APUNTES SOBRE EL TEMA RURAL EN LA ESPAÑA REPUBLICANA

Por
JOSÉ-CARLOS MAINER
Universidad de Zaragoza

Tras haber leído *España* de Salvador de Madariaga, Antonio Gramsci apuntó en sus *Quaderni del carcere* una observación que tiene lugar relevante entre las muchas de su autor a propósito de la genealogía y especies de los intelectuales en el mundo: «El fenómeno (de los intelectuales) en España tiene caracteres propios, peculiares, determinados por la especial situación de las masas campesinas en España. Quizá sea cosa de compararlo con la función de la *intelligentsia* rusa, con la función de los intelectuales italianos del Risorgimento, de los intelectuales alemanes bajo el dominio francés y de los enciclopedistas del siglo XVIII. Pero en España la función de los intelectuales en la política tiene un carácter inconfundible y vale la pena de estudiarla»[1].

Nunca llegó a cumplir este propósito que tampoco era fácil para el prisionero de Regina Coeli. Pero la hipótesis que formula es lo bastante sugestiva –aun dentro de su laconismo– como para rastrear sus eventuales consecuencias, máxime cuando comenzamos a hablar de un poeta al que definió su vigoroso espíritu de afirmación campesina. Poeta que se afirmó en la aldea, que se proclamó como sujeto poético en términos de imaginería rural (toro, barro...) y que hizo del repudio de lo urbano un lema, más allá de la sinceridad con que podía expresar un recelo instintivo. No hay sino citar algunos momentos de las cartas a Josefina Manresa, donde obviamente la sinceridad no disimula la petulancia del novio algo redicho. Así, en la remitida el 6-12-34 habla del «tumulto de coches, espectáculos, tranvías, mujeres y ruidos que es Madrid» y en otra que se fecha en abril de 1935 confiesa que «voy sonámbulo y triste, por estas calles llenas de humo y tranvías, tan diferentes de esas calles calladas y alegres de nuestra tierra». Insiste todavía el 12 de abril del mismo año: «¡Si supieras qué odio le tengo a Madrid! Dormir en cama ajena, tratar gentes que ni te interesan ni te quieren, comer no lo que te apetece, sino lo que te dan. Tanto como me gustan a mí las naranjas y tengo que pasar sin comerlas casi nunca».

Pero no he de insistir –ni parece bueno hacerlo– en los aspectos tópicos que configuran la leyenda del poeta-pastor. Al lado del muchacho de pana y camisa sin corbata, comedor de naranjas y aficionado a llevar la cabeza pelada al cero, hay la historia de una ambición legítima y evidente que los epistolarios desvelan con luz inclemente. Por ejemplo, en la carta de noviembre de 1931 a Juan Ramón Jiménez leemos: «Odio la pobreza en que he nacido, yo no sé... por muchas cosas... Particularmente por ser causa del estado inculto en que me hallo, que no me deja expresarme bien, ni, claro, decir las muchas cosas que pienso». O subrayamos en la terrible carta a Lorca, desde Orihuela, el 30-5-33: «No puedo leer por no tener libros, escribir por no leer, estudiar por no leer también, luchar porque mi enemigo es mi arma: la poesía. ¿Que no sea vanidoso de mi obra? No es vanidad, amigo García Lorca: es orgullo malherido». (Lorca, algo aburrido de su corresponsal, le había escrito que escribiera, leyera y estudiara y añadía: «Yo qui-

siera que pudieras superarte de la obsesión, de esa obsesión de poeta incomprendido, por otra obsesión más generosa política y poética»).

Todo esto nos permite suponer que Miguel Hernández tenía una imagen muy clara del destino de su vocación poética: la de proporcionar una dimensión estética renovadora a lo campesino y la de ser –por usar términos gramscianos y ya que una cita de Gramsci empezaba esta ponencia– el artista orgánico de una España definidamente rural. Por los poemas primeros que conocemos –los que se publicaron en *El Pueblo* de Orihuela–, tal cosa empezó en la línea de Vicente Medina y la poesía dialectal. Más adelante fue Gabriel Miró la clave espiritual de una nueva visión de lo levantino, como sucedió en el caso del primer Juan Gil-Albert. Luego llegaron el gongorismo y Juan Ramón Jiménez en lo que ambas culturas poéticas tenían de elaboración artística del campo: poesía rural es, a fin de cuentas, la de la línea eglógica de las *Soledades* y andalucismo trascendentalizado hay en abundancia en la *Segunda Antolojía Poética*, libro de cabecera de varias generaciones de líricos. Y siempre, la lectura de la poesía clásica. Lentamente, Miguel Hernández llegó a ser también él mismo...

Pero el problema de definir España a través del enigma de su vida campesina, de su geografía física y humana, fue un problema general: se lo había encontrado García Lorca que lo tanteó por la vía folclórica y por la vía metafísica; estaba presente en la invención que Valle-Inclán hizo de las Tierras de Salnés entre el prerrafaelismo confeso de *Flor de Santidad* y el bronco diálogo de *Divinas palabras,* como fue un tema central en Azorín –parcelas familiares del valle del Vinalopó y horizontes de una Castilla *microhistórica*– y en Unamuno –dividido entre el maternal y verde valle de Arratia y la espiritual y masculina congoja de Gredos–, y hasta en el último Galdós, si queremos remontarnos a un antecedente decimonónico y aquilatar la huella de su espléndida ficción *El caballero encantado* y de su drama *Alma y vida*. Porque se trata, en fin, de una constante que convendría estudiar como matriz estético-ideológica de la vida intelectual española y no fuera descabello proponer al respecto, y cuando menos, la urgente confección de un mapa de rutas ideológicas. Pocas cosas se me antojan más oportunas para sentar las bases del futuro conocimiento de la historia del nacionalismo español o para entender la constitución de lo *imaginario social* como repertorio estético entre nosotros.

Los años republicanos conocieron un peculiar clímax emotivo en torno a lo rural. La bibliografía reciente ha subrayado el tema con delator apasionamiento y ha buscado en el atraso de la España agraria, en su incapacidad de constituir un mercado moderno, las bases mismas de la guerra civil. Lo cierto es que la vida del nuevo régimen se vio salpicada por acontecimientos que siempre tienen que ver con el campo: muertos en Arnedo y Extremadura ya en el augural 1931; aprobación de la Reforma Agraria en septiembre de 1932; insurrección de Casas Viejas en enero del 1933 (por algo suena al final de *Los hijos de la piedra* la consigna «tiros a la barriga» que alguien atribuyó a Azaña, contra toda justicia); del 21 de marzo de 1934 es la ley catalana de Contratos de Cultivo que acabó con la cuestión *rabassaire* y agravó el contencioso latente entre las dos administraciones central y autónoma; del 5 al 18 de junio del 34 dura la huelga general agraria... La inmediatez de poemas de guerra tan conocidos como «Aceituneros» y «El niño yuntero» viene de este clima, pero el deseo de elevar a literatura la vinculación con la tierra y la esperanza de un paraíso campesino no era cosa de ayer e incluso la etapa de *El Gallo Crisis* registra algún acercamiento hernandiano a las posiciones del agrarismo católico y reaccionario, que Sánchez Vidal supo señalar muy oportunamente en su edición de las poesías completas del autor.

Tiempos eran aquellos de utopías y, a veces, todas se parecen cuando se miran con la mezcla de ingenuidad, fervor y afán de legítima notoriedad con el que Hernández las

contemplaba. No era el único entusiasta inoportuno ni el único que confundía cierto milenarismo campesino y populista con las vías de revolución. Y cierta estética nacionalista de lo rural con la emoción política. Ya que del campo español bajo la República hablamos, me parece muy revelador consignar aquí cómo los lugares donde llevaron a cabo sus tareas las Misiones Pedagógicas o el teatro ambulante de La Barraca pertenecieron a la España profunda y campesina por antonomasia, pero no a la España progresista: Castilla la Vieja, el emplazamiento elegido para la experiencia, era una elección que suponía preferir la tradición literaria (desde la picaresca hasta Azorín) e ignorar de ese modo el campo trágico de Andalucía y, por supuesto, la mina, la fábrica o el suburbio. La primera campaña organizada por la compañía fundada por Federico García Lorca tuvo lugar en Soria y su provincia durante los meses de verano de 1932 y la primera Misión Pedagógica había tenido como ámbito las navidades del año precedente en la segoviana Sierra de Ayllón.

Convendría ver, pues, que la decisión ruralista del teatro lorquiano de estos años, la atracción de Luis Buñuel por el infierno hurdano (la filmación de *Tierra sin pan* se hace en la primavera de 1932), la máxima difusión del arte gráfico de Castelao, el surgimiento de una nueva literatura canaria en torno a una lectura distinta del paisaje (pensemos en *Lancelot 28.º-7.º* de Agustín Espinosa o en la serie «El hombre en función del paisaje» de Pedro García Cabrera, de 1928 y 1931)... y, claro, la misma recepción hernandiana que vamos conociendo mejor, tienen un nexo común cuyos acordes y armónicos aclararía el mapa de rutas que arriba se reclamaba. Y es notable que las voces discrepantes sean muy pocas (pienso en *La turbina* de Arconada o en *La bella del mal amor. Cuentos castellanos* de María Teresa León, de 1930 ambos, donde la ambientación rural no sale muy bien parada de su contraste con el mundo del progreso urbano). Podría hablarse, en resumidas cuentas, de la generalización de un populismo estético, muy activo también en la música y en la plástica, como se ha de ver. Pero de los testimonios que cupiera aducir, pocos tienen la conmovedora evidencia del que Rafael Dieste, antiguo director de los Títeres de Misiones Pedagógicas, confió a su entrevistador, el historiador Eugenio Otero Urtaza: «Hay que añadir que el valor de las Misiones, como un modo de acrecentar la experiencia, la solidaridad y el conocimiento directo del país en los misioneros mismos, abría la puerta a la realización de una idea que trataba de agregar a los equipos habituales los componentes que resultasen de conceder "pensiones para el interior", no solo para ampliación de estudios (como en el caso de las concedidas para el extranjero), sino llevando consigo la doble obligación de transmitir conocimientos y la de presentar finalmente informes sobre España». Cuando ya parecía concluido el ciclo de europeización que abrió la Junta de 1907, los jóvenes de 1930 reclamaban (como un eco del unamuniano «in interiore Hispaniae habitat veritas»), nada menos que fundirse con la *España eterna* en virtud de un proyecto que, a tenor del testimonio de Dieste, contó con su autoría, la de Sánchez Barbudo y María Zambrano y la aprobación de Fernando de los Ríos.

Muy dentro de ese espíritu hay que colocar el proyecto vital y literario hernandiano. Y muy especialmente, tras la arrancada tan epigonal de *Perito en lunas,* por lo que sabemos que aquel *El silbo vulnerado* con el que –según leemos en carta a Pérez Clotet– pretendía ganar el Nacional de Literatura «si no hay comida de negros»: resolución y orgullo que son muy suyos. Puccini, Balcells y Sánchez Vidal han conjeturado cómo pudo ser la composición de este libro en la secuencia que lo enlaza con *Imagen de tu huella* y con *El rayo que no cesa*: ¿se fundamentaría en aquellos silbos místicos que rematan en el de «afirmación de la aldea» para incluir todos los poemas largos de corte campesino, reiterantes de fórmulas del «*Perito en lunas*? ¿Serían su basamento los *sonetos pastores* de tema erótico, que resultan un cancionero al modo garcilasiano? No

es cosa de detenernos en estas pesquisas, pero sí de subrayar una estética dominante, un referente rural caracterizador, para el libro que ha de ser –al menos, así lo pretende su autor– el de su reconocimiento nacional.

Con sagacidad, Agustín Sánchez Vidal apuntó hace poco que el equivalente plástico de aquella pasión hernandiana de 1934-1936 estaría en los pintores de la escuela de Vallecas. Merece la pena seguir ese rastro, que no es estrictamente nuevo y del que algún atisbo traen las siempre neblinosas memorias (libros 3 y 4 de *La arboleda perdida*) de Rafael Alberti, al hablar del escultor Alberto. Haciéndolo, se halla un elemento capital de la tensión y conciliación entre el ruralismo estético tradicional y las formas de vanguardia: algo así como un movimiento *stracittà* al hispánico modo. ¿Cómo no pensar, por cierto, en la semejanza estructural que en los vanguardismos italiano y español produce la presencia de un agudo componente nacionalista de identificación rural?

La Escuela de Vallecas surgió del encuentro de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez quienes ya se conocían del Salón de Ibéricos en 1925. Palencia era de Barrax (Albacete) e hijo de zapatero. Lo protegió Juan Ramón Jiménez (ilustró su libro *Niños* para la selecta Biblioteca de *Índice*) y se movió con soltura en medios literarios, a despecho de su escasa cultura (en 1926 colabora con el poeta Alberti y el músico Oscar Esplá en la escenografía de *La pájara pinta*). En 1928 se produce el reconocimiento de público y crítica a su exposición del Palacio de Bibliotecas y Museos. En 1932 colabora con La Barraca y es el autor de su conocido emblema: la rueda de carro y la carátula, tan sintomático. Alberto Sánchez nació en Toledo en 1895, hijo de un zagal de pastor y de una sirvienta doméstica. Ejerció multitud de oficios manuales, de los que el más duradero fue el de panadero. El modesto éxito obtenido en la Exposición de Artistas Ibéricos le proporcionó una beca de la Diputación Provincial de Toledo y le facilitó su profesionalización. En 1930 expuso en el Ateneo madrileño con éxito y dos años después trabajó para la Barraca lorquiana haciendo los decorados y los figurines de *Fuenteovejuna*.

En Carta a Luis Lacasa, Alberto dio como arranque de la Escuela de Vallecas el año 27. Los dos autodidactos no han ido a París –meca de los vanguardistas–, se citan en la Puerta de Atocha «hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuera el tiempo» y tenían como centro de referencia de sus largos itinerarios campesinos aquel cerro de Almodóvar al que llamaron Cerro Testigo. A su vera arreglaron un mojón de cuatro caras: «En una de sus caras escribí mis principios –sigue contando Alberto–; en otra puso Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos: en esta cara aparecían los nombres de Einsenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros». Tuvo que ver con ellos Maruja Mallo, que en 1928 expuso en los salones de *Revista de Occidente* y que en París, adonde fue después, pintó cloacas, campanarios, basuras, cardos y esqueletos entre lo expresionista y lo surrealista pero con fuerte base hispana (Francisco Mateos y su expresionismo algo burdo y ruralizante también andan tras ello, aunque no concurriera a las caminatas vallecanas). En 1934 Mallo está otra vez en España, conoce a Hernández y su cuadro «El asombro de las espigas», quizá el más conocido de cuantos pintó en esta nueva época, podría ser un soneto hernandiano. Y, por supuesto, un manifiesto pintado de esa nueva estética mágica, orgullosa, algo sovietizada, que inundaría en los días de la guerra civil la plástica de los carteles y la poética de los líricos comprometidos.

¿Estuvo con ellos Hernández? No hay lugar a duda. Alberto ha contado un encuentro, seguramente fantaseado por la distancia, donde escultor y poeta compitieron en saberse nombres de plantas silvestres. Y el texto de Hernández –exhumado hace poco

en *El torero más valiente*– y titulado «Alberto el vehemente» es condigna respuesta: no se olvida señalar que «el panadero Alberto, que apacentó tanta espiga en el fuego como yo cabra en la hierba, saltó de la harina al barro, se apoderó de su lívida espuma en alianza con la piedra y el papel, y de su mano comenzaron a surgir toros más poderosos que los de hueso y carne, monstruos minerales como leones y toros revueltos en lucha, árboles que miran desoladamente la perdición de sus ramas en carboneras huracanadas, hembras y machos con carne de alfar, vello de esparto, ropa de hueso plegado, pastores como monolitos amenazadores, cementerios como pequeñas plazas taurinas pintadas de cal y de muerte, pajares con incendios, molinos con locura, matorrales, eras y los demás elementos del campo de Castilla»...

Y no debió ser el único poeta ganado por aquella imaginería. Luis Felipe Vivanco, arquitecto y sobrino de Bergamín, anduvo también por Vallecas. Alguna huella queda en los sonetos o poemas místicos de *Cantos de primavera* (1936) o en el primer y segundo libros, tan castellanos, de *Tiempo de dolor* (1940), pero que recoge poemas de 1934-1937, según reza el subtítulo. Puede que un verso de estos anduviera leyendo Hernández cuando contestaba a Vivanco: «Amigo mío Luis: anteayer he cogido de un frutero tu carta esperada y tu poema... Con él me fui al limonero de mi huerto, con azahar en pleno invierno, por una luz meridiana de un día sin competencia posible en ningún lugar, a propósito para la lectura de tus versos llegados. Pronto los he leído en contacto con los cuatro elementos, agua, aire, luz y tierra, en un estado de hermosura que no me dejaba libertad para otra cosa». Ese es el estado de comunión que evocaría en 1971 –número de *Litoral* dedicado a Alberto– el propio Vivanco en su poema «Pájaro bebiendo agua»:

> En los campos terciarios de Vallecas perdemos
> nuestros ojos de antes como niños enfermos.
> Petere se entusiasma de chispas verdes-yeso,
> Caneja vibra al ritmo de tesos y de oteros,
> Segarra afirma el silbo despejado del viento
> y Benjamín Palencia, tirado por el suelo,
> busca frescas materias que le alegren los dedos.

El día que Vivanco reciba la monografía que merece se estudiará su peculiar fidelidad a esa comunión con la naturaleza que acabó por ser su único consuelo de disidente político y artista frustrado. Entre los sugestivos fragmentos del *Diario* (1946-1975) hallamos, por ejemplo, una anotación de 1955 donde habla de la compilación de un libro de arte del que «la última parte la voy a llamar: *Pintura y Geografía*. Y quedará con cinco ensayos como los cinco primeros. Cinco ensayos sobre Vicente, Palencia, Zabaleta, Villa, Ortega Muñoz. Cinco ensayos de crítica poética, de crítica que está pidiendo convertirse en poema»... Pero más reveladora todavía es la nota de 1948 en la que sueña escribir: «El poema del trigo. La geórgica del trigo castellano. Vivir un año entero en un pueblo de Castilla –Olmedo, Ciruelos– y escribirse el poema del trigo. ¡Qué gran poema! Adentrarse, enajenarse en el trigo, y sus espigas, y sus gavillas, sus campos, sus surcos y sus distancias. El trigo al pie de la sierra. El trigo y el rebaño de ovejas que se asustan del paso del tren. El trigo y la vía del tren. El trigo y las casas de los pueblos. El trigo y la misa y la tarde ociosa del domingo». Todo un programa estético inequívocamente vallecano.

¿Cómo no recordar ahora la carta de Hernández a Benjamín Palencia hablándole precisamente de *El silbo vulnerado*?: «Un libro, como tu me pedías, de pájaros, corderos, piedras, cardos, aires y almendros. Necesito, de pura necesidad, tu colaboración (...) Como tú, estoy lleno de la emoción y la vida inmensa de todas esas cosas de Dios: pájaro, cardo, piedra... por mi trato diario con ellas de toda la vida».

Todo esto recuerda poderosamente el léxico de los no muchos pero significativos trabajos literarios de Palencia y Alberto. Del primero –que colaboró sobre Giotto en *Cruz y Raya*: otro dato para la conexión de José Bergamín con todo lo que trate de nacionalismo, espiritualismo y vitalismo existencial– el mejor es el incluido en la serie de Ed. Plutarco «Los nuevos artistas españoles». El texto es reminiscente de criterios prerrafaelitas («las fuentes vivas del arte popular están perdiéndose por el concepto industrial que ha invadido todo») y singular por su reclamación de «Concepciones plásticas sin historia».: «Pintura sin historia, que el pintor tiene que saber convertir en mágicos signos plásticos. Gran sueño es para mí pintar en estas tierras aradas que se levantan inmensas con calidad de arcilla caliente, para plasmar mis formas gigantes que yo quiero crear con la fisonomía de los campos de Castilla, que andan en líneas rectas y ondulantes por el espacio. La visión popular del cazador, el olivo y la perdiz, en fogonazos de pólvora y calidades de hierba verde, me ha parecido siempre algo único para mi sentimiento poético del color; materias naturales de lo eterno que no están expuestas al cambio pasajero, para quedarme en lo mío, en lo que puede ser y es mi pintura (...) Yo poseo una vena llena de alegría y pureza infantil que me hace gozar mucho de las cosas del mundo: y sobre todo, de esta España popular que nadie ha captado aún».

Pero más revelador todavía es el texto «Palabras de un escultor» que Alberto dio al número 1 de *Arte,* revista que fue en 1933 una efímera resurrección del talante de Ibéricos: «Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos: con las tierras de almagra alcalaínas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntas de acero galvanizado: con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río un pez saltando perseguido de lombrices...».

Sin embargo, estos textos disonaban de la urgente realidad española de 1934 y así lo hicieron ver otros intelectuales; enlazaban con el espiritualismo de Unamuno exorcizado –recuérdese el libro de Armando Bazán, tan demoledor– por la nueva vanguardia comprometida de estos años. Un significativo ejemplo de ese rigor venía, por ejemplo, en *Gaceta de Arte*, la revista tinerfeña donde Eduardo Westerdahl se hizo eco de las opiniones de Alberto. En su número 30, septiembre-octubre de 1934, escribía al propósito: «Ahora Alberto, si tenemos en cuenta sus manifestaciones teóricas más que su obra plástica, pretende dotar estas masas de un concepto antiuniversal, de un nacionalismo, como las cartas de los vientos que circunscriben a zonas geográficas la presencia y poder en determinadas corrientes. Por eso al hablar del escultor Alberto tenemos que hablar también de su zona universal y de su zona nacional».

Alberto había infringido un mandamiento explícito de la vanguardia, el internacionalismo. Pero en *Nueva Cultura* (2 de febrero de 1935) su conmilitón Josep Renau llegó más lejos en «Situación y límites de la plástica contemporánea, Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto», texto extenso y doctrinal de gran importancia. Hace historia de la plástica comprometida desde Goya, con la decadencia decimonónica y el tímido resurgir de Ibéricos. Señala la importancia de presencias populares como Rafael Barradas y Alberto y su «ruralismo místico» que viene «con la fuerza brutal y animista de un primitivo». Pero Alberto es un individualista intuitivo que «mira con desconfianza hacia la ciudad, acumula sus maldiciones sobre el espíritu degenerado de la metrópoli burguesa, origen de todos los males» y que, sin embargo, olvida que el campesino tiene en el obrero a un aliado. Concluye: «Por esto, amigo Alberto, cuando alguien te dice "la ciudad" y tu replicas "el campo", nosotros, a pleno pulmón, te gritamos: ¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!».

En el número 5 de la revista valenciana, Alberto contestó algo amostazado. El episodio preludia casi al pie de la letra lo que podemos entender que fue la gigantesca pelea por el alma hernandiana, auténtica y nada fácil psicomaquia que se libró entre Ramón Sijé y Pablo Neruda, cada vez más clara tras un madrugador y ya veterano trabajo de Cecilio Alonso sobre el prefascismo de *El Gallo Crisis* y a la luz del epistolario que ha dado a conocer Sánchez Vidal. Los años ya no permitían bromas y la revolución llegaba con aires de joven urgencia. «Bajo nuevas banderas» –como en aquellos versos de la *Tercera residencia* nerudiana: «mirad esa boca amarga que sonríe / mirad este nuevo corazón que os saluda / con su flor desbordante, determinada y áurea»–, Hernández emprendería la patética búsqueda de otro rumbo poético del que el poema «Sonreidme» o los dos dedicados a Neruda y a Delia del Carril son como prendas de una ardua iniciación.

De ese modo, Hernández iba a lograr ser el poeta rural y comprometido que da *Viento del pueblo*: ruralismo pero ruralismo diferente. Y resulta revelador que el número 1 de la nueva etapa de *Nueva Cultura* publique tres de sus poemas con presentación de Tomás Navarro Tomás: el tema campesino había purgado su pecado original de inocencia y se había integrado en el reino de la nueva estética. Hernández conocería en aquellos días aciagos su felicidad y su gloria: militante, padre, amigo y poeta. Y no tenía treinta años...

NOTA

[1] No fue pequeña la sorpresa del autor de esta ponencia cuando comprobó que parte sustancial de su contenido –la identificación de la poética hernandiana con los ideales plásticos de la Escuela de Vallecas– constituía el meollo de las aportaciones de mi compañero Agustín Sánchez Vidal, fundamentalmente en su libro *Miguel Hernández, desamordazado y regresado,* que se presentaba a la luz pública en este mismo congreso. La sólida investigación del catedrático de la Universidad de Zaragoza reduce a la nada, como podrá ver el lector, unas conjeturas mías que, a su vez, partieron de las sospechas sembradas por el propio Sánchez Vidal en su edición del epistolario hernandiano. Solamente el masoquismo propio de un científico (que comprueba una vez más, y a su costa, la atroz entropía del campo de la investigación literaria) me lleva a reproducir aquí mi intervención en el congreso alicantino: en penitencia me impongo despojarla de toda referencia bibliográfica y apenas dotar del mínimo tejido conjuntivo lo que fueron mis notas de entonces.