

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA  
(ed.)

PARA UN CANON  
DEL COMPROMISO  
POÉTICO ESPAÑOL  
(SIGLOS XX-XXI)

ANTOLOGÍA COMENTADA



2 0 2 2

Coordinación editorial: José A. García Sánchez

ESTE libro es un resultado del Proyecto I + D «El compromiso poético español del siglo xx en el canon académico actual (1975-2018)» (PGC-093641-B-I00), financiado por FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación — Agencia Estatal de Investigación.



© Los autores

© Editorial Comares, S.L.  
Polígono Juncaril  
C/ Baza, parcela 208  
18220 Albolote (Granada)  
Tlf.: 958 465 382

[www.comares.com](http://www.comares.com) • E-mail: [libreriacomares@comares.com](mailto:libreriacomares@comares.com)  
[facebook.com/Comares](https://facebook.com/Comares) • [twitter.com/comareseditor](https://twitter.com/comareseditor) • [instagram.com/editorialcomares](https://instagram.com/editorialcomares)

ISBN: 978-84-1369-341-5 • Depósito Legal: Gr. 338/2022

Fotocomposición, impresión y encuadernación: EDITORIAL COMARES, S.L.

## INTRODUCCIÓN

### LA MEJOR SELECCIÓN DE POEMAS ES LA QUE HACE UNO MISMO

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA  
*Universidad de Granada*

*Poemas y poetas. El canon de la poesía:* así se titula uno de los vástagos del ya depuesto del candelero (la atención crítica y la teoría literaria cambian con las modas) *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, de Harold Bloom. La antología que el lector tiene en sus manos apenas aspira a ser un haz, mejor o peor agavillado, meramente indicativo, de poemas y poetas. No pretende dictaminar sobre el canon de la poesía comprometida. Si las antologías son tan aleatorias como la vida misma, un *speculum vitae*, como decía Juan Carlos Rodríguez (1999a), si son un error, como a su vez sugería Gerardo Diego (Soria Olmedo, 1991: 83), esta asume hasta el final su condición. No trato de incurrir en el ritual propio de ese género de la disculpa al que se ha referido José Manuel Herrero Henríquez (2001) para definir este tipo de textos, dado que seleccionar implica excluir. Solo me tomo la molestia de indicar que esta es una antología colectiva de la que su editor se siente y no se siente responsable. El archiantólogo o antólogo de antólogos ha pedido a estos que eligiesen tres poemas comprometidos de los siglos xx y xxi y que los comentasen/contextualizasen. Unos han podido moverse con total libertad por esa amplia franja; a otros, los que han venido trabajando durante estos últimos años en un proyecto de investigación sobre canon poético y compromiso, se les ha confinado en un bloque cronológico o un periodo literario. No costará identificar a uno y otro grupo. El resultado es el que puede verse.

El editor de este volumen se responsabiliza del artefacto, pero solo en segunda instancia de los poemas y los poetas que aquí figuran, elegidos por delegación. Que nadie se alarme ni se llame a engaño. Ni esta es una antología panorámica, con pujos de exhaustividad, del compromiso poético español del último siglo y de los dos primeros decenios del presente ni tiene tampoco el propósito

«Vientres sentados» aparece bajo un friso de figuras, de hombres de Estado —un policía, un magistrado, un periodista, un financiero, un diputado, un ministro— que van cayendo uno a uno, como fichas de dominó, hasta llegar al último, un orondo personaje vestido con chaqué y sombrero de copa, con puro en la boca y los brazos alzados: el capitalismo. Puede que no sea uno de los mejores poemas de Cernuda, como indica Goytisolo, pero habrá que convenir en que un tema no determina la calidad de un texto poético y que aquí resulta claramente reconocible la voz del poeta, la misma rebeldía antiburguesa de «Diré cómo nacisteis». Los vientres sentados, los burgueses, dominan con satisfacción, con orgullo, como quien se siente poseedor de la verdad, a lo largo y ancho de la tierra. Su seguridad deletérea no radica en otra cosa que en sentir su saco de dinero bien resguardado bajo su trasero. Sonríen rasgando la hedionda boca y con ella emiten hinchadas necedades, «dictámenes que se escurren entre las rendijas como ratas» (recordemos las «leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos» del poema de *Los placeres prohibidos* al que acabamos de aludir). De aquí al final el poeta alaba el pie juvenil y vigoroso que derrumbará bien pronto «ese saco hinchado de fango de maldad de injusticia» (¿el saco del capital, el saco de inmundicia que son los mismos vientres?). El puntapié arrastrará consigo a esas tristes personas que manchan el aire, «el aire limpio y justo / donde hoy nos levantamos / contra vosotros todos / contra vuestra moral contra vuestras leyes / contra vuestra sociedad contra vuestro dios / contra vosotros mismos vientres sentados». La juventud, ya lo sabemos, debía levantarse contra una sociedad caduca y en descomposición. Ese «contra vosotros» vuelve a aparecer, curiosamente, en «A sus paisanos», de *Desolación de la quimera*, si bien con otras connotaciones, ya muy lejos de este poema del último número de *Octubre* en el que casi asoma la lucha de clases: «La verdad está en la lucha y en ella os aguardamos / vientres sentados / vientres tendidos / vientres muertos».

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

## EL CRIMEN FUE EN GRANADA

ANTONIO MACHADO

*A Federico García Lorca*

### I

*El crimen*

Se le vio, caminando entre fusiles,  
por una calle larga,  
salir al campo frío,  
aún con estrellas, de la madrugada.  
Mataron a Federico  
cuando la luz asomaba.  
El pelotón de verdugos  
no osó mirarle la cara.  
Todos cerraron los ojos;  
rezaron: ¡ni Dios te salva!  
Muerto cayó Federico  
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—  
...Que fue en Granada el crimen  
sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada...

### II

*El poeta y la muerte*

Se le vio caminar solo con Ella,  
sin miedo a su guadaña.  
—Ya el sol en torre y torre, los martillos  
en yunque— yunque y yunque de las fraguas.  
Hablaban Federico,  
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.  
«Porque ayer en mi verso, compañera,  
sonaba el golpe de tus secas palmas,  
y diste el hielo a mi cantar, y el filo

a mi tragedia de tu hoz de plata,  
 te cantaré la carne que no tienes,  
 los ojos que te faltan,  
 tus cabellos que el viento sacudía,  
 los rojos labios donde te besaban...  
 Hoy como ayer, gitana, muerte mía,  
 qué bien contigo a solas,  
 por estos aires de Granada, ¡mi Granada!»

## III

*Se le vio caminar...*

Labrad, amigos,  
 de piedra y sueño, en el Alhambra,  
 un túmulo al poeta,  
 sobre una fuente donde llore el agua,  
 y eternamente diga:  
 el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

(Ayuda. *Semanario de la solidaridad*, 1936)

«El crimen fue en Granada» apareció en el número 22 de *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, el 17 de octubre de 1936, en los primeros meses de la Guerra Civil, cuando Antonio Machado permanecía aún en Madrid, a pocas semanas de su traslado a Rocafort. Dos meses antes, en la madrugada del 18 de agosto de 1936, Federico García Lorca había sido asesinado por las fuerzas sublevadas en Granada, en un paraje situado cerca de la localidad de Víznar. Antonio Machado lo recogerá en *La Guerra*, publicado en 1937 por Espasa-Calpe. El contexto de la escritura y publicación del poema nos colocan ante uno de los poemas del Machado que escribe «desde un compromiso activo y militante que ha de pasar siempre por el supuesto crítico de la palabra» (Cerezo, 1975: 563), hasta el punto de haber sido considerado «la respuesta más auténtica —en el sentido poético— al problema de la poesía comprometida» (Vidaković Petrov, 1990: 571).

Una de las direcciones que en la Guerra Civil toma la poesía compuesta bajo el impulso de dicho compromiso es la de las composiciones dedicadas a la muerte durante el conflicto y a raíz del mismo de determinadas figuras o tipos (el soldado) o de personajes relevantes, como es el caso del poeta granadino. «El asesinato de García Lorca, que alcanza rango de símbolo rápida y justificadamente»

(Soria Olmedo, 2007a: 100), se convertirá en un hecho cargado de resonancias para aquellos escritores afines a la República, siendo que con el poema de Machado asisitimos prácticamente al momento *literario* en que Lorca comienza a convertirse en un referente básico para la poesía escrita en la Guerra Civil, magnífico ejemplo de aquellos que en la misma línea le dedicarán sus coetáneos (Cernuda, Miguel Hernández, Alberti, por ejemplo), y en los cuales el dolor por el amigo muerto trasciende la anécdota biográfica para convertirse en poderosa denuncia de los crímenes de las fuerzas franquistas y en símbolo para las fuerzas de la cultura.

La génesis del poema lo enmarca en las peculiaridades de la poesía comprometida de la Guerra Civil. En esta adquirirán relevante importancia las consecuencias inmediatas del conflicto, los asuntos de actualidad bélica, a los que inmediatamente se dedican poemas, valorándolos, celebrándolos o, como es el caso, lamentándonos; todo ello bajo el signo de la urgencia. Aunque es cierto que para la fecha de publicación del poema han transcurrido casi dos meses desde el asesinato de Lorca, deben considerarse ciertos extremos. El primero y más lógico es el de la velocidad de propagación de las noticias en la época, aspecto que se acentúa en una situación de guerra como la de 1936. En segundo lugar, las noticias sobre el asesinato de Lorca tardaron en llegar al Madrid republicano. El 1 de septiembre de ese mismo 36 *La Vanguardia* publicaba un suelto en el que se hacía eco de los rumores sobre el fusilamiento de Lorca que llegaban desde el frente cordobés. Pocos días después, el 8 de septiembre, el *ABC* republicano de Madrid confirma la noticia en su primera página, según información de un corresponsal del periódico murciano *El liberal* desde el frente de Guadix. Los tiempos, del asesinato a la confirmación del mismo, unidos al que empleara Machado en la composición del poema y su salida a la luz, nos hacen pensar que el poema debe contemplarse desde esa perspectiva de la escritura urgente tan propia de la poesía de la Guerra Civil.

El poema, en el que el propio Machado escribió que, junto a otros de los suyos, encontraba «la expresión poco estéticamente elaborada de un pesar auténtico» (1937: 9), está dividido en tres movimientos. En el primero, titulado «El crimen», Machado describe el asesinato del poeta: «Mataron a Federico / cuando la luz asomaba»; en el segundo, «El poeta y la muerte», don Antonio da voz a Lorca en su diálogo con la muerte: «Hablabla Federico, / requiebrando a la

muerte. Ella escuchaba»; en el tercero, carente de título o epígrafe, Machado pide a sus lectores, «amigos», que levanten un monumento donde «eternamente diga: / el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!».

El análisis de cada una de estas partes nos ofrece interesantes lecturas de la composición a la luz de las poéticas del compromiso. El título de la primera ya es suficientemente explícito, propio de una «elegía que contiene una fuerte denuncia moral» (Vidaković Petrov, 1990: 570), representativo de la «buena dosis de indignación y condena» (Sánchez Barbudo, 1967: 451) presente en el mismo, pese a la cual, el asesinato del poeta granadino es contado «en tono íntimo» (Sanz Agüero, 1981: 40). Como bien señala Wardropper, el uso de la palabra «crimen» nos sitúa en el espacio de un texto que en su primera parte, «contains a protest against a crime committed by an illegal authority for political motives» (1965: 166). El léxico de Machado denuncia con serena contundencia la barbarie del crimen: «Mataron a Federico / cuando la luz asomaba»; «Muerto cayó Federico / —sangre en la frente y plomo en las entrañas»; «Que fue en Granada el crimen». Los asesinos son presentados como hombres cobardes y a la vez brutales en su apelación al poeta, en contraste con la imagen que de este se nos ofrecerá en la segunda parte: «El pelotón de verdugos / no osó mirarle la cara. / Todos cerraron los ojos; / rezaron: ¡ni Dios te salva!».

Es interesante detenerse en los dos últimos versos de esta primera parte: «Que fue en Granada el crimen / sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada...». Machado insiste en el escenario del crimen, en lo que se ha interpretado por parte de ciertos críticos como una acusación, como la proyección de una imagen negativa de la ciudad que, de un modo u otro, ha permitido o propiciado su muerte (Sánchez Barbudo, 1967: 451; Wardropper, 1965: 169); y aunque si bien hay posturas que proponen que lo que Machado quiso «estigmatizar» fue «el pecado de Caín» (Sesé, 1980: 851), el propio Machado se pronunció al respecto al hallar, en la relectura de estos mismos versos un año después de escritos, «por influjo de lo subconsciente *si ne qua non* de toda poesía, un sentimiento de amarga queja, que implica una acusación a Granada» (1937: 9). Junto al lamento porque el crimen sucediera en la «pobre Granada» merece la pena atender al papel del imperativo, del «sabad» de Machado a sus lectores. En él puede hallarse otra manifestación del

compromiso poético machadiano presente en el poema, como sería la necesidad de publicar la infamia, de que la noticia del asesinato de Lorca llegara a los lectores de la revista.

El segundo movimiento del poema, titulado «El poeta y la muerte», ofrece ciertos ecos manriqueños e incluso del llanto lorquiano por Ignacio Sánchez Mejías (Wardropper, 1965: 167), así como del poema que Juan Ramón Jiménez dedica a la muerte de Rubén Darío. Nos encontramos con un Lorca que acepta la muerte con serenidad, conversando con ella: «Se le vio caminar solo con Ella, / sin miedo a su guadaña». La aceptación serena de la muerte, además de para relacionarla con el papel central que esta ocupa en la poesía de Lorca (Sánchez Barbudo, 1967: 449-450) —«Porque ayer en mi verso compañera, / sonaba el golpe de tus secas palmas, / y diste el hielo a mi cantar, y el filo / a mi tragedia de tu hoz de plata»— sirve a don Antonio para construir una imagen en cierto modo heroica y digna de Lorca, contrapuesta a la brutalidad de sus asesinos, capaz de ofrecer un ejemplo moral a los lectores del poema que, en zona republicana, se verían atenazados por la amenaza, por el miedo a una muerte semejante a la del poeta asesinado.

La tercera parte es la más breve de la composición, pero muy relevante en relación al compromiso machadiano. Más allá de la imaginaria de la piedra y el llanto del agua, de raigambre granadina y lorquiana (Wardropper, 1965: 168), de la alusión a la Fuente Grande cerca de la que sería asesinado Lorca (Poeta, 1983: 30) y del paisaje de la Alhambra, nos interesa aquí la petición de Machado. En primer lugar, por la noción de comunidad que genera con sus lectores. Ese «amigos» engloba a todos aquellos comprometidos con la causa republicana en la guerra del 36 y para los que el asesinato de Lorca se convierte en un poderoso símbolo; el poeta inocente en referene moral. El monumento, además, vendría a representar «la insistencia de Machado en el testimonio colectivo del pueblo español» (p. 31), en su necesidad machadiana de dar testimonio de la vileza cometida. Si, como se ha señalado, «el agua tiene el doble papel de llorar al muerto y también de *denunciar* el crimen» (Vidaković Petrov, 1990: 570), el poeta entiende que el compromiso con la memoria de García Lorca debe trascender la página en que aparece su poema, interpelando a esos «amigos» a los que va dirigido —los mismos a quienes lanzaba ese «sabad»— a que construyan un monumento de testimonio que no deje caer nunca en el olvido lo sucedido, que lo

denuncie ya para siempre; que, como termina el poema, «eternamente diga: el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!».

GINÉS TORRES SALINAS

## CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO

MIGUEL HERNÁNDEZ

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

Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,  
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,  
tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos  
de cierva concebida.

Ya me parece que eres un cristal delicado,  
temo que te me rompas al más leve tropiezo,  
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado  
fuera como el cerezo.

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,  
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.  
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,  
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,  
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa  
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho  
hasta en el polvo, esposa.

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

Escribeme a la lucha, siénteme en la trinchera:  
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,  
y defendiendo tu vientre de pobre que me espera,  
y defendiendo tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado  
envuelto en un clamor de victoria y guitarras,  
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado  
sin colmillos ni garras.

Es preciso matar para seguir viviendo.  
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,  
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo  
cosida por tu mano.

Tus piernas implacables al parto van derechas,  
y tu implacable boca de labios indomables,  
y ante mi soledad de explosiones y brechas  
recorres un camino de besos implacables.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.  
Y al fin en un océano de irremediables huesos  
tu corazón y el mío naufragarán, quedando  
una mujer y un hombre gastados por los besos.

(*El Mono Azul*, 1937)

En el número 19 de *El Mono Azul*, publicado el 10 de junio de 1937 aparece esta «Canción del esposo soldado», que será recogida posteriormente, con alguna pequeña variación, ese mismo año, en *Viento del pueblo*. Cuando Miguel Hernández lo escribe se encuentra en primera línea de combate por el bando republicano en la Guerra Civil Española, concretamente en el frente de Jaén. Se trata de una composición considerada como «una de las cumbres de la obra hernandiana» (Cano Ballesta, 1989: 119), la cual nos ofrece una de las principales direcciones que la poesía comprometida presentó durante el conflicto bélico de 1936-39, la que, para el caso de Miguel Hernández se ha llamado «poemas de combate o poemas de propaganda» (Chevallier, 1978: 234) o «Poética de urgencia» (Sánchez Vidal, 1992: 90), sintetizada por el propio Miguel Hernández: «Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra» (1978: 407). Sería esta la dirección tomada por aquellos poetas que se ocupan de la experiencia directa de la guerra, que escriben desde el frente en una situación extrema en que la propia vida, comprometida literalmente con unos ideales concretos, está en juego. Miguel Hernández fue, probablemente, el poeta que más intensamente adoptó dicha posición y que con

trazo más preciso y de mejor factura plasmó en sus composiciones del periodo la vivencia del conflicto en la primera línea de combate, según palabras de Juan Ramón Jiménez: «El único poeta, joven entonces, que peleó y escribió en el campo y en la cárcel fue Miguel Hernández» (1981: 284).

Tres meses antes se había casado en Orihuela con Josefina Manresa, quien esperaba ya el primer hijo del poeta, Manuel Ramón, nacido en diciembre de ese mismo 1937, si bien falleció a los diez meses de edad, en octubre de 1938. Cuando Miguel Hernández escribe esta «Canción del esposo soldado» ya sabía que iba a ser padre, como atestigua una carta a Josefina, fechada el 11 de mayo de 1937: «He hecho, como recordarás que te prometí, esa poesía, que será la que vaya al final del libro para ti y para nuestro hijo» (2019: 622). El poema, por tanto, puede entenderse no solo desde el punto de vista del estricto compromiso político, sino también según un compromiso enunciado por la propia autobiografía del poeta, pues una y otra aparecen unidas de manera inextricable en el poema, como en tantos otros compuestos bajo las particulares circunstancias de la Guerra Civil. No hay separación en el texto que aquí nos ocupa entre historia y literatura porque no la hay en Miguel Hernández —aun menos en el Miguel Hernández de la guerra— entre poesía y vida, entre poesía y condiciones de existencia.

Así, se puede entender esta composición como desplegada en un doble plano (Bagué Quílez, 2015: 141) cuyas partes no funcionan de manera aislada, sino que continuamente se entrecruzan: el del yo enamorado que espera un hijo junto a la «Morena de altas torres, alta luz y ojos altos, / esposa de mi piel, gran trago de mi vida»; y el del yo soldado que combate por la República en el frente de Jaén. Dos instancias que se solapan entre sí ya desde el título del poema, donde el yo poético se condensa en un «esposo soldado» que, partiendo de la circunstancia del Miguel Hernández Gilabert de junio de 1937, muestra «la posibilidad de enunciar el poema desde una subjetividad que funciona como espacio de confluencia social» (Iraavedra, 2010a: 129). Espacio que permite en este poema una asunción «de lo colectivo de tal modo que cualquier soldado que estuviera en las trincheras, lejos de su mujer, podía reconocerse sin dificultad» (Sánchez Vidal, 1992: 94). La voz poética de la canción se proyecta hacia todos los compañeros de Hernández presentes en el frente, para servir de voz a todos ellos, para convertirse en símbolo de todos

los esposos soldados que combatían en la guerra. En esta dialéctica entre lo personal y lo colectivo, entre la biografía íntima y la historia, se sostiene el poema, el compromiso de unos versos en los que «sus sentimientos individuales encarnan en sí los de la colectividad, con la que se identifica plenamente y a la que representa» (Cano Ballesta, 1989: 118), de modo que en ellos «el plano colectivo, el de la pareja y el individual están integrados ya en una cosmovisión coherente» (Sánchez Vidal, 1992: 93-94).

Lo podemos comprobar en un análisis detenido del poema. Las dos primeras estrofas nos colocan ante el poeta amante que celebra el cuerpo de su esposa y la concepción del hijo, a través de sus particulares y propias imágenes telúricas: «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»; «tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos / de cierva concebida». Sin embargo, a partir de la tercera estrofa la experiencia amorosa y paternal se ve inevitablemente atravesada por la experiencia bélica, en lo que Cano Ballesta consideraba «bella simbiosis de épica y lirismo» (1963: 77). Los temores por la salud de la joven esposa embarazada —«Ya ma parece que eres un cristal delicado, / temo que te me rompas al más leve tropiezo»— encontrarían, si fuera posible salvar la distancia que separa a ambos, alivio y consuelo en el esposo inseparable ya de su faceta de soldado: «y a reforzar tus venas con mi piel de soldado / fuera como el cerezo». A partir de aquí, vivencia amorosa —compromiso amoroso en suma— y compromiso político como soldado que lucha por la República son inseparables. En dicha tensión encontramos alguno de los pasajes más emocionantes del poema. Pensemos, para entenderla, en la cuarta estrofa, donde por un lado el poeta insufla vida y esperanza a la esposa en virtud de su faceta de soldado: «Espejo de mi carne, sustento de mis alas, / te doy vida en la muerte que me dan y no tomo»; y, por otro, su sentimiento amoroso no se limita a la idealidad de los sentimientos, sino que se vive según las condiciones materiales y vitales a que le ha llevado su compromiso por los valores republicanos en el marco del conflicto, en una vida siempre amenazada por proyectiles y la cercanía de la muerte: «Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas, / ansiado por el plomo». Desde este punto de vista se comprende la siguiente estrofa, en que el amor del poeta se tiñe de la muerte que lo rodea por estar presente en la primera línea del combate, por compromete-

ter su vida en el conflicto, con una imaginería cruda y descarnada: «Sobre los ataúdes feroces en acecho, / sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa / te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho / hasta en el polvo, esposa»; la misma crudeza, por cierto, que encontramos en el un verso como el primero de la octava estrofa, donde Miguel Hernández, en una helada literalidad, escribe que «Es preciso matar para seguir viviendo», tras lo cual manifiesta el anhelo de un futuro de armonioso amor tras el conflicto: «Un día iré a la sombra de tu pelo lejano, / y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo / cosida por tu mano». Bajo esta perspectiva podemos entender también la estrofa siguiente, donde los labios de la amada se abren camino a través del estruendo de la guerra, contaminados ellos mismos del clima bélico en su adjetivación: «Tus piernas implacables van al parto / y tu implacable boca de labios indomables, / y ante mi soledad de explosiones y brechas / recorres un camino de labios implacables».

El compromiso del Miguel Hernández que escribe desde el frente a su esposa presenta, según avanza el poema, interesantes matices que se deben tener en cuenta. El poeta alicantino ahonda en las condiciones materiales de existencia que, también, determinan la vivencia amorosa, la cual sigue sin concebirse desde una idealidad pura de sentimientos ahistóricos, sino desde la descarnada conciencia de las consecuencias de la guerra, de la vida de su esposa lejos de él. Así, la noción del hambre invade el recuerdo del esposo que recuerda a su amada en el fragor del combate: «Cuando a los campos de combate te piensa / mi frente que no enfría ni aplaca tu figura, / te acercas hacia mí como una boca inmensa / de hambrienta dentadura». Tales condiciones materiales de existencia se explicitan también en la siguiente estrofa del poema: «Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera: / aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo, / y defiendo tu vientre de pobre que me espera, / y defiendo tu hijo». Es decisivo aquí el matiz que nos ofrece el «vientre de pobre» de la esposa a que dirige el poema. Como en muy buena parte de la poesía de Miguel Hernández, asoma en esta estrofa una conciencia de clase que justifica además los motivos por los que ha tomado las armas y ha marchado a combatir al frente, ya que para el poeta alicantino «ganar la guerra equivalía a defender la revolución, a salvaguardar la posibilidad de libertad material y moral para los explotados» (García, 2012a: 251-252). Esta conciencia, por tanto,



debe entenderse desde la inmediata dimensión biográfica en primera instancia, pero también desde una dimensión colectiva que abarcaría a todos aquellos, soldados o ciudadanos españoles, que comparten con la voz poética el origen de clase, el hambre de la estrofa anterior. El poeta se confiesa así defensor de su familia, de su esposa, del hijo que esperan y que se encuentra en ese «vientre de pobre» que evoca y que pretende defender tomando el fusil.

Una última clave de lectura del texto en el marco de las poéticas del compromiso la encontramos en la figura de ese hijo que está por venir. No se trata solo, como hemos visto, de su compromiso de defenderlo; el niño va a convertirse en «símbolo del futuro liberador y utópico» (Bellido Navarro, 1993: 428), de «la razón colectiva de la lucha: la necesidad de ganar el futuro en libertad» (Neira, 2010: 276). La novena estrofa es transparente en ese sentido, pues el pequeño nacerá con la victoria, rodeado de signos y encarnando él mismo uno de aquellos por los que su padre se ha comprometido, en su vida y en su poesía: «Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado, / envuelto en un clamor de victoria y guitarras». El futuro hijo se revela así como otro punto de cruce entre la vida íntima y el compromiso del poeta, pues, al final de la canción, en la última estrofa, confiesa que su lucha no tiene más que un destinatario: «Para el hijo será la paz que estoy forjando». Destinatario que es individual y colectivo, ya que la voz poética puede ser ahí, como en el resto del poema, tanto la del hombre Miguel Hernández, como la de todos los soldados que luchaban por sus hijos, que pudieran anhelar la paz para, como el poeta de Orihuela, poder decir a sus esposas: «Y al fin en un océano de irremediables huesos / tu corazón y el mío naufragarán, quedando / una mujer y un hombre gastados por los besos».

GINÉS TORRES SALINAS

## EL NIÑO YUNTERO

MIGUEL HERNÁNDEZ

Carne de yugo, ha nacido  
más humillado que bello,  
con el cuello perseguido  
por el yugo para el cuello.

Nace, como la herramienta,  
a los golpes destinado,  
de una tierra descontenta  
y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo  
de vacas, trae a la vida  
un alma color de olivo  
vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza  
a morir de punta a punta  
levantando la corteza  
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente  
la vida como una guerra,  
y a dar fatigosamente  
en los huesos de la tierra.

Contar sus años no sabe,  
y ya sabe que el sudor  
es una corona grave  
de sal para el labrador.

Trabaja, y mientras trabaja  
masculinamente serio,  
se unge de lluvia y se alhaja  
de carne de cementerio.

«mejor compañero perdido», que contrasta al final con un dolor no menos intenso: «y a pesar del amigo que deserta y nos vende». Es esa traición de los propios la que obligará luego a María Teresa León a escribir una novela sobre el tema: *Juego limpio*, otra obsesión de la guerra, la muerte psíquica, la traición asesina. ¿Qué hay en medio de esos dos tipos de muerte, la física y la psíquica? Obviamente, Alberti se ve obligado —¿inconscientemente?— a retornar a otro vacío que le duele, a otro *a pesar de*. Y así surge el propio lenguaje familiar, por supuesto la construcción —que ha tenido que romper— de su propio «yo» familiarista/escolar del primer libro [de *De un momento a otro*: «La familia»]. Y así dice: «de mi más que tristísima familia que no entiende / lo que yo más quisiera que hubiera comprendido».

La última estrofa corta por la mitad el ritmo alejandrino y se inicia con siete versos que no necesitan decir más: «Niebla, mi camarada». El espacio del perro y el espacio humano —sus miradas— se funden ya definitivamente: Niebla es otro camarada. Y así, como es lógico, el anaforismo del *a pesar de* se rompe con un inevitable *aunque tú no lo sabes*: es la esperanza útil o inútil, la esperanza de la vida y sobre todo de la nueva vida. Y el «tú» directo del monólogo interior sí entra con ello en el círculo del principio, del «Niebla, tú no comprendes». Y así vemos de nuevo cómo en todo el poema la dialéctica del comprender/no comprender, saber o no saber, ha sido la verdadera clave productiva: «aunque tú no lo sabes, nos queda todavía». ¿Qué queda? La metáfora global tiene que concluir aquí. Lo que queda es la *resistencia* del vivir *a pesar de*: «en medio de esta heroica pena bombardeada» hay algo que nos lleva a la fe íntima y colectiva, a la épica subjetiva global. Eso es lo que queda: la fe terrestre. Si la guerra nos retrotrae a la animalidad, la fe en la resistencia y el triunfo nos devuelve a la alegría de la libertad, como en el poema de Schiller que inmortalizó Beethoven. Esa alegría que aquí se repite tres veces como una desesperada línea a la que aferrarse. La única manera de darle sentido a aquello por lo que se lucha. Y por alcanzar el sentido de la libertad sin explotación. Algo por lo que deberíamos seguir luchando todos.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

## NOCTURNO

RAFAEL ALBERTI

Quando tanto se sufre sin sueño y por la sangre  
se escucha que transita solamente la rabia,  
que en los tuétanos tiembla despabilado el odio  
y en las medulas arde continua la venganza,  
las palabras entonces no sirven: son palabras.  
Balas. Balas.

Manifiestos, artículos, comentarios, discursos,  
humaredas perdidas, neblinas estampadas;  
¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,  
qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!  
Balas. Balas.

Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste,  
lo desgraciado y muerto que tiene una garganta  
cuando desde el abismo de su idioma quisiera  
gritar lo que no puede por imposible, y calla.  
Balas. Balas.

Siento esta noche heridas de muerte las palabras.

(*Hora de España*, 1938)

«Nocturno» ve la luz en el número 22 de *Hora de España*, publicado en Barcelona en octubre de 1938. Será recogido también en *Capital de la gloria*, última parte de su *De un momento a otro (Poesía e historia. 1934-1938)*, poemario que, entre otras composiciones, recoge buena parte de las escritas con motivo de la Guerra Civil.

Se trata, por sus peculiaridades, de una de las composiciones más interesantes que produjo la poesía comprometida durante el conflicto. En ella se cruzan a preocupación íntima de Alberti por la naturaleza de su actividad poética y la dimensión pública del poeta

comprometido con la República. Para comprender el poema es necesario tener en cuenta tanto el momento de su escritura en el contexto bélico que lo produce como alguno de los ejes básicos de la poética albertiana en el periodo que nos ocupa. En octubre de 1938 las perspectivas republicanas en la guerra son ya cada vez menos halagüeñas, como se demostraría unos meses después. Es entonces cuando Rafael Alberti escribe este «Nocturno» y es desde esa dimensión como podemos acercarnos a los problemas que presenta un texto que sigue una estela a la que el propio poeta hacía referencia en 1934: «A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional» (Alberti, 1934: 25). Coyuntura histórica y actitud que confirman plenamente que, si «el compromiso histórico de Alberti es la lucha de la vida contra la muerte» (Rodríguez, 2009a: 281), «un poema en la guerra solo puede escribirse desde la inmanencia de la vida y de la muerte; el “yo” de un momento de guerra puede ser un adiós definitivo» (Rodríguez, 2009b: 513). Por otro lado, para comprender la lógica del poema según la órbita de las poéticas del compromiso es esencial advertir cómo vive Alberti «las tensiones producidas entre la pureza del arte y la necesidad de un compromiso con la historia» (García Montero, 1996: 113), impregnadas por la idea de que «una poética *comprometida* tenía que ser así forzosamente una poética “rebajada” o “degradada”» (Rodríguez, 1984: 280), de modo que «En el citado sentido estricto del *compromiso*: el poeta debía bajar a la calle movido por lo acuciante de determinadas necesidades históricas» (*ibid.*), siendo que en Rafael Alberti, dicho «rebajamiento» se justifica «no tanto por la urgencia histórica coyuntural, como por la necesidad ideológica, mucho más general, de convencer a los poetas de que es más importante la realidad empírica y política que la esencia espiritual y trascendental de lo poético» (p. 281).

Sobre estas bases puede abordarse el análisis del poema. Su punto de partida es la lucidez nocturna del insomne. Así lo indican tanto el título del mismo —«Nocturno»— como el primer verso, en el que la voz poética sitúa su ejercicio de escritura en un momento concreto: «Cuando tanto se sufre sin sueño». Es por tanto el momento en que, tras el fragor del día, en la precaria calma de la noche bélica, la voz poética tiene la oportunidad de reflexionar sobre la naturaleza de su escritura lírica, no en un sentido abstracto sino desde la coyuntura histórica concreta esbozada un poco más

arriba. Se comprende por tanto el comienzo de la primera estrofa, donde la falta de sueño propicia una reflexión sobre los sentimientos que experimenta la voz poética ante dicha coyuntura histórica, invadidos estos de la retórica propia del conflicto, determinados por el devenir del mismo ya hacia 1938, como son rabia, sangre, odio, venganza: «[...] y por la sangre / se escucha que transita solamente la rabia, / que en los tuétanos tiembla despabilado el odio / y en las medulas arde continua la venganza».

La clave de bóveda del poema la encontramos justo a continuación, al final de la estrofa. En ese momento de insomnio y rabia, Alberti lanza una contundente afirmación, que afecta de lleno a su faceta de poeta comprometido: «las palabras entonces no sirven: son palabras». Intercalando, además, una suerte de estribillo que se repite hasta dos veces más en la breve composición: «Balas. Balas». De este modo, «Alberti, que tanta confianza tuvo en la palabra poética como expresión de un pueblo en armas, considera ahora que su lenguaje resulta insuficiente. La voz, la palabra, siguen siendo relevantes, pero en un sentido negativo» (Jiménez Millán, 2001b: 128). Desde ahí se estructura la frustración del poeta en el momento en que compone su «Nocturno», la cual lo lleva hasta uno de los límites de la poética comprometida: aquel en el que dicha práctica literaria se siente como inútil, inservible ante las condiciones históricas concretas de las que brota el poema, sintetizadas en ese estribillo que cruza todo el poema y en el que las balas parecen imponerse al ejercicio literario de la voz poética. Se elabora así una tensísima dialéctica entre la idea de que las palabras son inútiles en el marco de una guerra que cada vez se ve más perdida y provoca más sufrimiento, y el hecho de que esta amarga reflexión tenga lugar precisamente en un poema, a través de esas mismas palabras que, para Alberti, «no sirven: son palabras». Años más tarde, en una entrevista de 1977, el propio Alberti hacía referencia al poema en los siguientes términos:

Esto ocurre cuando se llega a determinadas situaciones. Pero no quiere decir que pensemos siempre que las palabras no sirven y que solo sirven las balas. Pero hay un momento en que sucede así. Cuando llega la revolución, o la guerra, entonces las palabras empiezan a tener otro carácter y la palabra lleva una carga tal que el poeta se está jugando todo en la calle. Con lo que dice, todas las palabras parecen entonces un disparo. Hay momentos en que la poesía posee la misma carga, sino que no se está en ese grado de tensión como

para que se produzca la bala. Una canción puede ser un disparo terrible de ametralladora o un camino hacia la paz. O hacia la guerra o hacia la revolución (en Alberti, 2003: 464-465).

En el resto del poema Alberti desarrolla la idea de la que ha partido, analizando la tensión entre la imposibilidad del decir en mitad de las balas y la necesidad de verse abocado al recurso del texto como el mejor ejercicio de compromiso que el poeta puede llevar a cabo. El balance en la textualidad del poema es siempre negativo, pero, como se ha explicado, ese balance, dicha denuncia, solo puede realizarse a través de la materialización, del objeto concreto y real que supone el poema. La segunda estrofa es significativa al respecto. Comienza con una característica enumeración albertiana, donde diferentes instrumentos al servicio de los intelectuales comprometidos en la guerra con las fuerzas republicanas acaban por adquirir una materialidad difusa y efímera que los hace desaparecer: «Manifiestos, artículos, comentarios, discursos, / humaredas perdidas, neblinas estampadas». El poeta, que hasta ese momento se limitaba a constatar la inutilidad de las palabras, ahora manifiesta su sufrimiento por lo inservible en la guerra de las herramientas de combate e intervención en la sociedad basadas en las palabras: «¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento, / qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!».

Ante la marea de la historia, la ineludible actividad poética comprometida se siente para Alberti en este poema como imposible, como insuficiente ante el peso de los acontecimientos. No es difícil comprender que, tras dos años de conflicto y en una situación cada vez peor para el bando republicano, la reflexión del poeta sobre los innumerables poemas, manifiestos, textos y proclamas producidos por él mismo y sus compañeros intelectuales adquiriera un cariz absolutamente amargo, cargado de desesperación. Es así como se comprende la tercera y última estrofa del poema: «Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste, / lo desgraciado y muerto que tiene una garganta / cuando desde el abismo de su idioma quisiera / gritar lo que no puede por imposible y calla». El poema, según la propia lógica que lo estructura solo encuentra una manera de finalizar. La cadena de adjetivos sustantivados que caracterizan la garganta del poeta, la naturaleza de su voz lírica en el insomnio de la noche de guerra, desembocan en la muerte, en el «abismo de su idioma», de modo que

el ejercicio del compromiso acaba revelándose de una insoportable imposibilidad, que cobra un sentido más profundo si pensamos en que Alberti fue uno de los poetas más prolíficos y comprometidos con la causa republicana en el contexto de la Guerra Civil. El verbo final de la estrofa es decisivo en ese sentido: «y calla». El compromiso parece haber llegado a un límite para Alberti. Si las balas —de nuevo el estribillo justo a continuación— han vencido a las palabras, solo parece quedar el recurso del silencio. De ahí la reflexión que cierra el poema: «Siento esta noche heridas de muerte las palabras». Queda, sin embargo, el otro polo de la tensión que venimos señalando a lo largo del poema, pues esta amarga reflexión del poeta insomne no ha podido realizarse sino a través de los versos, de sus propias palabras, paradójicamente vivas en cada lectura repetida de las mismas. Alberti construye así al cabo un testimonio que, en su lucidez, da lugar a uno de los más emocionantes, valiosos y, añadámos, útiles poemas comprometidos de la lírica española del siglo xx.

GINÉS TORRES SALINAS

- VV. AA. (1986), *La memoria y la sangre. Antología poética. Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad*, Madrid, Editorial Vanguardia Obrera.
- WARDROPPER, Bruce B. (1965), «The modern Spanish Elegy: Antonio Machado's Lament for Federico García Lorca», *Symposium*, 19, 2, pp. 162-170.
- WEIL, Simone (2001), *Cuadernos*, Trad. de Carlos ORTEGA, Madrid, Trotta.
- WILCOX, John (1991), «El feminismo en las *Obras completas* de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares», *Zurgai*, junio, pp. 95-102.
- WILLIAMS, Raymond (1982), «Ideas of nature», *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, pp. 67-85.
- WINOCK, Michel (1997), *Le siècle des intellectuels*, París, Seuil.
- ZAMBRANO, María (1996 [1936]), *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE.
- (2015), *Obras completas. Vol. I: Libros 1930-1939*, Ed. de J. MORENO SANZ, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ZARDOYA, Concha (1965), *Corral de vivos y muertos*, Buenos Aires, Losada.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. LA MEJOR SELECCIÓN DE POEMAS ES LA QUE HACE UNO MISMO. . . . .	1
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA	
CASTILLA. . . . .	13
MANUEL MACHADO	
A ROOSEVELT . . . . .	19
RUBÉN DARÍO	
POR TIERRAS DE ESPAÑA. . . . .	25
ANTONIO MACHADO	
1910 INTERMEDIO . . . . .	33
FEDERICO GARCÍA LORCA	
NO PODRÉIS . . . . .	37
EMILIO PRADOS	
UN FANTASMA RECORRE EUROPA. . . . .	47
RAFAEL ALBERTI	
VIENTRES SENTADOS . . . . .	57
LUIS CERNUDA	
EL CRIMEN FUE EN GRANADA . . . . .	65
ANTONIO MACHADO	
CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO. . . . .	71
MIGUEL HERNÁNDEZ	

EL NIÑO YUNTERO .....	77
MIGUEL HERNÁNDEZ	
PERO YA NO HAY LOCOS .....	83
LEÓN FELIPE	
A «NIEBLA», MI PERRO .....	91
RAFAEL ALBERTI	
NOCTURNO. ....	95
RAFAEL ALBERTI	
ELEGÍA A UNA CASA DE CAMPO. ....	101
JUAN GIL-ALBERT	
EL HAMBRE .....	109
MIGUEL HERNÁNDEZ	
COMO EL LOBO DEL CUENTO .....	117
PEDRO GARCÍA CABRERA	
NOCHEBUENA DEL 40. ....	119
PEDRO GARCÍA CABRERA	
TÚ ME DUELES, ESPAÑA. ....	129
MARÍA ENCISO	
LA MUJER NO COMPRENDE .....	135
CARMEN CONDE	
LIVERPOOL .....	143
JOSÉ MARÍA MILLARES SALL	
EXHORTACIÓN IMPERTINENTE A MIS HERMANAS POETISAS .....	149
ÁNGELA FIGUERA AYMERICH	
CANTO PRIMERO .....	155
BLAS DE OTERO	

REBELIÓN .....	161
ÁNGELA FIGUERA AYMERICH	
CULPA. ....	169
ÁNGELA FIGUERA AYMERICH	
ORACIONES GRAMATICALES .....	177
GLORIA FUERTES	
BIOTZ-BEGIETAN .....	185
BLAS DE OTERO	
EL MERCADO .....	191
MARÍA BENEYTO	
LA VERBENA .....	199
MARÍA ELVIRA LACACI	
EL ANDAMIO. ....	205
ELADIO CABAÑERO	
LIBERTAD. ....	213
ÁNGELA FIGUERA AYMERICH	
BELLEZA CRUEL. ....	221
ÁNGELA FIGUERA AYMERICH	
ORACIÓN POR LOS POETAS EXILIADOS .....	227
CONCHA LAGOS	
DISCURSO A LOS JÓVENES .....	233
ÁNGEL GONZÁLEZ	
SI DEL DOLOR NACIERA LA ALEGRÍA .....	241
CONCHA ZARDOYA	
<i>BARCELONA JA NO ÉS BONA, O MI PASEO SOLITARIO EN PRIMAVERA .....</i>	<i>247</i>
JAIMÉ GIL DE BIEDMA	

[EL ALBA. SON LAS LUCES...]	255
AGUSTÍN DELGADO	
SALE CARO SER POETA	263
GLORIA FUERTES	
FARO SACRATIF	269
JENARO TALENS	
TÚ Y LAS LENTEJAS	275
MARÍA BENEYTO	
LA CHIQUITA PICONERA	281
FRANCISCA AGUIRRE	
DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA	287
ANTONIO GAMONEDA	
LOS TRESCIENTOS ESCALONES	293
FRANCISCA AGUIRRE	
OTRO ROMANTICISMO	299
JAVIER EGEA	
PASEO DE LOS TRISTES	307
JAVIER EGEA	
POÉTICA	319
JAVIER EGEA	
CANCIÓN DE OTOÑO 1975	325
VICENTE MOLINA FOIX	
HIBAKUSHA	333
JOSÉ ÁNGEL VALENTE	
HELENA: PALINODIA	343
LUIS ALBERTO DE CUENCA	

DIXÁN	349
PABLO GARCÍA CASADO	
(INTENCIONES)	355
MARÍA DO CEBREIRO	
LA SEMANA FANTÁSTICA	359
FERNANDO BELTRÁN	
MÁS ALTA	367
JUANA CASTRO	
MARSELLA	373
LUIS MELGAREJO	
REGRESA EL PÁLIDO CABALLO	379
JULIA UCEDA	
EQUÍVOCOS DEL NATURALISMO	385
JORGE RIECHMANN	
PIEDRA, PAPEL, TIJERA	391
ANA MERINO	
[AQUÍ ESTÁN LOS ADULTOS DE LA UNIÓN...]	397
MERCEDES CEBRIÁN	
COLLIURE	405
LUIS GARCÍA MONTERO	
MIRA TAMBIÉN LA NOCHE	413
ÁNGELES MORA	
LA LLUVIA	421
MANUEL VILAS	
LOS OJOS DE MI PADRE	431
MARILUZ ESCRIBANO PUEO	

NANA DE GAZA .....	439
CARLOS PIERA	
LA CASA ENCIMA .....	447
ERIKA MARTÍNEZ	
LO SUBLIME .....	453
ERIKA MARTÍNEZ	
EN ALGUNOS LUGARES DEL TEXTO SE DESPIERTA SOBRESALTADA Y ESCUCHA EL SONIDO DE LAS PUERTAS CERRÁNDOSE INTEMPESTIVAMENTE. ....	459
SANDRA SANTANA	
PENSANDO EN CERNUDA .....	465
PABLO GARCÍA CASADO	
CASTILLA. ....	473
MARTHA ASUNCIÓN ALONSO	
PRINCIPIO DE INCERTIDUMBRES .....	477
ANA ROSSETTI	
[UNOS <i>CONTRA OTROS</i> ...] .....	481
ANTONIO MÉNDEZ RUBIO	
DIVINA POESÍA .....	485
ISABEL PÉREZ MONTALBÁN	
OBRAS CITADAS .....	491