DEFENDIENDO LA RISA. IDEAS DE LA INFANCIA EN LOS CUENTOS PARA MANOLILLO

Por
IGNACIO SÁNCHEZ
(Universidad Nacional de Tucumán.
Instituto de Investigaciones Históricas, UNSTA)

Introducción

La posibilidad de acceder a los poemas que Miguel Hernández produjo desde la cárcel, gracias a la publicación del *Cancionero y romancero de ausencias*[1] y las posteriores compilaciones, permite un acercamiento particular a los últimos años de su vida. Los rigurosos estudios que han recibido estos escritos[2] y las distintas investigaciones biográficas[3] que se llevaron a cabo, haciendo uso de la correspondencia, de testimonios orales y de fuentes judiciales[4], contribuyeron de manera decisiva en la reconstrucción de estos momentos finales. Sabemos que la trágica experiencia en las cárceles franquistas representó un duro golpe a los ideales fervorosamente sostenidos por el poeta durante los años de la Guerra Civil, pero no significó en modo alguno el fin de su producción artística. Por el contrario, nos ha llegado desde el presidio toda una nueva faceta creadora, con rasgos de especial estima dentro de su obra. Se conjugan en ella expresiones de sus sentimientos más íntimos con reflexiones generales sobre lo humano[5]. Sus versos testimonian la profunda opresión experimentada en el encierro, pero también una sostenida esperanza, y fe en la libertad y el amor como valores superadores. En este sentido, el tono marcadamente infantil de alguno de estos escritos, la comicidad que utiliza en la correspondencia para describir sus penurias, la elaboración de canciones, juguetes, dibujos y en particular los cuentos traducidos para su hijo[6] constituyen verdaderas herramientas para la construcción de un marco infantil que contrasta con el espacio desolador en que se encuentra su autor.

Si bien podemos entender estas producciones como marcas propias de la traumática experiencia carcelaria y asociarlas a una forma de regresión a la infancia[7] como vía de escape a la realidad que se impone, también es posible encontrar en ellas algunas temáticas que se hallan presentes en otros momentos de su obra. En este trabajo nos proponemos indagar sobre los rasgos característicos de las distintas ideas de la infancia en la obra de Miguel Hernández para evaluar en qué medida estas apreciaciones pueden reconocerse en los dos cuentos dedicados a su hijo y cuáles son las particularidades que introducen las narraciones en este aspecto. Como punto de partida debemos tener en cuenta que el poeta no nos ha dejado una reflexión sistemática sobre la niñez, ni una definición específica de lo infantil, por lo cual nuestro propósito no será construir un concepto acabado sobre el tema, sino encontrar en las referencias más o menos explicitas, cuáles son las caracterizaciones de la infancia y de qué modo perduran o van cambiando. Además, consideramos que el campo de las ideas se presenta por lo general mucho menos coherente de lo que sugieren las reconstrucciones posteriores, no sólo porque las transformaciones que suceden en la vida de las personas y en la sociedad van modificando necesariamente los

pensamientos, sino también porque a menudo las ideas son permeables a recibir influencias que pueden parecernos contradictorias entre sí y no por ello dejan de coexistir en un mismo marco ideológico.

Para realizar este análisis presentaremos en una primera instancia un marco general en relación a los estudios históricos de la infancia. Luego realizaremos algunos breves comentarios en relación a la presencia de la niñez en la obra de poetas representativos del momento. Esto nos permitirá hacernos con algunas herramientas analíticas y contextuales para elaborar un esquema con las diferentes caracterizaciones de la infancia en la obra de Miguel Hernández y finalmente abordar el análisis de los cuentos en cuestión.

La construcción de la infancia

Los estudios realizados por la Historia Cultural[8], en particular los desarrollados en relación a la historia de la vida privada, han mostrado que el ascenso de la modernidad produce una serie de transformaciones en la sensibilidad de las personas en torno a la infancia que acabaron por definir la concepción moderna de «niñez»[9]. Según el historiador Jacques Gélis, este proceso de «individuación del niño» debió confrontar con un tipo de conciencia «naturalista» de la vida, de gran arraigo en las sociedades agrarias, que concebía a la tierra como madre de todo tipo de vida y entendía la reproducción como una forma de sostenimiento del ciclo vital[10]. En este esquema de pensamiento, el cuerpo infantil mantiene una dependencia tan estrecha del linaje que no es posible considerarlo autónomo. En el largo proceso que llevó a la «privatización» de la imagen del niño puede reconocerse la influencia ejercida por algunos modelos excepcionales, como los niños místicos santificados y la imagen del Niño Cristo, que despertó una amplia devoción por la infancia. De cualquier modo, las transformaciones en la concepción del cuerpo infantil no se dieron de manera lineal sino que existieron avances y retrocesos en los diferentes espacios. Pese a ello, se cree que estos cambios están relacionados con las innovaciones producidas en las ciudades y que es desde allí donde se expande a las zonas rurales. La afirmación del sentimiento de infancia, modificó también el deseo de la procreación, y el hijo dejó de ser simplemente una forma de dar continuidad a un ciclo, para concentrar un nuevo tipo de afectividad[11].

Sin embargo, también existieron otras apreciaciones de la infancia que ejercieron gran influencia en la revalorización del cuerpo del niño y que paradójicamente suceden en sentido contrario al proceso de individuación al que nos referimos anteriormente. De acuerdo con los estudios de Mijail Bajtín[12], las valoraciones del cuerpo presentes en la narrativa del realismo grotesco, muestran la resistencia a la dispersión, la desunión y el aislamiento de los cuerpos en los sectores bajos de la sociedad. Según este autor «en contraste con las exigencias de los cánones modernos, en las manifestaciones grotescas de la cultura popular, el cuerpo se presenta siempre en una edad muy cercana al nacimiento o a la muerte, señalando que la individualidad está en proceso de disolución, de integración a un cuerpo plural o común»[13]. En ese contexto, la figura de los niños cobra relevancia en tanto representa lo incompleto del hombre, mostrando su adscripción a un ciclo vital que reinicia, incitando la alegría. Por tal motivo, el cuerpo de los niños cumplió un rol importante dentro de la comicidad popular que se manifestaba especialmente en los espacios festivos o carnavalescos. Ámbitos en los que por medio de la risa se reivindica la corporalidad de lo humano y la relatividad de un tiempo que se concebía como circular, porque «la risa popular estuvo siempre ligada a lo material y lo corporal»[14]. La influencia

ejercida por estas interpretaciones se vería reforzada por la inclusión de manifestaciones de la cultura popular en la narrativa moderna. Además, muchas de estas concepciones tradicionales continuaron circulado en los sectores populares sin ser totalmente desplazadas por interpretaciones modernas.

El contraste entre estas dos perspectivas presentadas deja entrever la complejidad del proceso histórico que, partiendo de interpretaciones muy disímiles, fue definiendo una valoración de la niñez propia de la modernidad. Los estudios de este período histórico determinante en la construcción de la infancia fueron fundamentales para dejar de lado las interpretaciones esencialistas, que concebían esta etapa de la vida como un hecho natural, y comenzar a investigar la dinámica social en que se han generado, y en las que siguen construyendo, ya que este no es un proceso que pueda darse por concluido.

La poesía niña

La presencia de la niñez en la obra de Federico García Lorca, ya sea en la inclusión de las voces de los niños en sus composiciones, en la utilización de formas líricas infantiles o en sus reflexiones sobre las nanas, constituye un hecho señalado y estudiado por la crítica. Incluso, él mismo, al ser entrevistado afirma «Estos mis años, todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia todavía están en mí»[15]. Como sugiere Antonio Mendoza Fillola[16] las reflexiones sobre la infancia pasada, el abandono de la inocencia de la niñez, constituyen una preocupación temprana en su producción poética y se mantienen a lo largo de su vida.

Pero la identificación con la niñez no es una exclusividad del poeta granadino. También Rafael Alberti desde su primer libro publicado en 1925, *Marinero en tierra*[17], utilizó múltiples recursos del cancionero tradicional infantil. En muchos de estos poemas los protagonistas son niños, y el ambiente lúdico que recrean sus canciones y las nanas impregna todo el poemario. La predilección por la sensibilidad infantil recorre de distintos modos el conjunto de su obra, y la intensión de recobrar aquellos años se vuelve por momentos una de las búsquedas de su poesía. Con la experiencia del exilio la expresión de este deseo se convertirá en una forma de manifestar sus ansias por regresar a la tierra donde ha vivido aquel tiempo idílico de su niñez.

La añoranza de este pasado perdido toma un tinte más melancólico en algunos poemas de Antonio Machado, «La causa de la angustia no consigo / ni vagamente comprender siquiera; / pero recuerdo y, recordando, digo: / -Sí, yo era niño, y tú, mi compañera»[18]. Pero aquellos primeros años no siempre se muestran idealizados, en su poema «Recuerdo infantil», nos dice «una tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía de la lluvia en los cristales»[19], la corta edad no parece eximirlo de la angustia. Incluso, los niños pueden ser ingenuos portadores de tristes verdades, «En los labios niños, / las canciones llevan / confusa la historia y clara la pena»[20].

Tomando en cuenta estos tres autores, contemporáneos de Miguel Hernández, y de gran influencia para la época, podemos afirmar que la infancia constituye uno de los tópicos sobre los cuales trabajó la poesía del momento. El interés por esta temática entre los poetas posteriormente identificados con el bando republicano también se lo puede reconocer, con nuevas significaciones, en la poesía producida durante la guerra civil.

A un año de iniciado el conflicto bélico, César Vallejo escribe en su libro *España, aparta de mí este cáliz* «España cae –digo, es un decir– / salid, niños del mundo; id a buscarla…»[21]. Estos versos posiblemente se hallan inspirados en el canto de unos niños

escuchado en su visita al frente de guerra de Madrid junto a otros escritores participantes del II Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura. Hecho que fue emotivamente registrado en las crónicas de Alejo Carpentier[22] y del cual André Chanson recuerda: «En la quietud de España, en su austera soledad, los niños cantaban como si estuvieran participando de la más bella fiesta del mundo. Nunca la alegría de vivir se hizo tan evidente para nuestros sentidos»[23].

La inocencia de los niños

La simplicidad en la construcción formal en algunos de los poemas de adolescencia de Miguel Hernández, la inclusión de canciones y las reiteraciones de versos al estilo de estribillos permite que vinculemos algunas de las composiciones de esta primera etapa a la lírica infantil. La relación se ve reforzada por el uso de diminutivos, y la referencia a distintos colores, animales, frutos y otras figuras de la naturaleza, que parecieran acercar la sencillez de un entorno infantil a un estado de pureza natural. La infancia constituye una de las temáticas de estos poemas, sobre todo en relación con el comienzo de la adolescencia. En estas alusiones se refiere al abandono de la niñez como una pérdida irreversible de la ingenuidad, evidenciada por la aparición del deseo sexual, como puede leerse en su poema «Niña al final»: «Me empino para ser/mujer, pero/no llego.(...)/yo he cobrado miedo/a los chivos/y a los ojos/de aquel muchacho(...)/pero lo sigo/sin saber por qué yo...»[24].

Pero la referencia más explícita a la pérdida irreparable de la inocencia infantil la encontramos en el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*[25]. La primera de las tres partes que componen la obra describe el proceso de maduración experimentado por el personaje Hombre-niño. En un comienzo, el padre y la madre responden a los cuestionamientos de su hijo intentando conservar su visión ingenua frente a los fenómenos de la naturaleza y se muestran alegres al verlo correr por el campo intentando alcanzar los ruy-señores sin malicia, libre de pecado, sin advertir «la carne que da pena» (p. 531). En la escena siguiente la personificación de la Inocencia y el Deseo comienzan el diálogo intentando reconocerse. Inocencia dice no saber por qué la llaman así, ante lo cual Deseo pregunta «¿Por niña?» y ella confiesa «Yo siempre estoy en la infancia» (p. 534), remarcando la asociación directa entre infancia e inocencia. Luego entran en escena los personajes que representan los cinco sentidos, quienes hacen mutar violentamente la percepción del Hombre-niño. Este comienza, entonces, a lamentar su condición humana, experimentando la duda frente a la necesidad de decidir, sintiendo la soledad como un pesar, viendo con desencanto los juegos y entendiendo el dolor que implica el conocimiento. La personificación de la Carne, que consigue tentarlo a comer el fruto del pecado, introduce una referencia directa al texto bíblico del génesis, asimilando la niñez al paraíso perdido. Por más que el protagonista reclame al Ruy-señor de su infancia no haber cantado para evitar el pecado, ya advierte que no existe posibilidad de retorno, su nueva vida de pecador lo obliga a trabajar para ganar el pan de su alimento. El fin de la primera parte llega cuando se enfrenta a su padre reprochándole haber trasmitido en su sangre la condición de pecador, ante lo cual es desplazado del núcleo familiar. La obra continúa en los avatares del Hombre frente a sus pasiones luego de haber perdido su niñez.

Con el esquematismo propio de las intenciones didácticas del género, en esta primera incursión del poeta en el teatro podemos encontrar muchos de los temas que trascienden al conjunto de su obra poética. Nos interesa destacar en particular, la caracterización de

la infancia como un estado de inocencia primera amenazado por los pesares propios de la condición humana. La idea se encuentra mediada por la concepción cristiana del pecado original y la impureza de la carne que reflejan la formación religiosa del poeta oriolano y su adhesión en esos momentos a los Círculos Obreros Católicos. En este sentido, la infancia vista como un Estado de Gracia puede vincularse a los modelos de santidad infantil difundidos por la iglesia, que señalan las condiciones de pureza que predisponen a los niños a forjar un vínculo directo con la divinidad[26]. Esta primera imagen de la inocencia infantil, que acerca armoniosamente al hombre a la naturaleza, está representada en la obra por el canto del ruiseñor, constantemente introducido en la poesía hasta convertirse en un verdadero símbolo en la poesía hernandiana.

Ruiseñores que cantan encima de los fusiles

La asociación entre infancia e inocencia cobra nuevos sentidos ante los cambios en el posicionamiento político de Miguel Hernández y su participación en la guerra civil. Su definición ideológica y las necesidades que va imponiendo el campo de batalla determinan en gran medida las ideas sobre la niñez expresadas en esta etapa de su producción. El interés que consigue despertar el tema se refleja en la mayor cantidad de alusiones a los niños, y en la diversificación de sus significados y caracterizaciones, entre las cuales las cuales quisiéramos distinguir: la consideración de los niños como las víctimas más sensibles de las desigualdades sociales; el reconocimiento de la infancia de pobreza en la historia personal como un impulso en la lucha por el cambio social; la niñez como un estado de inmadurez que es necesario abandonar para pelear en la guerra; y por último, los niños como una de las justificaciones del combate en los frentes, en tanto representan el futuro que en allí se disputa.

El reconocimiento de la niñez como un estado de debilidad hace que sus carencias materiales sean especialmente sentidas. El niño resulta de este modo, la principal víctima las desigualdades sociales. Esta concepción se refleja en el tipo de intervenciones que realizan los niños en la obra teatral *Los hijos de la piedra: drama del monte y sus jornaleros*[27] reclamando el pan a sus madres y en los momento de mayor desesperación, llorando del hambre. Esta es la forma de hacernos saber los extremos de miseria a los que ha llegado el pueblo de Montecabra. La victimización de la infancia se expone con mayor claridad en el poema «El niño yuntero» (pp. 320-322), que expresa las penurias de quienes deben dedicarse a los duros trabajos del campo desde pequeños. La infancia corrompida por la explotación resulta inquietante, «me duele ese niño hambriento / como una grandiosa espina» y comprendiendo la necesidad de salvar a estos niños, se apela a la solidaridad de quienes debieron atravesar las mismas condiciones de pobreza «que salga del corazón / de los hombres jornaleros, / que antes de ser hombres son / y han sido niños yunteros» (pp. 320-322). El reconocimiento de las carencias vividas en la niñez como elemento movilizador, que identificamos como otra forma de interpretar la infancia, también lo podemos encontrar en el poema «Sentado sobre los muertos»: «si yo he salido de un vientre / desdichado y con pobreza, / no fue sino para hacerme / ruiseñor de las desdichas» (pp. 315-317).

Pero el desarrollo de la guerra también trae la necesidad de incentivar, a quienes ya están en edad, a dejar atrás la niñez y sumarse a defender la república. Este es el tema desarrollado en la obra del teatro de guerra titulada *El hombrecito*. La breve pieza teatral se construye en base a la discusión de una madre con su hijo: «– El Hijo: Oigo las explo-

siones de las bombas y toda la sangre se me agrupa en el corazón con rabia. ¿Por qué no he de pelear yo, que tengo dieciséis años.../–La Madre: ¡quince, quince solamente!/–El Hijo: ... que tengo ganas de salvar a España? ¿No dicen los periódicos que la vamos a perder si habemos hombres cruzados de brazos?/–La Madre: Tú no eres un hombre./El Hijo: –¡Quiero serlo! (...)» (p. 959).

Por otro lado, los niños, y en particular los hijos como integrantes de la estructura familiar que tiene por cabeza al miliciano, son considerados los principales destinatarios de los esfuerzos desplegados en los frentes de combate y los beneficiarios de los resultados esperanzadores que se auguran. Ellos son, en cierta medida, la causa por la que se lucha, como se afirma en uno de los versos de «Canción del esposo soldado»: «Para el hijo será la paz que estoy forjando» (p. 359). Desde esta perspectiva el hijo se convierte en emblema de los tiempos que se esperan tras la guerra «Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,/envuelto en un clamor de victorias y guitarras» (pp. 358-359).

Descendencia y ausencia

En este último poema también podemos encontrar uno de los ejes que estructura el siguiente ciclo temático, la idea del hijo como forma de trascendencia de la sangre propia, «he poblado tu vientre de amor y sementera./He prolongado el eco de sangre a que respondo»(pp. 358-359). La sangre, otro de los símbolos en la poética hernandiana, toma nuevas connotaciones relacionadas con la propia descendencia, que podemos ejemplificar con el poema «Mi sangre es un camino»: «La puerta de mi sangre está en la esquina/del hacha y de la piedra,/pero en ti está la entrada irremediable./Necesito extender este imperioso reino,/prolongar a mis padres hasta la eternidad»(p. 281). La fuerza vital de la sangre es quien impulsa a traer al hijo, necesario para dar continuidad al ciclo vital. La descendencia es entendida como una forma de quebrar la individualidad para fundirse nuevamente en el gran colectivo humano del cual se proviene y al cual se regresa a través de la procreación «Porque la especie humana me ha dado por herencia/la familia del hijo será la especie humana...»(p. 491). La interpretación forma parte del ideario expresado en la poesía popular de gran influencia en el poeta oriolano y deja ver la supervivencia de la concepción «naturalista» de la vida en algunos ámbitos de la cultura. Según esta concepción, las fuerzas telúricas de la tierra, madre de toda vida, encuentra su curso en la reproducción, «Decir madre es decir tierra que me ha parido;/es decir a los muertos: hermanos, levántense»[28]. Pero a su vez, la descendencia es una manera de perpetuar del amor conyugal «para siempre fundidos en el hijo quedamos». La reproducción da a la pareja un profundo sentido colectivo «con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,/seguiremos besándonos en el hijo profundo/besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,/se besan los primeros pobladores del mundo»(p. 491).

Con el nacimiento de su hijo Manuel Ramón el ciclo vital se abre a la esperanza «Fue la alegría de una sola vez,/de esas que no son nunca más iguales./El corazón, lleno de historias tristes,/fue arrebatado por las claridades./(...) Una mujer y yo la recogimos/desde un niño rodeado de su carne»(p. 459). Pero las expectativas se ven prontamente frustradas por su temprana muerte y el desaliento parece impregnar toda esta última etapa «Fue una alegría para siempre sola,/para siempre dorada, destellante./Pero es una tristeza para siempre,/porque apenas nacida fue a enterrarse»(p. 459). La ausencia del hijo será uno de los temas centrales del *Cancionero y romancero de ausencias*, aunque ya se advierte en la dedicatoria de *El hombre acecha* a Pablo Neruda: «Un rosal sombrío

viene y se cierne sobre mí, sobre una cuna familiar que se desfonda poco a poco, hasta entreverse dentro de ella, además de un niño de sufrimiento, el fondo de la tierra» (p. 373).

El desaliento que genera esta pérdida, sólo se ve contrastado por la felicidad que consigue despertar el nacimiento de su segundo hijo Manuel Miguel. A él dirige estos versos «Eres mañana. Ven/con todo de la mano./Eres mi ser que vuelve/hacia un ser más claro./El universo eres/que guía esperanzado»(pp. 454-455). Pero su paternidad, que tanto ánimo alentaba, se verá obstruida al ser apresado por las tropas de Franco. Sin embargo, desde el presidio persistirá en construir el vínculo con su hijo, desafiando el aislamiento que se le impone «No me pongan obstáculos que tengo que salvar,/ no me siembres de cárceles,/no bastan cerraduras ni cementos/no, a encadenar mi sangre de alquitrán inflamado/capaz de despertar calenturas en la nieve»(p. 281).

«La gran ciudad del sueño», infancia y esperanza

Los cuentos que Miguel Hernández preparó desde la cárcel para regalar a su hijo no poseen antecedentes en lo narrativo, pero deben inscribirse en el conjunto de producciones infantiles de sus últimos años. Más allá del valor especial que imprime en ellas el contexto en que fueron producidos y la relación con su hijo en tales condiciones, es posible reconocer en las historias ideas de la infancia presentes en otros momentos de su vida. El hecho de que ambos cuentos sean presentados como traducciones nos obliga a reconocer que la composición no corresponde en su totalidad a una creación del poeta[29]. Sin embargo, existen algunos elementos que parecieran dar cuenta de una elección deliberada o por lo menos dejarían entrever una selección por afinidad con temáticas ya presentes en poemas escritos con mucha anterioridad.

El cuento «El potro obscuro» narra una de las noches en que un niño y una niña, junto con un perro negro, una gatita blanca y una ardilla gris, se montan a un caballo, para ir galopando hacia «la gran ciudad del sueño». La figura del potro recreando un ambiente infantil ya había formado parte de uno de sus poemas de adolescencia «las penitas de la muerte/me dan a mí que no a otro,/cuando salgo al campo a verte/con mi negra, negra suerte,/con mi negro,/negro potro.»[30] Pero el tema de esta poesía no guarda mayor relación con la narración. El motivo que estructura la historia se asemeja mejor a una de las estrofas del poema «Juramento de la alegría» (p. 353): «Desaparece la tristeza, el día/devorador, el marchito tallo,/cuando avasalladora llamarada,/galopa la alegría en un caballo/igual que la bandera desbocada». En ambos casos la cabalgata introduce un nuevo orden, distinto del día. Cuando leemos en el cuento el pedido que hace la ardilla al resto de los personajes, «llévenme ustedes por favor a la Gran ciudad del sueño donde no hay pena ni dolor!», sabemos que, al igual que en el poema citado, el espacio que se deja con el día se halla cargado de tristezas.

La imagen inocente de los niños del cuento, en armonía con la naturaleza que les permite la evasión de los pesares cotidianos es similar a la que encontramos en los consejos que el padre da a su hijo en el auto sacramental: «Mueve por las hiervas mueve/tu candor, tu fantasía,/tu ángel, tu paz, tu alegría/que aún estás en posesión/de todo tu corazón»(p. 524). La fragilidad de este primer estado de ingenuidad, acechado por los pesares de la condición humana se presenta en cada alusión: «sigue ignorando el secreto/del que tú llevas la clave./Aún todavía no sabe/de qué está su cuerpo hecho»(p. 525), los esfuerzos de los padres por mantener en su hijo el velo ante la realidad son reiterados «¡Todo para que no sintiera el cuerpo,/la carne que da pena!»(p. 527). Asumir lo inevita-

ble del crecimiento y la necesaria ruptura de la infancia pareciera ser una de las formas de valorar esta etapa de la vida por su misma fugacidad, «el sol, la rosa y el niño, flores de un día son»(p. 465). Pero la expresión de los peligros que amenazan a este mundo idílico de la niñez toma nuevas referencias ante el trágico desenlace de los hechos históricos, y la suplica del personaje del cuento por ir «... donde no haya pena ni dolor!», al igual que el verso final de la nana dedicada a su hijo, «No te derrumbes,/no sepas lo que pasa/ni lo que ocurre»[31], si bien son comparables a las advertencias anteriores, esta vez nos remiten necesariamente al triste contexto en que fueron escritos.

El primer cuento también se asemeja a la nana en su intención de hacer dormir a los niños. Esta finalidad determina los tiempos del relato, las reiteraciones e incluso, el lento galopar del potro en la historia que, por más que los otros personajes vayan sobre él muy felizmente cantando, termina por dormirlos a todos. Por el contrario, el «galope» de la alegría que identificamos en su poesía construye un ambiente que nos remite al ámbito de lo carnavalesco según lo definía Mijail Bajtín[32], «A su paso se paran los relojes,/las abejas, los niños se alborotan/los vientres son más fértiles, más profusas las trojes,/saltan las piedras, los lagartos trotan»(p. 353). Como podemos ver los niños son una parte constitutiva de este momento festivo, pero nada nos recuerda en este poema a aquellos pesares de la carne que lo acechaban, según sus primeros escritos, por el contrario la fecundidad se muestra como un valor característico de este escenario «Alegres animales, la cabra, el gamo, el potro, las yeguadas,/se desposan delante de los hombres contentos./y paren las mujeres lanzando carcajadas,/desplegando en sus carnes firmamentos»(p. 354). La risa se manifiesta como un emblema de este nuevo tiempo y espacio «avanza la alegría derrumbando montañas/y las bocas avanzan como escudos./Se levanta la risa, se caen las telarañas/ ante el chorro potente de los dientes desnudos». Esta confianza en la risa como instrumento de liberación capaz de transgredir al rígido transcurrir del tiempo reaparece en algunos de los versos dirigidos a su hijo «herramienta es tu risa,/luz que proclama/la victoria del trigo sobre la grama./Ríe. Contigo/venceré siempre al tiempo/que es mi enemigo». La risa tierna del niño en su aparente ingenuidad, relativiza la sabiduría del más serio y experimentado «El pez más viejo del río/de tanta sabiduría/como amontonó, vivía/brillantemente sobrio/(...)Reíste tu junto al río,/niño solar. Y ese día/el pez más viejo del río/se quitó el aire sombrío./Y el agua le sonreía»(vol. 1, p. 454).

El segundo cuento, titulado «El conejito», describe el día en que este animalito corrió hasta llegar a un huerto muy rico y decidió entrar por un agujero. Una vez dentro comió tanto que cuando quiso salir estaba tan gordo que no pudo. En ese momento un perro comenzó a ladrarle, el conejito asustado corrió hasta encontrar otra salida. Finalmente consiguió llegar a su casa donde recibió el reto de su madre. En una primera impresión parecería que el tono moralizante característico de muchos cuentos infantiles define el argumento de la historia. Pero en seguida notamos que este se diluye en el relato porque los momentos de peligro no son tan intensos como para producir temor al niño y la forma en que es reprendida la falta resulta poco conclusiva para desprender de ella una lección. El perro, que debiera ser la principal amenaza, aclara desde su llegada que sólo pretende hacer una broma y la madre riñe a su hijo por haber pasado el día sin que ella supiera donde estaba, y no señala ninguna otra falta. A juzgar por la última página del cuento donde se retrata al conejito con una sonrisa, y se dice que avergonzado se rascó la barriga, pareciera existir en mayor medida una complicidad del autor con la travesura que una predisposición a dejar una moraleja.

El tema de este cuento nos rememora aquellos poemas en que Miguel Hernández celebraba las virtudes de los huertos de su pueblo, «Justo para el amor, entro en el huerto,/su vida inquiero, rondo;/alzo la mano y cojo el fruto cierto: ¡qué fácil! Y redondo.../ (...) Con mi entrada coincide la salida/de una avispa rabiosa./¡Oh rica inflamación!, ¡oh rabia huida! (...)/ dejando posesiones/ deliciosas, mis solas tentaciones»(vol. 1, p. 137). Pero en verdad no era el único que deseaba estos frutos, «Y los chiquillos vecinales,/antonios en pequeños./¡Qué esfuerzo! Más supremos hacen los tales,/¡que obstinación y empeño!/por no coger la poma ante su dueño»(vol. 1, p. 138). Al referirse a su propio huerto la voluntad de los pequeños ya no se muestra tan inquebrantable «Entre los niños de afuera,/por necesidad ladrones,/y las guineas facciones/del higo de puro escritas,/ la tapia, a fuerza de pitas,/dividiendo estas opiniones»(vol. 1, p. 200). Las ganas de los niños de entrar en el huerto nos hablan de lo codiciado que son los frutos que en él se recogen y por lo mismo de las ventajas de la vida aldeana del pueblo. También en el cuento se describe la plena felicidad que sintió el conejito al comer sin cansancio «en las berras, en las habas y en las coles» del huerto ajeno. La intención en esta parte del relato parecería ser, más que sancionar la gula o el robo, es mostrarnos nuevamente la felicidad que puede producir el huerto bien cultivado. Incluso, la glotonería del protagonista, más que un defecto a ser reprendido, es lo que genera cierta comicidad en el relato. El final, al resaltar la sonrisa y la barriga satisfecha, reafirma la concepción de la risa como un componente que materializa y tiende a celebrar el cuerpo[33].

Como podemos ver, ambos cuentos poseen caracterizaciones de la infancia que habían sido expresadas en otros momentos de la vida del poeta. La niñez es uno de los temas en su obra que fue reinterpretado a la luz de la propia experiencia. En tal sentido, quisiéramos destacar como un rasgo distintivo de estas narraciones la asociación que establecen entre la infancia y la alegría. Porque en ellas se nos muestra la posibilidad que tiene los niños de evadirse alegremente en la imaginación y el sueño o en la diversión de una picardía. La confianza en el potencial liberador de la alegría y la risa, que en toda esta última etapa aparecen vinculadas a la infancia, constituye una de las convicciones que Miguel Hernández expresó también en otras circunstancias. Tomemos como ejemplo los versos que compuso tras conocer los lugares de trabajo socialista de la Unión Soviética «La fábrica se halla guardada por las flores,/los niños, los cristales, en dirección al día./ Dentro de ella son leve los trabajos y sudores,/porque la libertad puso allí la alegría» (vol. 1, p. 381). O, estos otros, hechos en los tiempos de la resistencia heroica de Madrid al asedio de las tropas franquistas «una sonrisa que va esperanzada/desde el principio del alma a tu boca/pinta de rojo tu fachada, gran ciudad loca»(vol. 1, p. 382) y en los mismos momentos de la guerra «Salí del llanto, me encontré en España,/en una plaza de hombres de fuego imperativo./Supe que la tristeza corrompe, enturbia, daña.../me alegré seriamente lo mismo que el olivo». Y a esto mismo invita en unos de sus últimos poemas «Sonriamos, doremos la luz de cada día/en esta triste vanidad de ser vivos»(vol. 1, p. 503).

Conclusión

Los últimos años de la vida de Miguel Hernández, marcados por los tormentos que se le imponen en las cárceles franquistas, han sido retratados muchas veces por una lírica que refuerza una visión fatalista que sólo encuentra refugio en una fe ciega en el amor conyugal. Frente a esta imagen, los cuentos nos refuerzan otra cara de esta realidad que ya podíamos encontrar en algunos de sus poemas. Nos traen la figura de un hombre que se arma de esperanza confiando en la risa de los niños.

Si bien compartimos la necesidad de evitar la tendencia puramente emocional al estudiar la obra de Miguel Hernández[34], creemos imprescindible no marginar aspectos constitutivos de esta, como lo son la alegría y la risa, subestimadas muchas veces en la seriedad de los estudios. Esta consideración resulta fundamental si tenemos en cuenta el duro pronóstico que el mismo poeta hacia sobre el destino de su obra, al dirigirse a sus compañeros en poesía «dejemos el museo, la biblioteca, el aula/sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo./Ya sé que en esos sitios tiritará mañana/mi corazón helado en varios tomos»(vol. 1, p. 403). Frente a esta posibilidad deseamos destacar la calidez y vitalidad del poeta, que se hace manifiesta en su obra a través de la especial valoración de la risa. La comicidad, según nos cuenta Pablo Neruda, era uno de los rasgos característicos de este joven de Orihuela que podía presentar a quien no conociera el ruiseñor trepándose a cualquier árbol cercano a imitar graciosamente su canto[35]. Otros testimonios coinciden en resaltar el buen humor del poeta. A nosotros llegan dos cuentos que pueden dar fe de esta misma actitud en las condiciones más adversas. Nos llega un regalo para el niño del poeta que desde la cárcel se interroga: «¿Quién encierra una sonrisa?/¿Quién amuralla una voz?»(vol. 1, p. 483), y pareciera volver a desafiarnos con sus certeros versos:

> Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.
> Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma (vol. 1, p. 399).

NOTAS

1.–Primera edición completa: Miguel Hernández, *Romancero y cancionero de ausencias*, prólogo de Elvio Romero, Buenos Aires, Lautaro, 1958.

2.–José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencia. Aproximación crítica*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. María del Carmen González Landa, *Estudio del Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1992.

3.–José Luis Ferris, *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2002. Carmen Alemany Bay, *Miguel Hernández*, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.

4.–Juan Guerrero Zamora, *Proceso de Miguel Hernández. El sumario 21 001*, Madrid, Dossat, 1990. Miguel Gutiérrez Carbonell, «El proceso a Miguel Hernández: un enfoque jurídico», en *Actas I Congreso Internacional Miguel Hernández*.

5.–Para una síntesis sobre el carácter intimista o colectivista de la obra véase Margarita Ajuria Pérez de Unzueta, *Nueva lectura de lo colectivo en el Cancionero y romancero de ausencia*, Memoria de Licenciatura, Curso 2004-2005, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto.

6.–Miguel Hernández, *Dos cuentos Para Manolillo (Para cuando sepa leer)*, ed. José Carlos Rovira, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1988. En su ponencia presentada en este congreso, José Carlos Rovira ha demostrado que los dibujos y la caligrafía de los cuentos no pertenecen a Miguel Hernández sino a uno de sus compañeros de la cárcel que al igual que otros presos confeccionaba regalos para sus hijos. Estos importantísimos aportes no invalidan los planteos que en esta comunicación se hacen.

7.–Como lo sugiere Jesucristo Riquelme en su artículo «Los dos cuentos de Miguel Hernández a su hijo: fábula para un infante», publicado en la página Web de Asociación Cultural de Orihuela 2010 (miércoles 30 de diciembre de 2009) <http://www.2m10.com/articulos/dos/cuentos/miguel/hernandez/hijo/50/>.

8.–Una síntesis de esta vertiente historiográfica en Peter Burke, *Formas de la historia cultural*, Madrid, Alianza, 2006.

9.–Véase Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987.

10.–Jacques Gélis, «La individuación del niño», en Georges Duby, y Philippe Ariès (dirs.) *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 2001, vol. 3, pp. 293-307.

11.–*Id.*

12.–Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: en el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2005.

13.–*Ibid.*, p. 30.

14.–*Ibid.*, p. 24.

15.–Entrevista de José R. Luna, 1934, en Federico García Lorca, *Obras completas*, tomo III, Prosa, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, p. 523.

16.–Antonio Mendoza Fillola: «La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en *La balada para Caperucita* (1919)», en Pedro Guerrero Ruiz (ed.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo/Aguaclara, 1998, pp. 68-101.

17.–Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1970.

18.–Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

19.–*Ibid.*, p.14.

20.–*Ibid.*, p.19.

21.–César Vallejo, *Obra poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 482.

22.–Alejo Carpentier, *Obras completas*, Crónicas 1, vol. 8, México, Siglo veintiuno, 2002.

23.–J. Vélez y A. Merino, *España en Cesar Vallejo*, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 121.

24.–Miguel Hernández, *Obras: poesía, prosa y teatro*, Buenos Aires, Losada, Buenos Aires, 1974, p. 44. Siempre se citará por esta edición indicando el número de páginas entre paréntesis.

25.–*Ibid.*, pp. 521-702.

26.–*Cf.*, Jacques Gélis, «La individuación del niño», *cap. cit.*

27.–M. Hernández, *op. cit.*, vol. 2, pp. 703-781.

28.–M. Hernández, *op. cit.*, *Madre España*, vol.1, p. 408.

29.–Jesucristo Riquelme señala como posibles fuentes para estos cuentos adaptaciones de *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm y la historia de *Perico el travieso* de Hellen Beatrix Potter.

30.–M. Hernández, *ed. cit.*, vol. 1, *Dos cantares*, p. 57.

31.–M. Hernández, *ed. cit.*, *Nana de la cebolla*, vol. 1, p. 499.

32.–*Cf.*, Mijail Bajtín, *op.cit.*

33.–*Id.*

34.–José Carlos Rovira, *Últimas ausencias para un niño*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1988.

35.–Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 53.