiales,
luchan y se atropellan con blancas efusiones.

("Hijo de la luz y de la
sombra", ILS)

La sangre de la madre se convierte en leche espumosa, y es la luna quien preside este cambio, ya que "sobre la faz del mundo orgánico la génesis de toda vida se opera desde la feminidad; por eso la luna, reeligadora de todas las formas de vida, preside y anega a la feminidad" 6:

Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma.
Y es como si brotaras de un pueblo de colmenas,
tú toda una colmena de leche con espuma.

(Ibid.)

El esposo enfatiza la fecundidad y abnegación de la esposa-madre ya que, en su misión de alimentar al hijo, la compara con las laboriosas abejas; además, su dulce leche parece que brotara de un misterioso manantial:

Es como si tu sangre fuera dulzura todita,
laboriosas abejas filtradas por tus poros.
Oigo un clamor de leche, de inundación, de boda
junto a ti, recorrida por caudales sonoros.

(Ibid.)

Si el eros cósmico, en un principio exigió a los esposos el sacrificio de su individualidad en aras de la pasión que los llevaría a fusionarse; ahora ante el nuevo ser, pide de nuevo el sacrificio de su individualidad, pero, ahora, en aras de la abnegación. Por ello, en esta última transformación los convierte en alimento del futuro.

4.5 La salvación

El hombre ha sido dominado por un poder sagrado, que lo arrebató de su individualidad para conducirle al encuentro de su pareja, dándole valor y sentido a su vida. Es un poder que

Es divino porque es un bien supremo que da sentido y valor al cambio cósmico, en cuyo centro se encuentra la Historia, regida por un Amor Trascendente, del que las relaciones humanas, espirituales, sexuales, familiares, son sólo manifestaciones y pálidos reflejos. 7

Este poder es el eros, el amor, concebido como una fuerza que impulsa al hombre hacia sus semejantes para contribuir con su vida y su lucha al progreso de la humanidad. El amor logra sacar al hombre de sí mismo y lo guía al encuentro de los otros para hacerlo solidario con ellos. Por eso, el hombre se siente plenamente realizado cuando es padre, ya que el hijo se convierte en una esperanza de vida. Ante él, el padre experimenta la sensación de estar frente a su salvador, ya que gracias a él, su sangre no se perderá para siempre: en el hijo está la redención. El eros cósmico ha cumplido su misión.

Para el esposo, lo intenso de la unión y del amor ha quedado grabado en lo más profundo de su ser; la esposa ha sido y es el centro de su universo, el principio y el fin de su vida, la que lo ha hecho participar en los misterios de la vida y lo introduce a los de la muerte:

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

("Hijo de la luz y de la
sombra", HLS)

Los esposos han cumplido con el mandato sagrado de la sangre, fusionaron su sangre en una corriente común que ha

de contribuir a aumentar el caudal del río de sangre universal:

Para siempre fundidos en el hijo quedamos:
fundidos como anhelan nuestras ansias voraces:
en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos
en un haz de caricias, de pelo, los dos haces.

(Ibid.)

El hijo salvador los ha hecho trascender su propia muerte, acercándolos a las generaciones anteriores en tal forma que la proximidad de los muertos es percibida con un estremecimiento, con un calor íntimo, como si sus corazones todavía latieran:

Los muertos, con un fuego congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.
Viene a ocupar el hijo los campos y la casa
que tú y yo abandonamos quedándonos muy cerca.

(Ibid.)

La unión de los esposos ha resultado plenamente creadora. El hijo salvador ha sido concebido a partir de la carne del hombre y de la mujer, y de su amor fuente de vida. Con su nacimiento ha activado a las fuerzas de regeneración y salvación, que ligan todo principio y fin, pasado y futuro:

Haremos de ese hijo generador sustento,
y hará de nuestra carne materia decisiva:
donde sienten su alma las manos y el aliento
las hélices circulen, la agricultura viva.

(Ibid.)

El hijo los ha liberado de la muerte, ésta ha sido
vencida. Sus vidas han adquirido un sentido, no han vivi-
do en vano, no se perderán para siempre:

El hará que esta vida no caiga derribada,
pedazo desprendido de nuestros dos pedazos,
que de nuestras dos bocas hará una sola espada
y dos brazos eternos de nuestros cuatro brazos.

(Ibid.)

La dimensión del amor del poeta se extiende universal
mente, parte del amor hacia su esposa e hijo y se prolonga
hacia la humanidad. Una realidad concreta que el poeta trag
ciende y, además, le despierta profundos sentimientos de
fraternidad y solidaridad humana que lo llevan a tener es
peranzas y fe en el futuro del hombre:

No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
Porque la especie humana me han dado por herencia,
la familia del hijo será la especie humana.

(Ibid.)

La pareja humana ha participado directamente en la to

talidad del misterio de la vida y de la muerte. Participación que tuvo como fin llevarlos a una comunión con la comunidad sagrada y eterna de vivos y muertos. La vida, que viene de las generaciones remotas, se prolonga en el hijo:

Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo.

(Ibid.)

La intuición poética de Miguel Hernández, que coincide con las religiones arcaicas que sacralizan la vida orgánica, desemboca en un sentimiento de fraternidad humana que inspira un compromiso con el hombre mismo.

4.6 La muerte

Para el poeta, el hijo viene a ser su salvador ya que, por el hijo y la familia del hijo, él vivirá eternamente. Sin embargo, ¿qué es la muerte para él? En su vivencia de la muerte, Miguel Hernández, se acerca a la mentalidad del hombre primitivo, para quien la muerte es el episodio de una metamorfosis, que lo lleva a integrarse a la totalidad sagrada del misterio vital. Vicente Ramos comenta al res-

pecto:

Miguel Hernández, por hilozoísta, admitió la realidad de la muerte no como acabamiento absoluto o, por el contrario, tránsito a una in mortalidad del espíritu personal, sino como fase de un universal proceso eterno de transformación del ser. 8

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente consumada la vida como el sol, su mirada. No es posible perdernos. Somos plena simiente. Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

("Muerte nupcial", UP)

Vivir básicamente es morir, diariamente morimos un poco, vida y muerte, juntas siempre, constituyen la única y verdadera realidad del hombre. Así lo siente Miguel Hernández, se llega a este mundo con tres heridas: vida, muerte, amor; heridas que marcan para siempre al hombre:

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

("Llegó con tres heridas", CRA)

La muerte está unida en tal forma a la vida y al amor, que en el propio éxtasis amoroso se percibe su presencia:

Entonces, el anhelo creciente, la distancia

que va de hueso a hueso recorrida y unida,
al aspirar del todo la imperiosa fragancia;
proyectamos los cuerpos más allá de la vida.

("Muerte nupcial", UP)

Aun el beso viene siendo un rito por el que el hombre penetra en el misterio de la muerte, comulgando con ella:

Muerte reducida a besos,
a sed de morir despacio
das a la grama sangrante
dos tremendos aletazos.
El labio de arriba el cielo
y la tierra el otro labio.

("La boca", Ibid.)

Si en la plenitud del acto amoroso, el poeta, se enfrenta, cara a cara, con la muerte; el sexo de la esposa se convierte en el principio y fin de lo existente, ya que en él se unen la vida, el amor y la muerte:

El último y el primero:
rincón para el sol más grande,
sepultura de esta vida
donde tus ojos no caben.
Allí quisiera tenderme
para desenamorarme.

("El último rincón", CRA)

Por eso, en Miguel Hernández, el sexo femenino es un

elemento salvador:

Es un elemento de salvación porque en él, se realiza plenamente el destino humano: por él el hombre perdura hasta la eternidad, en él co-existe lo que enraiza al hombre a la tierra y lo que le lanza hacia el cielo, por él el hombre y la mujer se integran en el concierto armónico del universo. 9

En consecuencia, el vientre de la esposa, se revela como un espacio sagrado que le permite fundar su mundo y vivir realmente y, por tanto, morir también:

Vientre: carne central de todo cuanto existe.
Bóveda eternamente si azul, si roja, oscura.
Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura.

("El niño de la noche", UP)

Además, como espacio existencial y sagrado, el poeta, encuentra en él, claridad, seguridad, un refugio que lo protege de la confusión, el caos, lo turbio del mundo exterior:

Menos tu vientre
todo es oculto
menos tu vientre
todo inseguro,
todo postrero,
polvo sin mundo.

Menos tu vientre

todo es oscuro
menos tu vientre
claro y profundo.

("Menos tu vientre", CRA)

Sin embargo, el poeta, al encontrarse en los umbrales del misterio, percibe la presencia de elementos ambiguos que le producen terror:

Trémula zarzamora suavemente dentada
donde vivo arrojado.

("Orilla de tu vientre", PDA) 10

Y es que, en la fuente del éxtasis amoroso, la muerte se hace presente, atrayéndolo de manera irresistible:

Soto que atrae, umbría de vello casi en llamas,
dentellada tenaz que siento en lo más hondo,
vertiginoso abismo que me recoge, loco
de la lúcida muerte.

(Ibid.)

La instancia que une a la vida, al amor y a la muerte, las tres heridas que el hombre lleva en sí, es la luna, ya que ella, además, de ser símbolo de fecundidad, lo es también de la muerte. Ella al desaparecer una vez por mes, contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende.

La luna y la mujer están íntimamente ligadas, como dei

dad que preside la fecundación, la luna guía a la mujer hacia la maternidad y le acompaña en su dolor, dolor por el nacimiento del hijo, dolor por la vida misma:

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre. Quiso la luna profundamente llena. En tu dolor lunar he visto dos mujeres, y un removido abismo bajo una luz serena.

("Desde que el alba quiso ser alba", UP)

Pero, además, es ella, quien en una forma dulce y tranquila, la conduce hacia la muerte:

Profundidad del mundo sobre el que te has quedado sumiéndote y ahondándote mientras la luna mueve, igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado.

(Ibid.)

El amor y la muerte van siempre juntos, los amantes, en cada acto de amor, van poco a poco al encuentro de la muerte. La muerte de la luna preside la muerte humana:

Aún me estremece el choque primero de los dos; cuando hicimos pedazos la luna a dentelladas, impulsamos las sábanas a un abril de amapolas, nos inspiraba el mar.

("Orilla de tu vientre", PDA) 11

Después de la unión amorosa, el hombre vuelve a su

realidad existencial, en la que le espera la soledad y la muerte. La luna separa y destruye los cuerpos de los amantes:

Pasó el amor, la luna, entre nosotros
y devoró los cuerpos solitarios.
Y somos dos fantasmas que se buscan
y se encuentran lejanos.

("El amor ascendía entre nosotros", CRA)

La luna, al igual que el hombre, conoce la ley del de venir, va muriendo poco a poco, pero a diferencia del hom bre, la luna vuelve a renacer, es por eso que el hombre comparte con ella su muerte, al mismo tiempo, con la resu rrección de la luna alimenta las esperanzas de alcanzar la inmortalidad:

Besarse a la luna,
mujer, es besarnos
en toda la muerte.

Descienden los labios
con toda la luna
pidiendo su ocaso,
gastada y helada
y en cuatro pedazos.

("Besarse, mujer", Ibid.)

Para Miguel Hernández, la muerte viene siendo un epi sodio íntimamente entrelazado con la vida; vida y muerte

forman parte de un mundo impregnado de elementos sagrados.

No hay que olvidar lo que el hombre es semilla de vida:

No es posible perdernos. Somos plena simiente.
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

("Muerte nupcial", UP)

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

- 1 Alvarez de Miranda, Angel. La metáfora y el mito. Madrid: Taurus Ediciones, 1963, p. 12.
- 2 Ibid., pp. 12-13.
- 3 Ibid., p. 20.
- 4 Ibid., p. 38.
- 5 Ibid., p. 15.
- 6 Ibid., p. 55.
- 7 Herrero, Javier. "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández". En torno a Miguel Hernández de Juan Cano Ballesta y otros. Madrid: Editorial Castalia, 1978, p. 93.
- 8 Carenas, Francisco. "Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández". En Miguel Hernández. El escritor y la crítica. Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus Ediciones, 1975, p. 80 (Taurus, 76). El hillozoísmo atribuye a la materia una exis

tencia necesaria y dotada de vida.

- 9 Mayoral, Marina. "El último rincón" de Miguel Hernández. En torno a Miguel Hernández. op. cit. p. 105.
- 10 Hernández, Miguel. Poemas de Amor. Antología. Estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 136-137 (LB 534).
- 11 Ibid.

5. OTROS ELEMENTOS COSMICOS

En su cotidiano existir, el hombre contempla los múltiplos acontecimientos que suceden a su alrededor, todos los días descubre hechos que le maravillan, la vida que se manifiesta en la naturaleza es en sí misma un milagro. A pesar, de que en nuestros días, la ciencia hace descubrimientos que de una manera lógica y científica nos explican los misterios de la naturaleza, sin embargo, eso no quita que el hombre se sienta atraído y fascinado por lo que ocurre en su contorno y trate intuitivamente de explicar a su manera todos estos fenómenos misteriosos.

Para esa visión personal del mundo, el hombre parte de su realidad, la que vive y experimenta, ya que su mundo es el que conoce y en el que vive. Además, aunque, enigmático y misterioso, el universo es un mundo abierto porque le habla al hombre por medio de sus astros, sus plantas y animales, sus ríos y rocas, sus estaciones, sus días y noches.

Y es que cada objeto o fenómeno cósmico que se le pre

senta al hombre ante sus ojos, tiene una historia. Así la luna, el sol, las estrellas, las aguas, la tierra tienen su historia mítica. Historia que es la llave de la comunicación del mundo con el hombre, ya que por ella los objetos y fenómenos se hacen reales y objetivos, así el mundo se vuelve accesible, claro y familiar, entonces, el hombre puede establecer una significación y un orden de los fenómenos; de esta manera el universo deja de ser, para él, una masa de objetos aglomerados caprichosamente, para convertirse en un cosmos viviente, articulado y significativo.

El mundo habla al hombre y para comprender su lengua je sólo se tienen que conocer los mitos e interpretar sus símbolos. También es por medio del símbolo que el hombre responde a esta comunicación con el mundo, éste responde con sus sueños, sus fantasías, sus antepasados, sus ritos. Es por ello que cada hombre, a pesar de vivir en una determinada sociedad y cultura, tiene una percepción personal del cosmos.

El poeta, asimismo, tiene una visión personal del universo; además, se convierte en un mediador entre el cosmos y el hombre, porque gracias a su intuición y sensibilidad experimenta e interpreta al mito y al símbolo, para luego

transmitir su explicación de los fenómenos al hombre, pero sin apelar a su intelecto sino a un nivel emocional y afectivo.

En su poesía, Miguel Hernández, no sólo nos comunica su visión personal del cosmos, sino que nos hace participar de ella envolviéndonos con una emoción indescriptible. El poeta parte de su realidad concreta para trascender en una cosmovisión, en la que juegan un papel importante elementos como la tierra, el agua, el viento y el toro.

5.1 La tierra

La tierra se revela al hombre como una unidad cósmica viva y activa; su extensión, solidez, la variedad de su relieve y la vegetación, son datos inmediatos que llegan a la conciencia del hombre. Es ella, con todo lo que reúne y soporta, fuente inagotable de existencias, que se manifiestan al comienzo y al final de toda vida. Al comienzo, ya que toda manifestación de vida se da gracias a la fecundidad de la tierra, toda forma nace de ella, y al final, porque . . . regresa a ella en el momento en que la vida queda agotada, pero . . . regresa a ella para renacer; sin embargo,

antes de renacer descansa, se purifica y regenera.

La tierra en cuya entraña infinita se asienta la realidad, es cantada por Miguel Hernández, quien no sólo la acepta sino también la convierte en algo cotidiano; el poeta se sabe hecho de tierra, es más, de barro, materia portadora de fuerzas latentes de vida:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.

("Me llamo barro aunque Mi
guel me llame", ERNC)

No es de extrañar, entonces, que al referirse a ella la llame madre, y es madre porque procrea seres vivos sacándolos de su propia sustancia; todo lo que sale de la tierra está dotado de vida:

Decir madre es decir tierra que me ha parido,
es decir a los muertos: hermanos, levantarse;
es sentir en la boca y escuchar bajo el suelo
sangre.

("Madre España", EHA)

Y como buena madre es fuente, al mismo tiempo, de fuerza, de alma, de fecundidad, en otras palabras de amor:

La tierra es un amor dispuesto a ser un hoyo,
dispuesto a ser un árbol, un volcán y una fuente.

("Vecino de la muerte", OP)

Sin embargo, no deja de ser una madre avariciosa para
con el hijo ya que, a cada momento, lo atrae hacia ella y
es que lo que sale de la tierra debe volver a ella, ya que
sólo se ha desprendido provisionalmente de su origen:

... proferido, empujado
por mi madre a esta tierra codiciosa
que de los pies me tira y del costado,
y cada vez más fuerte, hacia la fosa.

("Sino sangriento", Ibid.)

La tierra es símbolo de vida en cuanto acoge a los
cuerpos muertos y los transforma en materia útil para la
germinación; en otras palabras, en ella se encuentra, al
mismo tiempo, un principio de muerte, que forma parte del
ciclo natural de la vida:

Serás, mientras la tierra vaya y vuelva,
esposo siempre de la siempreviva,
estiercol padre de la madre selva.

("Elegía primera", VP)

Al concebir la muerte en esta forma, el poeta, encuen
tra el consuelo de una redención material: su cuerpo no se

perderá para siempre, será germen de una nueva vida:

pido ser cuando quieto lo que no soy movido:
un vegetal, sin ojos ni problemas;
cuajar, cuajar en algo más que en polvo,
como el sueño es estatua derribada;
que mis zapatos últimos demuestren ser cortezas,
que me produzcan cuarzos en mi encantada boca,
que se apoyen en mí sembrados y viñedos,
que me dediquen mosto las cepas por su origen.

("Vecino de la muerte", OP)

Y así, el poeta considera un deber entregar su sangre
para que con ella se lleve a cabo esta germinación misteriosa:

¿No cumplirá mi sangre su misión: ser estiércol?

(Ibid.)

Vida y muerte son solamente dos momentos diferentes
del destino total de la tierra-madre: la vida es el desprendimiento desde las entrañas de la tierra, la muerte un retorno al hogar. Concebida de esta manera, la muerte no produce miedo, sino al contrario, se piensa en ella como un descanso:

Y otra vez, inclinado cuerpo y mano,
seguirá ante la tierra perseguido.
por la sombra del último descanso.

("Después de haber cavado
este barbecho", RNC)

El poeta sabe que su destino es volver a la tierra-
madre, cuyos brazos están dispuestos para envolverlo de
una manera tierna y cálida:

Debajo de mis pies siento un abrazo,
que espera francamente que me vaya
a él, dejando estos ojos que dan pena.

("¡ Y que buena es la tie-
rra de mi huerto!", SV)

Y como buena madre, la tierra, espera pacientemente
el retorno del hijo al hogar:

Y cierta, sin tal vez, la tierra umbría,
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

("Ya de su creación, tal
vez, alhaja", RNC)

Opuesta a esta imagen de la tierra se encuentra la
del polvo, el cual es considerado como el estado de máxi-
ma destrucción, además, tiene un sentido negativo relacio-
nado con la muerte. Es en este sentido como el poeta lo
toma:

Y es que el polvo no es tierra.

("Vecino de la muerte", OP)

Ya en El silbo de la sequía, el poeta describe.

ante la falta de lluvia, un panorama desolador y angustioso en el que todo ser vivo se ha convertido en polvo:

¡Ay, cómo agobia el mundo, todo polvo,
todo una pura llaga!

El polvo es portador del espanto del hombre ante la visión de su propia destrucción física, y experimenta el camino hacia la nada por lo que el poeta se rebela ante esta visión:

Yo no quiero agregar pechuga al polvo:
me niego a su destino: ser echado a un rincón.
Prefiero que me coman los lobos y los perros,
que mis huesos actúen como estacas
para atar cerdos o pícar espantos.

("Vecino de la muerte", OP)

La muerte, bajo esta forma, ataca de una manera cuatrellosa y disimulada, por lo que el hombre pasivamente se deja envolver por ella, sin luchar y con la esperanza de encontrar la paz:

El polvo es paz que llega con su bandera blanca
sobre los ataúdes y las cosas caídas,
pero bajo los pliegues un colmillo
de rabioso marfil contaminado
nos sigue a todas partes, nos vigila,
y apenas nos paramos nos incienso de siglos,
nos reduce a cornisas y a santos arrumbados.

(Ibid.)

Ante esta imagen de paz con que la muerte se presenta, hay que estar en guardia, atentos, tener cuidado para no dejarnos engañar por ella:

Guárdate de que el polvo coloque dulcemente
su secular paloma en tu cabeza,
de que incube sus huevos en tus labios,
de que anide cayéndose en tus ojos,
de que habite tranquilo en tu vestido,
de aceptar sus herencias de notarios y templos.

(Ibid.)

El polvo es el símbolo de la mala muerte, pero no debemos olvidar que si el hombre está vivo es porque procede de la tierra, nació de ella y debe regresar a ella, a su madre, para que en sus entrañas descanse, se purifique y regenere, y pueda volver a renacer. Esta es la muerte que el poeta anhela:

Mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra,
el hoyo desde el cual dará mis privilegios de
algón y nitrato
a todas las raíces que me tiendan sus trenzas.

(Ibid.)

La intuición poética de Miguel Hernández vuelve a unirse a la visión de la religiosidad primitiva y arcaica, ya que al considerar a la tierra como una madre nos descubre la estructura de una sacralidad telúrica.

5.2 El agua

El agua simboliza la unión universal de virtualidades, origen y fin, que se hallan en la precedencia de toda forma y sostienen toda creación. Es un elemento que fertiliza, purifica, disuelve. Por su fluidez, es decir, por la carencia de formas fijas, va ligada a las funciones de fertilización o renovación del mundo material, y de purificación o renovación del mundo espiritual. Además, se la considera como un elemento transitorio, ya que se encuentra entre los elementos etéreos: fuego y aire, y la solidez de la tierra. Por analogía, se piensa en el agua como mediadora entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción. La muerte cotidiana es la muerte del agua, el agua siempre corre, siempre cae, siempre concluye en su muerte horizontal.

Además de ser principio de lo virtual, el agua es también origen de lo indeterminado; se considera este elemento como el cimiento de toda manifestación cósmica, ya que simboliza la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven por regresión o cataclismo. El agua se encuentra al comienzo y al final de todo ciclo cósmico, existirá siempre, aunque nunca sola porque contiene en sí misma los gérmenes de la vida, encerrando en su unidad no

fragmentada las virtualidades de todas las formas.

En la poesía de Miguel Hernández, el agua adquiere distintos significados. Símbolo de vida, ya que es rica en gémenes, fecunda a la tierra, a los animales, a la mujer; eso la hace un elemento tranquilizador ante la aterradora imagen de la destrucción total; la muerte, simbolizada por el polvo, en la sequía parece sentir el olvido divino:

¡Ay, el cielo está ausente de los campos!
Falta Dios, el Amor, La Gracia, el Agua:
falta la madre tierra el padre cielo.

...
¡Agua para la Tierra, todo clama,
y, ceñudo, el Señor no la derrama.

("El silbo de la sequía", S)

El agua es aquí símbolo de penetración amorosa y fructífera, en cambio la sequía es esterilidad y muerte. La tierra es el hombre que espera la lluvia del amor, ya que sin ella, se endurecerá su corazón y cesará de dar fruto:

¡Ay, llueve amor, sobre mi vida seca!
¿o a qué verde ventana
de qué espejo de alberca y balsa inmóvil
me asomare a mirarte?
¡Ay, que me agostaré sin tu amorosa
palma de agua en mi cántaro de barro!

(Ibid.)

También aparece el agua como elemento del que se origina la vida, en este caso el mar viene a ser fuente de vida. Sin embargo, el poeta lo describe sin esa beatitud somnolienta, femenina y pasiva, sino como a un padre agresivo y masculino, que destierra al hijo sin miramientos:

Tu padre el mar te condenó a la tierra
dándote un asesino manotazo
que hizo llorar a los corales sangre.

("Oda entre arena y piedra",
OP)

El agresivo amor del mar va a ser causa del sufrimiento del hombre, que fuera de su elemento original se debate entre el clamor de la sangre que le recuerda su origen y la realidad que lo enfrenta a las penas, el dolor y la incompreensión:

Abrupto amor del mar, que abruptas penas
provocó con su acción huracanada.
¿Dónde ir con tu sangre de mar exasperado,
con tu acento de mar y tu revuelta lengua clamorosa
de mar cuya ternura no comprenden las piedras?
¿Dónde?... Y fuiste a la tierra.

(Ibid.)

A pesar de que la tierra lo acoge, el poeta sigue siendo un desterrado, siente la vida en ella como constante y dura fatiga y las cosas pequeñas y cotidianas lo llevan a

recordar continuamente su pasado:

La sal, la ardiente sal que presa en el salero
hace memoria de su vida de pájaro y columpio,
llegando a casi líquida y azul en los días más húmedos;
sólo la sal, la siempre constelada,
se acuerda que naciste en un lecho de algas, marinero.

(Ibid.)

El mar es considerado como fuente de vida, pero también encarna el final de la misma, por ello la vida que sale de él, a él debe regresar. El hijo debe retornar a su origen para completar su ciclo vital; sin embargo, es el mar arrepentido quien lo busca:

Un día ha de venir detrás de cualquier río
de esos que lo combaten insuficientemente,
arrebataando huevos a las águilas
y azúcar al panal que volverá salobre,
a destilar desde tu boca atribulada
hasta tu pecho, ciudad de las estrellas.
Y al fin serás objeto, de esa espuma
que tanto te lastima idolatrarla.

(Ibid.)

El agua produce un sentimiento ambivalente de miedo y atracción, ya que al mismo tiempo que desintegra y mata, ayuda al nacimiento y a la germinación. Miguel Hernández es conde este sentimiento de temor y lo convierte en esperanza de que el agua no cumpla su misión de muerte, sino por el contrario lo preserve eternamente:

El tiempo ni lo ofende ni lo ultraja,
el agua lo preserva del gusano,
lo defiende del polvo, lo amortaja
y lo alhaja de arena grano a grano.

("Egloga", Ibid.)

Ante la seguridad que le proporciona esta creencia, el
agua se transforma en un elemento que lo protegerá eterna-
mente del polvo y de la tierra, portadores de muerte:

... te preservan del polvo.
Y en vano se descuelgan de los cuadros
para invadirte: te defiende el agua;
y en vano está la tierra reclamando su presa
haciendo un hueco íntimo en la grama.

("El ahogado del Tajo",
Ibid.)

El agua preserva al cuerpo de la descomposición y lo
sustrahe del llamado de la tierra, es decir, de la muerte;
sin embargo, los símbolos que utiliza el poeta para descri-
birla, son símbolos de muerte, de frialdad eterna:

...eterno es bajo el Tajo; bajo el río
de bronce decidido y transparente.

...
Como un trozo de puro escalofrío

...
Diáfano y querencioso caballero

...

("Egloga", Ibid.)

Sin embargo, el hombre no puede huir de la realidad que

enfrenta desde el primer día de su existencia, el saber que, poco a poco, cotidianamente, se acerca a su destino final: la muerte; así como el tiempo transcurre inevitablemente, la vida se desliza tranquila y pasivamente hacia la muerte:

Tu corazón ya tiene la dirección del río;
los besos no se agolpan en tu boca
angustiada de tanto contenerlos;
eres de todo bronce navegable
de infinitos carrizos custodiosos,
de acero dócil hacia el mar doblado
que lavará tu muerte toda una eternidad.

("El ahogado del Tajo", Ibid.)

Por último, en el Cancionero y romancero de ausencias, Miguel Hernández ya no se detiene en la superficie de los objetos, y el agua se transforma en el reflejo de la vida misma del hombre. Así el "agua removida" representa los ing tintos de muerte y destrucción, transfondo turbio de la rea lidad y corazón humano:

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara,
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara,
sombra sin salida.

En el fondo del hombre,
agua removida.

("En el fondo del hombre", CRA)

Pero no sólo simboliza los aspectos negativos y brutales del hombre, sino también aquellos que lo elevan: el amor, la ternura, la amistad, sin perder de vista que ambos aspectos coexisten en la personalidad humana:

El corazón es agua
que te acaricia y canta.

El corazón es puerta
que se abre y se cierra.

El corazón es agua
que se remueve, arrolla,
se arremolina, mata.

("El corazón es agua", Ibid.)

5.3 El viento

Se le considera como un elemento activo y masculino; también se le asocia con el hálito vital, creador y, en consecuencia, con la palabra; el viento de la tempestad, ligado a la idea de creación; y, finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales. Los elementos que se relacionan con el simbolismo del aire son: la luz, el vuelo, la ligereza, el perfume y el olor.

En Miguel Hernández, el viento es el elemento que lo arrebató de su individualidad para conducirlo hacia sus se

mejantes, diseminando su alma en el pueblo:

Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere, deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido.

("Dedico este libro a Vicente Aleixandre", VP)

Del pueblo se desprende el aliento vital que da vida a su poesía y marca su destino personal como hombre comprometido, el viento es un soplo que nace de la nobleza de los hombres:

Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo hacia el que tengo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.

(Ibid.)

Ese viento generoso le comunica con los otros y lo consagra en su vocación poética: su voz debe dispersarse amorosamente entre su pueblo para que éste sea capaz de conocer y sentir la belleza:

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas.

(Ibid.)

Simboliza, también, el viento el fluir de la propia vida que se desarrolla en un tiempo determinado y transcurre con su infinitud y totalidad en el curso del ciclo vida-muerte:

Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mi, a varios, hacia el pueblo.

(Ibid.)

El pueblo se ha transformado en su propia carne, integrándose en su ser; el poeta voluntariamente se ha despojado de su persona para confundirse con los vientos del pueblo que cruzan por su vida:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

("Vientos del pueblo me llevan",
Ibid.)

Los vientos del pueblo, además, poseen características muy especiales; ellos unen la violencia extrema con la calma absoluta, y hacen que las distintas fuerzas cósmicas como el fuego, el viento y el agua, actúen unidas y logren estremecer a la tierra:

¿Quién habló de echar un yugo

sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula?

(Ibid.)

Ya en "El silbo de las ligaduras", (OP, S) aparece ex
presado este deseo de una dispersión corporal para semejar
se y comulgar con el objeto amado:

Cuando mi cuerpo vague,
¡Ay!
asunto ya del aire.

El viento es, además, anhelo de libertad que nace de
lo profundo del corazón humano, y alimenta al hombre de co
raje para enfrentar la adversidad:

Les han llevado al aire, como un aire rotundo
que desde el corazón resoplara un plumaje.
Y ascienden y descienden sobre la piel del mundo
alados de coraje.

("El vuelo de los hombres",
EHA)

El viento deposita en las manos del hombre el tesoro
supremo de la libertad, y es el hombre quien debe luchar has
ta la muerte, si es preciso, para conservarla:

En vuestra mano está la libertad del ala,
la libertad del mundo, soldados voladores:
y arrancaréis del cielo la codiciosa y mala
hierba de otros motores.

(Ibid.)

El origen de este viento liberador se remonta al origen del hombre mismo; él trae los deseos y anhelos de libertad de los antepasados y los deposita en el hombre concreto de hoy, que lucha diariamente con entereza por ella:

Un hombre desarmado siempre es un firme bloque:
sabe que no es estéril su firmeza, y resiste.
Y los pueblos se salvan por la fuerza que sopla
desde todos sus muertos.

("Pueblo", EHA)

Y es el hombre concreto, perseguido, acosado, humillado, el que rescata la libertad y devuelve al ser humano su dignidad de persona; el prisionero, al que han encarcelado el cuerpo, pero no el alma; por él los vientos del pueblo se salvan:

Un hombre que cosecha y arroja todo el viento
desde su corazón donde crece un plumaje:
un hombre que es el mismo dentro de cada frío,
de cada calabozo.

("Las cárceles", EHA)

Vuelo y alas, elementos relacionados con el viento, ex

presan, en un mismo impulso hacia la altura, las ideas de vida y libertad, que actúan como poderosas fuerzas que redimen a los cuerpos despedazados:

Para vivir, con un pedazo basta:
en un rincón de carne cabe un hombre.
Un dedo sólo, un trozo sólo de ala
alza el vuelo total de todo un cuerpo.

("El tren de los heridos",
Ibid.)

Con la ayuda del viento es como el fuego cumple con su cometido de purificar todo aquello que el mal ha corrompido:

Purifica, penetra en las ciudades,
alumbra, sopla, da en los rascacielos,
empuja las estatuas, muerde, aventa:
arden inmensidades
de edificios podridos como leves pañuelos,
cesa la noche, el día se acrecienta.

("El incendio", VP)

Posteriormente, esta imagen del gran viento, que infunde al hombre ansias de libertad, sufre una escisión y se separa en dos ideas contrapuestas. Por una parte, aparece como un elemento unificador que expresa la armonía perfecta de la vida y el mundo, cuando por medio del amor el tú y el yo se convierten en un nosotros; el viento es, entonces, un aliento cálido e infinito que lanza a la pareja más allá de la muerte:

Ventana que da al mar, a una diáfana muerte
cada vez más profunda, más azul y anchurosa.
Su hálito de infinito propaga los espacios
entre tú y yo y el fuego.

("Orilla de tu vientre", PDA) 1

Además, es una fuerza cósmica poderosa, en la que se
sustenta el destino de la especie humana, ya que su soplo
omnipotente anula al hombre como individuo y lo empuja a la
unión con su pareja para que pueda realizarse la procreación
del hijo:

El aire de la noche desordena tus pechos,
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.
Como una tempestad de enloquecidos lechos,
eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

("Hijo de la sombra", HLS)

Por otra parte, es una fuerza exterior al poeta que se
para y mata, y se alimenta del odio, la guerra, la destruc-
ción, la desgracia, y persigue ávidamente al hombre aún en
los momentos más íntimos de su vida, como son los momentos
de amor:

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes
y los rígidos rayos.

("No salieron jamás", CRA)

Su presencia se transforma en una presencia maligna que viene a perturbar y empañar la alegría que debe presidir la unión de la pareja:

La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.

("Era un hoyo no muy hon
do", Ibid.)

Aún más, con su poder negativo intenta acabar con el amor, volviéndolo árido y seco, pero la esperanza del triunfo del amor no muere:

Los secos vientos no pueden
secar los mares jugosos.

("Después del amor", Ibid.)

Al final el poeta hace un balance y se debate entre mantener la esperanza de que el amor pueda dar valor y coraje para soñar con la libertad, olvidando, por un momento, su condición de preso:

Amar... Pero, ¿quién ama? Volar... ¿Pero quién vuela?
conquistaré el azul ávido de plumaje,
pero el amor, abajo siempre, se desconsuela
de no encontrar las alas que da cierto coraje.

Un ser ardiente, claro de deseos, alado,
quiso ascender, tener la libertad por nido.
Quiso olvidar que el hombre se aleja encadenado.
Donde faltaba plumas puso valor y olvido.

("Vuelo", UP)

O dejarse llevar por el desaliento de una vida triste, ya que sin la esperanza y la ilusión de la libertad, el hombre siente la vida misma como una eterna prisión:

Cada ciudad, dormida, despierta loca exhala
un silencio de cárcel, de sueño que arde y llueve
como un élitro ronco de no poder ser ala.
El hombre yace. El cielo se eleva. El aire mueve.

(Ibid.)

5.4 El toro

Es el principal animal doméstico de los pueblos del próximo oriente. Desde el punto de vista histórico y psicológico es un símbolo muy complejo por existir concepciones opuestas de él; en unas culturas se le concibe como símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo, en cambio, para otras es el símbolo del cielo y del padre, así el toro apis egipcio aparece como un toro lunar mientras que el toro asirio es un toro solar. Su relación con la luna se debe a que se identifica morfológicamente a los cuernos con la fase creciente de la luna.

Para algunos historiadores de las religiones el toro no expresa ninguno de los astros en particular, sino al cig

lo fecundador; desde el 2400 antes de Cristo, el toro y el rayo fueron símbolos concertados de las divinidades atmosféricas asimilándose el mugido del toro al ruido del trueno. También se le asocia con la idea de poder, además, ocupa la zona de comunicación entre los elementos del agua y el fuego, así como el paso entre el cielo y la tierra, por ello se encuentra unido a la idea de muerte.

En la poesía de Miguel Hernández, el toro, aparece en primer lugar como tema. En el poema "Citación final", (OP) el toro se convierte en tragedia, empezando a adquirir dimensiones simbólicas. La muerte se halla encarnada en la figura del toro:

Salió la muerte astada,
palco de banderillas.

Sin embargo, todavía no adquiere un sentido personal ya que el poeta observa desde fuera, desde la barrera, la lucha entre la muerte -el toro- y la vida -el torero- :

Morir es una suerte
como vivir: ¡de qué, de qué manera!
supiste ejecutarla y el berrendo.
Tu muerte fue vivida a la torera,
lo mismo que tu vida fue muriendo.

(Ibid.)

En El rayo que no cesa el toro cobra todo su valor simbólico. Al tomarlo como símbolo, Miguel Hernández reconoce en él caracteres, debilidades y valores que lo convierten en representación de todo cuanto él siente, desea y sporta; alcanzando su máxima expresión en el soneto "Como el toro he nacido para el luto", (ERNK); en él se establece una plena identificación entre el poeta y el toro. Ambos están destinados al luto y al dolor:

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado

(Ibid.)

También los une la virilidad, el toro es el símbolo del principio activo y masculino, por ello no es extraño que destaque la virilidad de ambos:

y por varón en la ingle con un fruto.

(Ibid.)

Otra característica en común es el corazón desmesurado, como una gran potencia de amor que al final lo conduce a la pena y a la muerte:

Como el toro lo encuentro diminuto
todo mi corazón desmesurado,

y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.

(Ibid.)

El valor es otra cualidad de ambos, los dos se enfren
tan a la hostilidad del ambiente con energía y valentía,
sin importar las consecuencias:

Como el toro me crezco en el castigo
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

(Ibid.)

Ambos muestran una tenacidad perseverante, un amor no
correspondido y un presentimiento de muerte:

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada
como el toro burlado, como el toro.

(Ibid.)

En el soneto "El toro sabe al fin de la corrida", (BRNG)
el toro adquiere tintes cósmicos, ya que se transforma en
una clara representación de la muerte, percibida como parte
de un ciclo vital: vida y muerte conforman la naturaleza del
hombre, y día a día nos vamos acercando a ella:

El toro sabe al fin de la corrida,
donde prueba su chorro repentino,

que el sabor de la muerte es el de un vino
que el equilibrio impide de la vida.

...

Y como el toro tú, mi sangre astada,
que el cotidiano cáliz de la muerte
edificado con un turbio acero,

vierte sobre mi lengua un gusto a espada
diluida en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero.

Posteriormente, deja de tener un significado individual para convertirse en un símbolo colectivo. Como imagen de poder se transforma en la fuerza de la sangre, que con un brío invencible arrasa con todo, estampando su sello, y al no que dar satisfechas sus ansias busca desesperadamente la muerte:

Mírala con sus chivos y sus toros suicidas
corneando cabestros y montañas,
rompiéndose los cuernos a topazos,
mordiéndose de rabia las orejas,
buscándose la muerte de la frente a la cola.

("Mi sangre es un camino", OP)

Así mismo, el poeta se sirve del símbolo ibérico para expresar el arrojo y la gallardía con que el pueblo español enfrenta la tragedia de la guerra:

No soy de un pueblo de bueyes,
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.

("Vientos del pueblo me llevan", VF)

El toro no solamente simboliza la manera como el pueblo hace frente a la guerra sino también a la muerte, a la que se enfrenta con orgullo y desdén, teniendo por marco la grandeza del cielo, y engrandeciendo con ella a todo el un verso:

Los bueyes mueren vestidos
de humildad y olor a cuadra:
las águilas, los leones
y los toros de arrogancia,
y detrás de ellos, el cielo
ni se enturbia ni se acaba.
La agonía de los bueyes
tiene pequeña la cara,
la del animal varón
toda la creación agranda.

(Ibid.)

Además, ante la visión de la ciudad destruída, encarna la forma de un huracán, cuya fuerza envuelve a la ciudad de vastada y gime de dolor por ella:

Dolor a rienda suelta:
la ciudad de cristal se empaña, cruje.
Un tormentoso toro da una vuelta
al horizonte y al silencio, y muge.

("Visión de Sevilla", VP)

Sin embargo, toda la riqueza de este símbolo como representante de la colectividad, se expresa en el poema "Llamo al toro de España", (EHA). En un primer momento, encarna a la

vida misma, en toda su potencia. El poeta se lo recuerda, al mismo tiempo que lo alienta para que se enderece, se despierte:

Alza, toro de España: levántate, despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.

(Ibid.)

El poeta evoca el poderío del toro: sus astas son armas que atemorizan aún a las fuerzas cósmicas, y para la divinidad celeste son el signo de una tragedia que se presiente:

Levántate.
Resopla tu poder, despliega tu esqueleto,
enarbolca tu frente con las rotundas hachas,
con las dos herramientas de asustar a los astros,
de amenazar al cielo con astas de tragedia.

(Ibid.)

El poeta ruega al toro disemine su vitalidad y fuerza por toda España, ya que la belleza de su pueblo ha despertado la envidia de los enemigos que la asedian con el fin de destruirla:

Desencadénate.
Desencadena el raudo corazón que te orienta
por las plazas de España, sobre su astral arena.

A desollarte vivo vienen lobos y águilas
que han envidiado siempre tu hermosura de pueblo.

(Ibid.)

Estos enemigos pretenden, además, arrebatarle su más
preciado tesoro: su masculinidad y poder fecundador; por e
so es necesario que sus instintos se agudizen para que pue
da responder al ataque:

Yérguete.

No te van a castrar: no dejarás que llegue
hasta tus atributos de varón abundante,
esa mano felina que pretende arrancártelos
de cuajo, impunemente: pataléalos, toro.

(Ibid.)

Pero no podrán, ya que el toro, en ese momento, ha al
canzado dimensiones cósmicas. El sol, como su padre, le ha
heredado su fuego, por ello no pueden despojarlo de su piel,
también su poder fecundador se ha agrandado:

Revuélvete.

Es como si quisieran quitar la piel al sol,
al torrente la espuma con uña y picotazo.
No te van a castrar, poder tan masculino
que fecundas la piedra; no te van a castrar.

(Ibid.)

Con esta energía agigantada no puede retroceder, sino
para tomar del rayo su terrible dinamismo y efectividad, que

le llevarán . a recuperar su soberanía:

Truéname..

No retrocede el toro: no da un paso hacia atrás
si no es para escarbar sangre y furia en la arena,
unir todas sus fuerzas, y desde las pezuñas
abalanzarse luego con decisión de rayo.

(Ibid.)

Pero ¿dónde habita este magnífico toro? ¿en qué lugar
del universo se puede encontrar? La respuesta es sencilla:
el toro se encarna en cada hombre del pueblo dispuesto a ma-
tar o morir luchando por su libertad:

Revuélvetes.

Partido en dos pedazos, este toro de siglos,
este toro que dentro de nosotros habita:
partido en dos mitades, con una mataría
y con la otra mitad moriría luchando.

(Ibid.)

Por último, el toro simboliza la victoria que se perci-
be como una apoteosis de fuerzas salvajes e indomables que
con dinamismo exaltado envuelven y estremecen al universo
entero:

Atorbellínate.

De la airada cabeza que fortalece el mundo,
del cuello como un bloque de titanes en marcha,
brotará la victoria como un ancho bramido
que hará sangrar al mármol y sonar a la arena.

(Ibid.)

Enseguida, el poeta, vuelve a urgir al toro para que se despierte, y muestre toda esa potencia vital que lo hace único, para que se salve a sí mismo y a España:

Sálvate.
Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate.
Levanta, toro: truena, toro abalázate.
Atorbellínate toro: revuélvete.
Sálvate, denso toro de emoción y de España.
Sálvate.

(Ibid.)

Después de la grandiosa imagen en la cual el toro simboliza la victoria, cuando la realidad de la guerra se impone, éste se transforma en la fuerza con la que el ser humano debe afrontar el dolor y no flaquear ante la derrota:

Desfallecer... Pero el toro es bastante.
Su corazón, sufrimiento, no agotas.
Y retrocede la luna menguante
de las derrotas.

("Madrid", EHA)

Posteriormente, el toro como símbolo desaparece porque la violencia del hombre desatada por la guerra termina imponiéndose, y hace que el poeta vea en el ser humano a la fiera que sólo desea destruir a sus semejantes:

He regresado al tigre.
Aparta o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre.

("Canción primera", EHA)

NOTAS AL CAPITULO QUINTO

- 1 Hernández, Miguel. Poemas de Amor. Antología. Op.
cit. pp. 136-137

CONCLUSIONES

En Miguel Hernández vida y poesía van de la mano. Sus experiencias concretas de hombre que toma posturas definidas ante situaciones que la vida le plantea y que, además, lo mueven a la acción se reflejan en sus creaciones poéticas. El amor es una de las experiencias que más enriqueció y dio profundidad a su obra. Por medio de un análisis de su poesía se pueden observar las distintas etapas por las cuales el poeta atravesó en su vida personal.

Primeramente el amor de adolescente cuando aún no se vive directamente sino sólo se ha oído hablar de él y los impulsos sexuales son perturbadores, en este momento, en su poesía, asoman indicios de dos aspectos que posteriormente serán signo distintivo de ella: el aspecto sensual del amor y la pasión viva.

En Perito en lunas aparecen expresiones de lo erótico como deseo sexual insatisfecho, los poemas contemporáneos a este libro son poemas en los cuales, el poeta, toma de la

naturaleza una serie de objetos como: rosales, higueras, naranjas, etcétera y los carga de un simbolismo erótico. Sin embargo, en esta etapa el poeta se debate entre su impulso amoroso y la noción de pecado, esta situación se refleja en algunos de sus poemas en los que se observa una necesidad de purificación y el deseo de alcanzar el amor perfecto.

Al conocer a Josefina Manresa, la mujer que posteriormente será novia, esposa, madre, y sentir el amor en forma directa y personal, su poesía amorosa va a ir transformándose. En los sonetos de Imagen de tu huella se percibe un sentimiento de soledad impregnado por la ausencia de la amada. en El silbo vulnerado, el amor es ya experiencia palpable, pero es en El rayo que no cesa en el que se unen en un mismo dolor: la vida, el amor y la muerte. A partir de este libro la fuerza del destino trágico y la pasión amorosa y viril serán para siempre carne y espíritu de su poesía.

En los libros y poemas sueltos que escribió durante la guerra, el amor hacia su mujer aparece como lo único seguro ante la tragedia de un mundo que se desmorona, el poeta considera que el amor es el único asidero que puede detener a la fiera que habita en cada hombre. En el poema "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío", (UP) el poeta centra la mirada en su esposa, la percibe como esencia de vida, co

mo luz que ilumina su camino. En el tríptico "Hijo de la luz y de la sombra", (UP) vemos que el amor por su esposa unido a la paternidad lo conducen a una concepción sumamente profunda del amor, que le lleva a cantarle al hijo como esperanza de trascendencia, por el hijo, el poeta, mantiene su esperanza en el futuro, se hace solidario con los otros, con la humanidad entera. En "Muerte nupcial", (UP) siente que la vida con su mujer ha sido fecunda y, por ello la muerte no le asusta.

Miguel Hernández basado en sus vivencias concretas y directas del amor, en su intuición, su sensibilidad e ingenio elabora su propio mito, que a pesar de ser un mito personal comparte elementos con las religiones arcaicas primitivas que se centran en la sacralidad de la vida orgánica. El poeta, como el hombre primitivo, se siente inmerso en un mundo en el que la divinidad se muestra en los elementos y fenómenos naturales compartiendo con él lo sagrado.

La base del mito personal del poeta es la sangre, elemento que simboliza la vida misma por lo que es un elemento sagrado, cuyo fin es el de perpetuar la vida humana y ante cuyo mandato el hombre no puede oponerse. La sangre para llevar a cabo su propósito se vale del eros cósmico que con su poder violento, estremece, sobresalta y arrebat a los esp

sos de su mutua contemplación para conducirlos a la unión, que deja de ser un acto individual para convertirse en un acontecimiento cósmico, ya que el hombre del futuro es engendrado. El hijo se convierte en el salvador de los padres ya que, a pesar de la muerte, la vida seguirá latiendo. Es así como el poeta responde al mandato de la sangre, por medio del amor por la esposa llega a la paternidad, su amor trasciende la individualidad y lo hace solidario con los otros hombres, con la vida misma. Su esposa e hijo le abren la puerta hacia la eternidad.

El hijo representa para Miguel Hernández el triunfo ante la muerte, por él seguirá viviendo, su sangre no se perderá para siempre. Para el poeta la muerte es el episodio de un proceso que lo lleva a integrarse a la totalidad sagrada del misterio vital. Vida y muerte se encuentran intimamente entrelazadas, formando parte de un mundo impregnado de elementos sagrados.

Otros elementos míticos relacionados con la visión que Miguel Hernández tiene del cosmos y que aparecen en su poesía son: la tierra, el agua, el viento y el toro. El poeta considera a la tierra como madre, ya que es fuente permanente de vida, la cual late en sus entrañas y ella empuja para que germine en su superficie; sin embargo, todo lo que bro

ta de la tierra debe retornar a su seno por lo que es un símbolo del ciclo natural: vida-muerte.

Para el poeta, el agua es, también, fuente de vida, pero encarna la vida cotidiana del hombre que se desliza tranquilamente hacia la muerte. El viento dispersa el alma del poeta entre su pueblo en su ansia de libertad. El toro es símbolo colectivo de la fuerza de la sangre que enfrenta la tragedia de la guerra.

A pesar de que el poeta, en la elaboración de su mito, se acerca intuitivamente a las religiones arcaicas primitivas, a diferencia de ellas, estas intuiciones sobre el universo lo conducen a una actitud de apertura total hacia el mundo, hacia la divinidad, hacia la vida; en la que el punto principal es la solidaridad que mueve al compromiso con el hombre mismo, así como a la esperanza en las generaciones futuras, y es que gracias al amor, el hombre rompe su individualidad y trasciende al poder de la vida y de la muerte.

Por último, y tomado en cuenta lo expuesto anteriormente, considero que en la poesía de Miguel Hernández se encuentran suficientes elementos míticos que se desprenden y giran alrededor del eros cósmico, porque, para el poeta, la

fuerza y el poder del amor es lo único que puede salvar y redimir al hombre, ya que lo aparta de sus impulsos destructivos, le da valor y sentido a su vida y, además, lo saca de su individualidad para conducirlo hacia los otros. El amor que canta Miguel Hernández es "l'amor che move il sole e l'altre stelle"*, en él, el hombre se funde con el universo.

* "El amor que mueve el sol y las demás estrellas". Dante Alighieri. La divina comedia (Paraíso. 33, v.145)

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DEL AUTOR

Hernández, Miguel. El hombre acecha, Cancionero y romance-ro de ausencias. Ed. L. de Luis y J. Urrutia, México: Red Editorial Iberoamericana, S. A., 1987.

— El hombre y su poesía. Ed. Juan Cano Ballesta, México: Red Editorial Iberoamericana, 1985 (Antología).

— Obras completas. Ed. ordenada por E. Romero y cuidada por A. Ramón Vázquez. Pról. de Ma. Gracia Ifach. Buenos Aires: Ed. Losada, 1960.

— Poemas de Amor. Ed. Leopoldo de Luis. Madrid: Alianza Editorial, 1984 (Antología).

— Poesía. Ed. Dania Pérez y José Triana. México: Presencia Latinoamericana, 1981 (Antología).

— Cartas a Josefina. Introducción de Concha Zardoya. Madrid: Alianza Editorial, 1988 .

OBRAS CRITICAS SOBRE MIGUEL HERNANDEZ

Cano Ballesta, Juan. La poesía de Miguel Hernández. Madrid: Ed. Gredos, 1978.

Cano Ballesta, Juan, Buero Vallejo, A. y otros (volumen colectivo). En torno a Miguel Hernández. Madrid: Castalia, 1978.

Chevallier, Marie. Los temas poéticos de Miguel Hernández. Madrid: Siglo XXI, 1978.

_____. La escritura poética de Miguel Hernández. Madrid: Siglo XXI, 1977.

Ifach, María de Gracia (volumen colectivo). Miguel Hernández. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus Ediciones, 1975 (Taurus, 86).

OBRAS DE CARACTER GENERAL

Alvarez de Miranda, Angel. La metáfora y el mito. Madrid: Taurus Ediciones, 1963.

Aristófanes. Comedias. T. de R. Martínez La Fuente. Valencia: Prometeo S. A., volumen 3.

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid:
Ed. Gredos, 1985, vols. I y II.

Capelle, Wilhelm. Historia de la filosofía griega. Madrid:
Ed. Gredos, 1958.

Cassirer, Ernest. Esencia y efecto del concepto del símbolo.
México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

— Mito y lenguaje. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión,
1973.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona:
Ed. Labor, 1988.

Eliade, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus Edicio-
nes, 1974.

— Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Ed. Labor, 1981.

— Mito y realidad. Barcelona: Ed. Labor, 1991.

— Tratado de historia de las religiones. México: Ediciones
Era, 1972.

Eurípides. Hipólito. Trad., prólogo y notas Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Aguilar, 1966.

Hesíodo. Teogonía. Vers. por M.J. Lecluyse y E. Palau. Barcelona: Iberia, 1972.

Jeager, Werner. La teología de los primeros filósofos griegos. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Jiménez, José Olivio. (Volumen Colectivo). El simbolismo. Madrid: Taurus Ediciones, 1979.

Marqués de Santillana. "El prohemio e carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas". En Las poéticas castellanas de la edad media. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.

Peñuelas, Marcelino C. Mito, literatura y realidad. Madrid: Ed. Gredos, 1965.

Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1971, vol. 2.

San Juan de la Cruz. Poesía. México: Ed. Porrúa, 1984, (S.C., 228).