Miguel Hernández ante Bécquer

M.ª Josefa Díez de Revenga
Universidad de Murcia

El poema-homenaje, especie poética de circunstancias de larguísima tradición, ha sido cultivado continuamente en nuestro siglo. Los poetas han rendido homenaje a sus contemporáneos —poetas o no— y también a figuras del pasado más o menos lejano que, por cualquier motivo, han saltado a la actualidad o han despertado el interés del poeta y también su propio estro. La oportunidad, por una parte, y la espontaneidad y frescura por otra, así como la capacidad para conmover o convencer con el poema resultante, son cuestiones que, sin duda hay que valorar a la hora de considerar un poema que responde a este tipo circunstancial.

Habría que analizar hasta qué punto el poeta que homenajea a otro y lo hace sinceramente se contagia de los planteamientos del homenajeado. Sin duda, la actitud del que escribe con la voluntad de obsequiar a alguien, siquiera sea su memoria o su recuerdo, es de admiración hacia ese personaje, y cuando se trata de un poeta muerto muchas décadas antes, del que lo único que se conoce es su historia y su obra, es muy posible que encontremos en el trabajo que lo quiere honrar rasgos, pistas, referencias u otros elementos que nos acerquen a esa figura ya un poco alejada.

Otro aspecto que se debería tener en cuenta es si el homenaje lo realiza un poeta que todavía se halla en lo que pudiera considerarse su período «de aprendizaje» o formación, o si, por el contrario, ese poeta ya ha alcanzado su madurez, porque generalmente en el poeta que ha llegado a su plenitud advertiremos que, por encima y además de la actitud de homenajear, se impone su propia personalidad. El poeta, aun queriendo acercarse a un mundo que admira pero que no es el suyo, no puede dejar de ser lo que es ni tampoco puede olvidar su propio acento; por eso seguirá pensando en sus fantasmas, y sus obsesiones no lo dejarán tranquilo ni aun en el acto de ocuparse de la poesía de los otros.

Miguel Hernández llega tarde a la poesía y a la literatura en general, ya que

hasta que no se encuentre con los Sijé, los Fenoll, etc., su conocimiento de la literatura española —clásicos incluidos— habría de ser de escasísimo alcance[1]. Cuando llega al dominio —lectura y asimilación rápida y sorprendente— de la obra de los grandes creadores, su naturaleza apasionada e impulsiva le hace, en una primera fase, imitar con rara oportunidad y pertinencia a los poetas que lo han asombrado. Y así recorremos un ciclo que pasa por Góngora, Calderón, Quevedo, San Juan de la Cruz, etc.; son los mismos poetas que habían estado en el punto de mira de los jóvenes creadores unos años antes. Miguel Hernández rinde su particular homenaje a estos clásicos yendo mucho mas allá de la imitación, porque su considerable potencia creadora no le permite quedarse ahí; pero todavía es un poeta que está buscando su propio camino. Y no lo busca únicamente en los poetas del pasado, sino también en sus contemporáneos. Esa búsqueda, por otra parte, la realiza con ahínco —recordemos su marcha a Madrid y su permanencia en esa ciudad a pesar de lo duras que le resultaron sus condiciones—. El contacto con el grupo que estaba entonces en la vanguardia lo fascina igualmente, y le deja su huella. Aleixandre, García Lorca, Neruda y los restantes poetas del momento, hubieran o no participado en el tricentenario gongorino, así como el propio ambiente surrealista que se respiraba en la capital, se vuelven inevitables y esenciales para el poeta de Orihuela[2].

Ese camino del que hablábamos queda ya perfilado en *El rayo que no cesa,* de 1936, libro central, en el que turbulentamente se impone el propio Miguel Hernández sobre cualquier otra influencia o referencia, que naturalmente siguen estando presentes.

1935 y 1936 fueron años curiosamente fructíferos en homenajes poéticos, ya que se celebró —entre otros acontecimientos— el cuarto centenario de la muerte de Garcilaso y el primero del nacimiento de Bécquer. Lo mismo que la mayor parte de los poetas entre los cuales se movía, Miguel Hernández participó en ambos homenajes con sendos poemas, así como también dedicó otros a Aleixandre, González Tuñón, Neruda, Herrera y Reissig, Delia del Carril, etc.

A Garcilaso dedicó el poema *Égloga*, del que en diversas ocasiones se ha ocupado la crítica[3]. *El ahogado del Tajo* fue el homenaje que el poeta de Orihuela rindió a Bécquer. Dice algún crítico[4] que su participación en estos acon-

---

[1] Para la valoración de Miguel Hernández y su obra, vid. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*. Gredos, B.R.H. Madrid, 1971, 2.ª edic. Ídem. *Introduc. a El hombre y su poesía*. Cátedra. Madrid, 1990, 10.ª edic. También M.ª de Gracia Ifach. *Vida de Miguel Hernández*. Plaza Janés, Barcelona, 1982. Ídem: *Miguel Hernández* (El escritor y la crítica). Taurus, Madrid, 1975. Agustín Sánchez Vidal: *Miguel Hernández en la encrucijada*. Edicusa. Madrid, 1976. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia: *Introduc. a Obra poética completa* de Miguel Hernández: Alianza Edit. Madrid, 1982. Juan Cano Ballesta y otros: En *torno a Miguel Hernández*. Castalia, Madrid 1978.

[2] Vid. Juan Cano Ballesta: *La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández,* en M.ª de G. Ifach citado (El escritor y la crítica).

[3] Vid. especialmente Giovanni Caravaggi: *Un claro caballero de rocío,* en M.ª de Gracia Ifach, citado (El escritor y la crítica), pp. 262 y ss.

[4] Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia: *Intr. a «Poemas no incluidos en libro (II)»,* en Miguel Hernández: *Obra poética completa.* citado, p. 284.

tecimientos es una muestra evidente de su incorporación plena a la vida literaria madrileña, lejos de la Orihuela natal no sólo físicamente, sino también distante en lo poético del círculo oriolano en el que se había formado y del que había surgido.

Tras la fascinación que Góngora y lo barroco habían ejercido en Hernández, y su asimilación del virgilianismo garcilasiano[5], entre otras varias influencias literarias, ahora en 1936 nos sorprende con esta fina apreciación de Bécquer del que, pensamos, tantas cosas lo separan[6]:

El ahogado del Tajo
(Gustavo Adolfo Bécquer)

No, ni polvo ni tierra;
inacallable metal líquido eres.

Un flujo de campanas de bronce turbio y trémulo,
un galope de espadas de acero circulante jamás enmohecido,
te preservan del polvo.
Y en vano se descuelga 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.

Guitarras y arpas, liras y sollozos,
sollozos y canciones te sumergen en música.
Ahogado estás, alimentando flautas
en los cañaverales.

Todo lo ves tras vidrios y ternuras
desde un Toledo de agua sin turismo
con cancelas y muros de especies luminosas.
¡Qué maitines te suenan en los huesos,
qué corros te rodean de llanto femenino,
qué ataúdes de luna acelerada
renuevan sus rebasños de espuma afectuosa a cada instante!

¿Te acuerdas de la vida,
compañero del sapo que humedece las aguas con su silbo!
¿Te acuerdas del amor que agrega corazón,

---

[5] Vid. Ángel Lázaro: *De Garcilaso a Miguel Hernández*, y V. E. Hernández Vista: *Virgilio y Miguel Hernández,* en M.ª de Gracia Ifach citado (El escritor y la crítica).

[6] Una interpretación de los poemas «Égloga» y «El ahogado del Tajo» la ofrece Marie Chevalier: *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, siglo XXI. Madrid, 1978. Vid. especialmente «El agua, ¿cómplice o rival de la tierra?», pp. 175 y ss.

quita cabellos, cría toros fieros?
¿Te acuerdas que sufrías oyendo las campanas,
mirando los sepulcros y los bucles,
errando por las tardes de difuntos,
manando sangre y barro que un alfarero luego
recogió para hacer botijos y macetas?

Cuando la luna vierte su influencia
en las aguas, las venas y las frutas,
por su rayo atraído flotas entre dos aguas
cubierto por las ranas de verdes corazones.

Tu morada es el Tajo: ahí estás para siempre
dedicado a ser cisne por completo.
Las cosas no se nublan más en tu corazón;
tu corazón ya tiene la dirección del río;
los besos no se agolpan en tu boca
angustiada de tanto contenerlos;
eres todo de bronce navegable,
de infinitos carrizos custodiosos,
de acero dócil hacia el mar doblado
que lavará tu muerte toda una eternidad.

El poema está integrado por 43 versos libres y blancos[7] que se agrupan, según las necesidades sintácticas y de sentido, en tiradas de diversa longitud, que en tres casos son de número impar de versos, lo que no deja de ser curioso, como también lo es el propio uso del verso libre con el que ahora está experimentando. El poema está estructurado en cuatro partes que, como es habitual en Miguel Hernández, se ordenan claramente.

vv. 1 - 9: Introducción
vv. 10 - 20: Evocación del ahogado
vv. 21 - 29: Recuerdo de la vida
vv. 30 - 43: Final

En la introducción, a la segunda persona gramatical (que dominará el poema) se antepone una rotunda negación inicial, doblemente reiterada, que invalida lo que se supone que debe ser la idea de la muerte para todos los seres humanos: olvido, destrucción (polvo, tierra); la secuencia, por otra parte, nos suena a negación de los poéticos «polvo» y «tierra» quevedescos. Frente a ellos, Bécquer es música viva y perdurable: «metal líquido» («inacallable»). Y es tam-

[7] Concha Zardoya en *El mundo poético de Miguel Hernández* escribe: «señala(n) una liberación de la forma clásica». En *Poesía española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1961, p. 665. Vid. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, edic. citada, pp. 213 y ss.

bién la música (quizá su música, «un flujo de campanas», «un galope de espadas») la que lo preserva del olvido (polvo, primer elemento negado). La adjetivación que se va imponiendo aporta unas connotaciones marcadamente decimonónicas y quizá románticas, puesto que el «metal inacallable» del comienzo se ha concretado ahora en el aliterado «bronce turbio y trémulo» y el «acero jamás enmohecido». Dos elementos defienden al poeta del olvido: el metal (la música) y el agua, ante los cuales el polvo no tiene ningún poder.

El segundo elemento negado, la tierra, «en vano reclama a su presa»; es la misma tierra «que se lo traga todo» según la expresión popular, y la misma que se había tragado en diciembre de 1935 al amigo Ramón Sijé; recordemos a este respecto los rotundos tercetos de la *Elegía* al amigo muerto, en cuyos versos es precisamente la necesidad de arrancar a la tierra lo que ésta ha arrebatado lo que mueve al poeta:

«Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble clavera
y desamordazarte y regresarte».

Volvamos a *El ahogado del Tajo* y consideremos la secuencia «ni polvo ni tierra»; apreciaremos que ha dejado de ser una cómoda expresión heredada para designar a la muerte —y el olvido al que conduce—, y se ha cargado otra vez de todo su significado original. «Polvo» y «tierra» no son términos equivalentes, sino complementarios; no expresan una identidad, sino dos conceptos que se completan. El polvo es el olvido por el abandono y la desidia —como en el arpa becqueriana—, pero la tierra, como un animal que necesitara alimentarse, está deseosa de conseguir su «presa», a la que transformará una vez que la tenga, la consuma y la asimile. Y otra vez se hace preciso traer a colación la *Elegía* citada, en la que el poeta rotundamente escribe

«No perdono a la tierra ni a la nada».

La diferencia enorme que hay entre los dos poemas en la valoración que se hace de la «tierra» es que en el caso del dedicado a Bécquer ha triunfado la vida, porque el polvo y la tierra se han empeñado «en vano», es decir, no han conseguido su objetivo.

Una vez precisados y aclarados estos dos elementos fundamentales, polvo y tierra, el poeta vuelve, en lo que hemos considerado segunda parte, a la identidad Bécquer-música, y ahora lo hace a través de tres parejas de elementos, en las que las menos becquerianas guitarras, pero además las arpas y las liras, alternan con los reiterados sollozos y las canciones.

Si en la *Elegía* citada más arriba el dolor del poeta alimentaba «lluvias,

caracolas y órganos», aquí es el propio Bécquer, «ahogado», el que alimenta «flautas/ en los cañaverales», lo que nos sitúa en un extraño ambiente bucólico que preside el poeta decimonónico desde su residencia en el interior del río. Las imágenes con las que se nos presenta ese Toledo «de agua sin turismo» recuerdan las de la también acuática Córdoba del *Romancero gitano,* aunque estas últimas sólo se refieran a la superficie del río; pero en Hernández es el ambiente visionario lo que se impone. La exclamación en la que culmina esta presencia mágica de Bécquer bajo el agua del Tajo, nos coloca ante una decoración que yo situaría en un cementerio acuático —no marino, pero sí fluvial— marcadamente becqueriano, con los huesos que suenan «a maitines», el llanto femenino arremolinándose en corro y los ataúdes. La exclamación es trimembre:

«qué maitines te suenan...»
«qué corros te rodean...»
«qué ataúdes renuevan...»

Hay una progresión desde el primer miembro (sin adjetivación) hasta el segundo (con el adjetivo «femenino»), y desde éste hasta el tercero, en que la emoción del poeta se ha desbordado con esos «rebaños de espuma afectuosa» renovados por los «ataúdes de luna acelerada». Está claro que en este momento culminante de la exclamación, Miguel Hernández no ha podido o no ha querido contener su propia expresión y ha echado mano no sólo de los adjetivos sino de otros procedimientos para determinar y delimitar el valor de los sustantivos. Y es que precisamente en esta exclamación trimembre son varios los elementos poéticos que nos remiten al mundo personalísimo de Miguel Hernández. Es fácil identificar como uno de ellos esa «luna acelerada» de la última exclamación, pero no lo es menos recordar la imagen del ahogado con la que se contempla a sí mismo en el primer terceto del soneto 13 de *El rayo que no cesa*:

«Mi corazón no puede más de triste:
con el flotante espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se hunde sin apoyo».

La imagen del poeta ahogado nos acerca de forma terminante las figuras de los dos poetas, hasta casi llegar a identificarlos. Esta exclamación que ocupa cuatro versos (17 - 20) funciona como cierre de la segunda parte del poema. Y hemos de tener en cuenta que desde aquí hasta el final ya irán apareciendo ininterrumpidamente otros motivos poéticos que nos remiten al mundo de Hernández, sin que desaparezcan los propiamente becquerianos.

La tercera parte está integrada por nueve versos que tienen todos ellos carácter interrogativo directo, y sirven al poeta de Orihuela —con el subterfugio de la retórica— para preguntar o preguntarse por tres cuestiones fundamentales, tanto para Bécquer como para él mismo: la vida, el amor y el sufrimiento.

La primera interrogación retórica contiene un amplio vocativo, «compañero del sapo que humedece las aguas con su silbo», que nos lleva a hacer varias

consideraciones. La primera se refiere a ese «sapo» extrañamente poético que acompaña a Bécquer y que, una vez más nos saca del mundo becqueriano y nos sitúa ante un animal más bien repulsivo que es capaz de humedecer (quizá porque la hace llorar) al agua con su lamentación amorosa, «silbo». Y aquí nos encontramos ante un vocablo clave en la poesía de Miguel Hernández, que nos remite a sus primeros *Silbos* y a *El silbo vulnerado*, y que a su vez hay que remitir a la poesía Pastoril a lo divino y, sobre todo, al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz[8]. Tendríamos que preguntarnos por qué Miguel Hernández ha escogido precisamente ese animal para encarnar el lamento amoroso, ya que no se caracteriza por sus especiales cualidades sentimentales o belleza, ni el sonido que emite es siquiera armonioso; desde luego, está lejos del tradicional pájaro, o de la cierva o la corza, que tan traídos y llevados volvieron a ser a finales de los años 20 y primeros treinta; quizá tengamos que situarnos en el surrealismo dominante en estos años treinta para entender a ese subacuático sapo enamorado que acompaña a Bécquer.

La segunda pregunta retórica se refiere al amor, y aquí Miguel Hernández no necesita acudir a las imágenes de otros poetas, sino que se basta a sí mismo. Ese amor «agrega corazón, / quita cabellos, cría toros fieros». Todo ello nos vuelve a llevar a *El rayo*, porque nos remite a poemas o partes de poemas en que encontramos estas mismas imágenes:

— «agrega corazón». El amor agranda el corazón del poeta hasta lo insospechado: «mi corazón desmesurado» (*El rayo,* soneto 23).

— «quita cabellos». Aquí tenemos otra preocupación insistente del poeta: el sufrimiento que le procura el amor es tan grande que le deja huellas también físicas; puede ser la pérdida del cabello, o su encanecimiento:

> «Si la sangre también, como el cabello,
> con el dolor y el tiempo encaneciera» (*El rayo*, soneto 16).

o en el poema que abre *El rayo que no cesa:*

> «...y mi corazón
> y mi corazón con canas».

— «cría toros fieros». Es la imagen esencial de las tres que se contienen en esta pregunta, y, desde luego hay que remitirla a todos aquellos poemas de *El rayo* en que esta figura arrolladora del toro, que es «la fuerza, la fidelidad, el dolor, el destino trágico, la pasión amorosa y viril, etc. en expresión de Pablo Corbalán[9], pero también el luto y el atractivo irresistible por la muerte, la sangre que desborda del corazón, etc. se convierte en el centro del poema. Cada vez va

---

[8] Vid. Juan Cano Ballesta: Introducción a *El rayo que no cesa.* Austral, Espasa Calpe. Madrid, 1988, pp. 20-21.

[9] Pablo Corbalán: *Los toros de Miguel Hernández,* en M.ª de G. Ifach citado (El escritor y la crítica), p. 179

mostrándose de una forma más clara que Miguel Hernández traspasa o atribuye a Bécquer su propio modo de sentir, de amar, y de recordar o recrear ese amor, con lo cual se va produciendo una especie de identificación entre el poeta decimonónico y el del siglo XX, ya que quizá éste último no sea capaz de imaginar algo distinto a lo que él mismo está experimentando.

Y del amor pasamos a las penalidades que procura. La tercera pregunta retórica se refiere al sufrimiento que debió padecer el poeta homenajeado. En esta tercera interrogación, Miguel Hernández se desborda lo mismo que lo había hecho antes con las exclamaciones, pero ahora el desbordamiento es más fuerte, porque consta de cuatro elementos que van creciendo sucesivamente; aunque uno de ellos comienza con un gerundio intransitivo («errando por las tardes de difuntos»), los demás tienen la misma estructura:

«oyendo las campanas»
«mirando los sepulcros y los bucles»
«manando sangre y barro que un alfarero luego
recogió para hacer botijos y macetas?».

Todos ellos guardan un paralelismo evidente; este paralelismo se desparrama también en el último de los elementos que lo integran, y una vez más vuelve a ser una idea específicamente hernandiana, de primera magnitud por otra parte, la que aflora en estos versos. La preocupación del poeta, su inspiración, ya había producido el poema central de *El rayo que no cesa,* «Me llamo barro aunque Miguel me llame». Esta identidad «sangre»-«barro» nos sitúa en el momento culminante de poema; aquí se alcanza la tensión emocional máxima, que otra vez nos lleva a la identificación de los dos poetas, en los que se advierte un mismo sentimiento, una misma pasión y una misma impureza [10]. Pensamos que no necesariamente hay que interpretar esta identidad sangre-barro como lo hizo Luis Felipe Vivanco, que advirtió en ella «una intuición crítica importante: la de que con el verso y la prosa de Bécquer se pueden hacer botijos y macetas populares» [11]. Más bien nos inclinamos por esa consideración primitiva e impura del ser humano que es, originariamente, barro «que mancha con su lengua cuanto lame», y que también sirve para crear en manos del alfarero.

Los catorce versos finales, desde el 30 al 43, constituyen la conclusión del poema. Tras las exclamaciones e interrogaciones retóricas del momento culmi-

---

[10] Sobre los «Poemas sueltos» escritos entre 1935 y 1936 (entre los que se cuenta «El ahogado del Tajo»), Concha Zardoya escribió: «El poeta se entrega a la expresión libre y se baña en las nuevas aguas de la 'poesía impura', al calor del *Caballo Verde para la Poesía*». Vid. Concha Zardoya citado. Respecto a la «impureza» escribe Marie Chevalier: «El poema *Me llamo barro* (...) afirmará la certeza de una victoria definitiva de la impureza, justificada, rescatada por la pulsión de vida de la que es vehículo. Entonces el pecado se afirma como única posibilidad de escapar a la muerte». Vid «El triunfo vital de la impureza» en *Los temas poéticos de Miguel Hernández* citado, pp. 121 y ss.

[11] Luis Felipe Vivanco: *Miguel Hernández bañando su palabra en corazón,* en *Introd. a la poesía contemporánea,* II. Guadarrama. Madrid, 1971, p. 198.

nante, viene la serenidad del reconocimiento en esa morada permanente que es el bucólico Tajo.

Ahora es «el rayo de luna», de auténtica estirpe becqueriana, el que tiñe de luz («vierte su influencia») al poeta sevillano, que se nos presenta «entre dos aguas/ cubierto por las ranas de verdes corazones». El sapo, compañero de Bécquer en el v. 22, y las ranas, que lo cubren en el v. 33, dejan ahora paso al bello y quizá superficial cisne en que se convierte en el verso 35. La permanencia y pervivencia de Bécquer se plasman precisamente en los dos rasgos que ahora lo caracterizan otra vez: su doble condición metálica y fluvial, ya que le reconoce que «eres todo de bronce navegable», y más adelante «de acero dócil hacia el mar...». Son los dos mismos metales del principio, de los versos 3 y 4, que ahora participan de la condición fluvial. En esta situación un tanto visionaria no falta, sin embargo, el elemento que nos devuelve a la realidad, y es precisamente la escolta que acompaña al río, esos «infinitos carrizos custodiosos» que con su fragilidad cuidan de los duraderos bronce y acero. Y conviene destacar y matizar el toque de coloquialismo afectivo que a la expresión le añade este nuevo adjetivo, «custodiosos», que Miguel Hernández incorpora a la lengua poética, como en tantos otros casos.

Miguel Hernández, en «El ahogado del Tajo», no renuncia al uso de elementos específicamente becquerianos, como se ha ido señalando más arriba, que muestran su admiración por el poeta sevillano a cuya memoria y reconocimiento desea contribuir con este poema. A la vez utiliza otros motivos poéticos que poco o nada tienen que ver con Bécquer; éstos últimos elementos nos remiten al propio mundo del poeta oriolano, que los utiliza para atribuir al poeta decimonónico sus propias vivencias, que se imponen necesariamente y condicionan la interpretación que en este poema se hace de la figura humana y de la personalidad literaria de Bécquer.