

SOBRE LA AMADA EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

JOSÉ MANUEL VIDAL ORTUÑO

RESUMEN:

Estudia la representación de la amada en la obra de Miguel Hernández con especial referencia a la significación de Josefina Manresa y la evolución de su presencia a lo largo de toda su trayectoria poética.

PALABRAS CLAVE:

Miguel Hernández, trayectoria poética, vida, amor, amada.

ABSTRACT:

This paper studies the representation of the beloved in Miguel Hernández's work with special reference to the Josefina Manresa's significance and the evolution of her presence along of all his poetic trajectory.

KEY WORDS:

Miguel Hernández, poetic trajectory, life, love, beloved.

A lo largo de la historia de la literatura, algunas mujeres han quedado inmortalizadas en los versos de los poetas que las han cantado. Bastaría con recordar –aun a riesgo de caer en lo obvio– los nombres de Laura y Petrarca, o de Isabel de Freire y Garcilaso de la Vega. En lo que respecta a la poesía de Miguel Hernández, la figura de Josefina Manresa empieza a ser motivo de estudio por parte de la crítica más especializada.¹ De ahí que este trabajo –no más que una mera aproximación– tenga por objeto señalar cómo el poeta de Orihuela creó su propia imagen de la amada. Y, asimismo, en qué lugar de la tradición literaria cabe situarla.

Diríase que en la poesía de Miguel Hernández antes que el amor surgió el deseo. De ahí que el escritor, joven, escriba poemas donde pone de manifiesto una sexualidad descarnada, solitaria. Títulos como «Primera lamentación de la carne» o «Sexo en instante, 1» así lo demuestran. Cuando alude a la mujer, ésta aún no tiene nombre concreto; por ejemplo, «Es tu boca...» presenta una serie de metáforas encade-

¹ Vid. Gabriele Morelli, «Mi primer encuentro con Josefina Manresa: entre realidad y memoria», *Canelobre*, 56, invierno 2009-2010, págs. 230-243; asimismo, «En torno a Josefina Manresa», *Un cósmico temblor de escalofríos (Estudios sobre Miguel Hernández)*, ed. de Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2010, págs. 249-263.

nadas, que unas veces utilizan imágenes de dureza, incluso cortantes (*rubí o puñal*) y otras, elementos blandos, suaves (como *amapola* o *incendiado retazo de nube*). Lo curioso es que esta dualidad, muchas veces definitoria del deseo, se irá repitiendo a lo largo de la poesía hernandiana, según podemos observar en «Un carnívoro cuchillo», de *El rayo que no cesa*.²

La primera mención a una amada concreta en Miguel Hernández será en «Poema amoroso. Tus cartas son un vino». Y esto es así, porque la composición lleva una dedicatoria que no deja lugar a dudas: «A mi gran Josefina adorada». En realidad, según el propio testimonio de Josefina Manresa, el primer poema a ella dedicado fue «Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo»,³ soneto que —como bien puede apreciarse— principia con un hipérbaton muy a la manera del Barroco. El poeta resalta aquí el cabello. Y aunque se aprecian huellas garcilasianas en algunos versos («¡Niña!, cuando tu pelo va de vuelo, / dando del viento claro un negro indicio»), lo primero en sorprendernos es que, en contra de la lejana tradición petrarquista, el pelo es ahora moreno y no rubio. Esta ruptura del *topos* clásico nos remite a Charles Baudelaire, con su poema «La cabellera» (*Las flores del mal*), donde reivindica el pelo suelto y negro de una mujer: «¡Oh vellón que te encrespas hasta cubrir el cuello!» es su primer verso y, según el poeta, el cabello posee «la languidez de Asia, los ardores de África».⁴

Descubierta la amada, Miguel Hernández quiere ser un reflejo de la misma. O, si se prefiere, llega a considerarse imagen especular (casi como el título de un poemario inconcluso, *Imagen de tu huella*). No otra cosa se desprende del soneto que empieza «Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos, / que son dos hormigueros solitarios». En él, vemos manos que exigen manos, porque, si no, las del poeta se convierten en «intratables espinos a manojos»; sus pensamientos «son calvarios, / criando cardos y agostando hinojos» y hasta la voz, sin el trato con la mujer amada, «se afemina».⁵ De ahí que este soneto —aún con gustos clasicistas, pero anticipador del gran poemario que vendrá después— acabe de esta manera:

² Vid. Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, ed. de Juan Cano Ballesta, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pág. 87.

³ Así lo indica Juan Cano Ballesta en su ed. cit. de *El rayo que no cesa*, pág. 12.

⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjet y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 147.

⁵ Según José Luis Ferris, este soneto no estaría dirigido a Josefina Manresa, sino a Maruja Mallo. Véase José Luis Ferris, «Eros y Psique en *El rayo que no cesa*», *Canelobre*, 56, cit., págs. 49-67.

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

Si hacemos caso a un crítico como José María Balcells, no a una amada, sino a varias, puede estar destinado *El rayo que no cesa*, libro que vio la luz a comienzos de 1936. Y eso pese a una dedicatoria tan elocuente como la que lleva: «A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya». Así pues, tres mujeres reales parecen estar detrás de este libro: Josefina Manresa, por supuesto; pero también María Cegarra, la poetisa de La Unión, y la pintora de la Escuela de Vallecas Maruja Mallo.⁶ Bien es verdad que, hasta donde sabemos, la presencia de María Cegarra no va más allá de una dedicatoria manuscrita a uno de los sonetos más intensos: «¿No cesará este rayo que me habita». Para José Luis Ferris, sin embargo, en María Cegarra estarían inspirados los poemas de corte más platónico y petrarquista, como, por ejemplo, «Yo sé que ver y oír a un triste enfada» o «Fatiga tanto andar sobre la arena», entre otros.⁷

Los poemas inspirados en Josefina Manresa están marcados por la frustración. En ellos se aprecia el contraste entre un amante que requiere y una amada que rechaza; es más, de una amada que concede algo y luego lo niega, haciendo verdad aquel verso del soneto XXIII de Garcilaso que dice «enciende el corazón y lo refrena». Lo podemos observar en «Me tiraste un limón, y tan amargo», donde la muchacha actuó «con una mano cálida, y tan pura». Amada que, siguiendo el molde de la *descriptio puellae*, ya no es sólo labios, cabellos, ojos, sino también pecho: «mi sangre, que sintió la mordedura / de una punta de seno duro y largo», leemos al final del segundo cuarteto. Que el enamorado no consiga satisfacer su deseo («se me durmió la sangre en la camisa»), deja paso a la mencionada frustración que, en Miguel Hernández, suele aparecer con la palabra *pena*, tan presente en *El rayo que no cesa*: «Umbrío por la pena, casi bruno», «Fuera menos penado si no fuera», por citar tan sólo un par de ejemplos. En este último soneto, la imagen de la amada presenta un carácter ambivalente, a través de metáforas tomadas de la Naturaleza: unas veces resulta

⁶ José María Balcells, «De Josefina a María, y de María a Maruja», en Santiago Delgado (ed.), *Homenaje a María Cegarra*, Murcia, Editora Regional, 1995, págs. 163-171. Otros críticos ponderan más la presencia de María Cegarra en *El rayo que no cesa*: Eutimio Martín (*El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010) y José Luis Ferris («Eros y Psique en *El rayo que no cesa*», *Canelobre*, 56, cit., págs. 49-67).

⁷ Vid. José Luis Ferris, art. cit.

accesible (*nardo* o *tuera*) y otras, esquivas («cardo tu piel para mi tacto, cardo», «zarza es tu mano si la tiento, zarza»).

Aquellas composiciones, en cambio, que nos hablan de una relación más carnal, estarían inspiradas –según Balcells– en la relación que Miguel Hernández mantuvo con Maruja Mallo. Estos poemas son «Por tu pie, la blancura más bailable» y «Me llamo barro aunque Miguel me llame». Si leemos atentamente el primero de ellos, observaremos que el poeta adopta una postura de sumisión ante la amada, mirándola de abajo hacia arriba, según se desprende de los versos 7 y 8: «Una paloma sube a tu cintura, / baja a la tierra un nardo interminable». La sumisión a la que nos hemos referido aún es más evidente en el primer terceto del soneto:

A tu pie, tan espuma como playa,
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de su planta entrar procuro.

En «Me llamo barro aunque Miguel me llame», el amante aparece también prostrado ante la amada: «Soy una lengua dulcemente infame / a los pies que idolatro desplegada». Son notas que nos llevarían a vincular la poesía hernandiana con muchos tópicos de la lírica trovadoresca, donde la amada es objeto de veneración y humillado servicio, al igual que estos versos del poema citado:

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 de flores.

Creo que, a la hora de hablar de la indudable influencia del poeta chileno Pablo Neruda en Miguel Hernández, también hay que tener en cuenta, entre otros, estos dos poemas que acabo de mencionar.⁸ Y es importante, a su vez, compararlos con algunos de los textos que integran *Residencia en la tierra*. Por ejem-

⁸ Sobre la influencia de Pablo Neruda en Miguel Hernández ha tratado Juan Cano Ballesta en *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978. Véanse, además, los estudios recientes de José Carlos Rovira, «Miguel Hernández y el itinerario hispanoamericano», *Un cósmico temblor de escalofríos*, cit., págs. 329-343; y Carmen Alemany Bay, «Entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*. Más datos poéticos sobre el proceso de creación», *Canelobre*, 56, cit., págs. 92-105.

plo, con «La noche del soldado», que es uno de tantos de los que Neruda dedicó a Josie Bliss, su amante birmana; todo él supone un canto impuro al amor y al deseo –tal vez más a lo segundo que a lo primero–, como se comprobará en el siguiente fragmento:

Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado brilla una flor amarilla como el relámpago. Ellas llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y ajorcas en los tobillos, y además collares de color, collares que retiro y examino, porque yo quiero sorprenderme ante un cuerpo ininterrumpido y compacto, y no mitigar mi beso. Yo peso con mis brazos cada nueva estatua, y bebo su remedio vivo con sed masculina y en silencio. Tendido, mirando desde abajo la fugitiva criatura, trepando por su ser desnudo hasta su sonrisa: gigantesca y triangular hacia arriba, levantada en el aire por dos senos globales, fijos ante mis ojos como dos lámparas con luz de aceite blanco y dulces energías.⁹

El bienio 1935 y 1936, como sabemos, es crucial en lo que se refiere a la influencia de Pablo Neruda en Miguel Hernández. Según Juan Cano Ballesta, en un poema como «Mi sangre es un camino» abundan ya «motivos sexuales en toda su virulencia», porque «la impureza poética ha triunfado definitivamente en la obra y en la persona del poeta de Orihuela».¹⁰ Hasta tal punto esto es así, que en uno de los versos del poema citado leemos: «ando pidiendo un cuerpo que manchar». La poesía no gustó a Ramón Sijé y así se lo hizo saber a su autor, reprochándole su apego a la escuela de Neruda y de otros poetas del 27: «Nerudismo (¡qué horror, Pablo y selva, ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello en partes prohibidas y de prohibidos cabellos); alexandrismo; albertismo».¹¹ Pero Sijé también destaca algo

⁹ Según Hernán Loyola, «La noche del soldado» se escribió en Rangún (Birmania) entre mayo y octubre de 1928. Pasó luego a formar parte de la primera edición de *Residencia en la tierra* (Santiago, Nascimento, 1933). La otra edición, ampliada, ya aparecerá en Madrid, Ediciones del Árbol (*Cruz y Raya*), en 1935. Véase Hernán Loyola (ed.), Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987. La amistad entre Pablo Neruda y Miguel Hernández queda constatada en el libro de memorias del primero, *Confieso que he vivido* (1974). Que el de Orihuela conocía el poemario de Neruda lo prueba la entusiasta reseña que del mismo publicó en *El Sol* el 2 de enero de 1936. A este respecto, véase Javier Herrero, «¡Qué nido de botellas! Neruda y Hernández entre sangre y vino», *Un cósmico temblor de escalofríos*, cit., págs. 234-248.

¹⁰ Juan Cano Ballesta (ed.), Miguel Hernández, *El hombre y su poesía (Antología)*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 99.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 99.

que abrirá nuevos caminos en la poesía hernandiana, cuando señala que hay «una sola imagen verdadera: la prolongación eterna de los padres». Y eso bien puede advertirse en los siguientes versos: «Necesito extender este imperioso reino, / prolongar a mis padres hasta la eternidad». Ideas que, de una manera o de otra, nos lleven a pensar en Unamuno, y que cobrarán su importancia en la configuración de la amada en la última etapa poética de Miguel Hernández, según veremos.

A decir verdad, esta *impureza poética* en Miguel Hernández encuentra su antecedente en poemas anteriores, algunos de la primera etapa de nuestro escritor. Aquí, sin embargo, cabe citar el que lleva por título «El silbo de la llaga perfecta», poema que, según José Luis Ferris, cabe situarlo con los escritos «entre 1932 y 1935». ¹² Si en su juventud Miguel Hernández cantó a la boca de la mujer, como elemento sensual de su rostro, ahora hace alusión metafóricamente al sexo de la amada. De ahí que se refiera a él como «la puerta de mi deseo» y que, ya en los últimos versos, el poeta nos muestre la unión erótica entre el amado y la amada:

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

Abre, Amor, que ya entra...
¡Ay!

Que no se salga... ¡Cierra!

El poema más rompedor, no obstante, lo hallaremos unos pocos años después, cuando la cárcel sea la última morada del poeta. Lleva por título «Orilla de tu vientre», aunque también pudo titularse «Puerta de tu vientre». Es un poema inconcluso en el que se canta el sexo femenino, como una especie de letanía, pero profana. El poeta se echa en su lecho de ausente y exalta una parte muy concreta del cuerpo de la amada:

Clavellina del valle que provocan tus piernas.
Granada que ha rasgado de plenitud su boca.
Trémula zarzamora suavemente dentada
donde vivo arrojado.¹³

¹² José Luis Ferris (ed.), Miguel Hernández, *Antología poética*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pág. 96.

¹³ Lo reproducen Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en su edición de Miguel Hernández, *El hombre acecha, Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 243-244.

Y las mismas sugerentes imágenes irán sucediéndose a lo largo del poema: «soto que atrae, umbría de vello casi en llamas», «túnel por el que a ciegas me aferro a tus entrañas», «recóndito lucero tras una madre selva», «corazón de la tierra, centro del universo», «ventana que da al mar, a una diáfana muerte». ¹⁴

Un ejemplo semejante de *carnalidad* lo encontramos de nuevo en Baudelaire, en algún poema como «Las promesas de un rostro» (*Las flores del mal*). En él, lo que empieza siendo la descripción de la faz de la amada, mediante cejas, ojos –«aunque negros», «que combinan con tus cabellos negros»–, pasa después a los senos, que son «dos anchas medallas de bronce», y, bajo un vientre prieto, a «una rica madeja que, en verdad, es la hermana / de esta grandiosa cabellera». El sexo femenino para Baudelaire es –o acaba siendo– «¡Noche sin astros, Noche oscura!», con un claro homenaje a la mística de San Juan de la Cruz. Lo curioso también de estas coincidencias es que hay una trayectoria poética que va de Baudelaire a Neruda y desemboca en Hernández. Si hojeamos *Confieso que he vivido*, veremos cómo el poeta chileno mostró temprana afición al poeta francés. Es en el capítulo 1, «El joven provinciano», cuando Neruda narra un encuentro en la selva con tres damas, donde dice: «Indagaban sobre mis estudios. Nombré inesperadamente a Baudelaire, diciéndoles que ya había empezado a traducir sus versos», mientras ellas, de origen francés, le enseñan un ejemplar de *Fleurs du mal*.¹⁵ Y efectivamente, en *Veinte poemas de amor... ya hay muchos elementos que permiten relacionar este libro con Baudelaire, mediante versos como los siguientes, extraídos del poema 1: «Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos»; y más abajo: «Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia! / Ah las rosas del pubis! Ah la voz lenta y triste!».*

De *El rayo que no cesa* a poemarios posteriores –sobre todo *Cancionero y romancero de ausencias*–, la imagen de la amada en Miguel Hernández experimenta un cambio profundo. Y si en *El hombre acecha* ésta ha pasado a ser esposa, en el *Cancionero y romancero... la esposa ha pasado a ser, sobre todo, madre, con lo que el erotismo desgarrado de *El rayo...* se ha transformado en ansias de paternidad, de permanecer a través de un hijo. Es cierto que en *Viento del pueblo* (1937), el poemario de la guerra, el amor y la amada quedan en un segundo plano. Tan sólo destaca la «Canción del esposo soldado», por cuanto viene a demostrar lo que estamos diciendo, con ese rotundo verso inicial: «He poblado tu vientre de amor y sementera». La imagen que en lo sucesivo mejor caracterice a esta amada de Hernández –ahora ya sí, indudablemente, Josefina Manresa– habrá de*

¹⁴ En la pintura, recuérdese el –en su momento– escandaloso cuadro *El origen del mundo* (1866), de Gustave Courbet, y algunos dibujos atrevidos del escultor Auguste Rodin (exposición *El desnudo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008).

¹⁵ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Argos Vergara, 1979, pág. 27.

ser el *vientre*, en tanto es allí donde se ha de generar una nueva vida, apareciendo las ansias de suceder y sucederse: «Para el hijo será la paz que estoy forjando». Y también, como en aquellas estancias de Miguel en Madrid, la relación epistolar será el único vínculo posible. Así, en el poema «Carta» (ya en *El hombre acecha*, 1939), las misivas están bellamente invocadas: «Cartas, relaciones, cartas: / tarjetas postales, sueños, / fragmentos de la ternura / proyectados en el cielo». El estribillo repite el de otros tiempos pasados, pero en el de ahora se ha instalado definitivamente el pesimismo:

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escribeme a la tierra
que yo te escribiré.¹⁶

Las ansias de una vida mejor, lejos del horror de la guerra, aparecen en la emotiva «Canción última», la que cierra el poemario *El hombre acecha*. Pese a la indudable huella quevedesca que el poema tiene –donde *casa* bien podría ser *España*, como en el soneto inmortal–, el poeta expresa su anhelo de reencontrarse con Josefina. Por eso, su casa «regresará del llanto / adonde fue llevada»; y, como un retorno de la felicidad pretérita, de la felicidad que no llegó a ser en un sentido pleno, «florecerán los besos / sobre las almohadas». La «Canción última» acaba así:

Y en torno de los cuerpos
elevantá la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.¹⁷

¹⁶ Como bien señalan Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, «el estribillo procede de un poema anterior, titulado «A mi gran Josefina adorada» [...] Se produce una variante en el verso tercero, que era: *escribeme, paloma* en vez de *escribeme a la tierra*». Véase Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (eds.), Miguel Hernández, *El hombre acecha, Cancionero y romancero de ausencias*, cit., pág. 141.

¹⁷ Para un análisis de este poema, véase Laura Scarano, «Identidad social e intimidad sentimental en las canciones de *El hombre acecha*», *Canelobre*, 56, cit., págs. 146-161.

Esta unidad deseada entre amado y amada –o, si se quiere, entre esposo y esposa– se verá pronto frustrada con el final de la guerra y el encarcelamiento del poeta. *Cancionero y romancero de ausencias*, el poemario que Miguel Hernández escribió en la cárcel, tiene mucho de diario íntimo, como si el poeta vertiera en poesía los problemas que le preocupaban. Uno de ellos es la ausencia de la amada; ausencia que ahora, por el cautiverio, pasa a ser física. Lo advertimos, por ejemplo, en el poema 20, que nos habla de la inevitable separación de los amantes: «Tierra. La despedida / siempre es una agonía».¹⁸ Lo prueba, asimismo, el poema 29, «Ausencia en todo veo», construido a base de anáforas y paralelismos, en los cuales insistentemente se repite la palabra *ausencia*, hasta en el definitivo verso final: «Ausencia, ausencia, ausencia». Sin embargo, por encima de ese alejamiento real que las circunstancias imponen, creo percibir en algunos poemas un distanciamiento de la amada, pero de otra índole. Es significativo, pues, el poema 28, con versos tan duros como éstos: «Tus ojos se me van / de mis ojos, y vuelven / después de recorrer / un páramo de ausentes». Otras veces, los sentimientos del poeta y de la amada van en sentidos opuestos: «tú yéndote a los muertos, / yo yéndome a los vivos».

Ante tantas incertidumbres, tan sólo la esposa, como madre, es capaz de transmitir esperanza al que sufre. De ahí el poema 59, «Menos tu vientre / todo es confuso», porque fuera de él todo le parece al poeta «baldío», «turbio», «oculto», «inseguro»; todo (continúa diciendo) «menos tu vientre / claro y profundo». No es de extrañar, pues, que en algunos poemas se haga un canto telúrico a la maternidad, como en el 70, donde Hernández vaticina: «A la luna venidera / te acostarás a parir / y tu vientre irradiará / claridades sobre mí».

Finalmente, el pesimismo le ganará la partida a la esperanza. En «Casida del sediento» –escrito en «Ocaña, mayo de 1941»–, los símbolos son de por sí elocuentes: el poeta se ve a sí mismo como «arena del desierto»; la amada es presentada como «oasis», «donde –añade– no he de beber». Y concluye con estos versos que hablan de su acabamiento, de su derrota: «Cuerpo: pozo cerrado / a quien la sed y el sol han calcinado». Y es que, en el fondo, acaso Miguel Hernández empezaba a presentir la cercanía de la muerte y por eso, al final del poema 107 («Cantar»), muy manriqueñamente afirma: «Esposa, sobre tu esposo / suenan los pasos del mar».

¹⁸ Miguel Hernández, *El hombre acecha, Cancionero y romancero de ausencias*, cit.