FORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL HÉROE HERNANDIANO

Por
REI BERROA
George Mason University

Un pueblo inmortal asesinado. Perdonadme la expresión paradójica. La inmortalidad de un pueblo consiste precisamente en eso: en que no muera cuando se le asesina.

ANTONIO MACHADO, Prosas y poesías olvidadas

Nuestra herencia no está precedida de ningún testamento.

RENÉ CHAR, Feuillets d'Hypnos

1.– Preliminares

En estas reflexiones vamos a estudiar un aspecto específico del arte verbal de Miguel Hernández –el de la configuración del héroe– que le sirve al poeta como instrumento eficaz para tratar típicamente los actos que se llevan a cabo en la guerra como epopeya del pueblo en su individualidad (Valentín González, Rosario, García Lorca, La Pasionaria) o en su colectividad (los jornaleros, campesinos, milicianos, etc.). Me limito, en general, a los dos artículos que tratan directamente de estos héroes individuales del batallón de El Campesino: «Hombres de la Primera Brigada Móvil de Choque» (nombre que adquiere el batallón después de la organización de las milicias en ejército) y «Carta abierta a Valentín González *El Campesino*»[1]. Ahora bien, señalaré de pasada las semejanzas que el tratamiento de una determinada figura popular ofrezca en el texto, con otras desarrolladas en textos poéticos paralelos (Lorca, Pablo de la Torriente, Pasionaria, Líster y Rosario). Igualmente, al centrar la primera parte de este ensayo en la figura de El Campesino y otros héroes individuales, he decidido hacer una alusión más reposada a los dos poemas que recogen y desarrollan el perfil y temple heroico del extremeño, pues los dos son una forma de romancear la prosa heroica que versa sobre él.

En la segunda parte, en cambio, me muevo en toda la geografía de las prosas, buscando hacer una configuración del héroe que responda a la función que podríamos llamar «autorrepresentativa», o visión del dentro-hacia-fuera.

En un primer momento, el de la individualidad, Hernández trata de hacer que el grupo descubra la función de los héroes que él les presenta y conforme su acto de lucha con el de éstos. Al hablar aquí de «victoria», de «gloria», de «morir con alegría», se busca crear un lenguaje que identifique la inmortalidad con el silencio del héroe. En este sentido el héroe «significa» y tipifica las aspiraciones de la colectividad. En un segundo momento, el de la colectividad, que se produce cuando ya las funciones de cada uno

están bien delimitadas, el héroe de Hernández pierde su carácter jerárquico, vertical, y adquiere uno horizontal, congenérico. Ya no necesita del paradigma, de alguien que represente sus aspiraciones, pues esto puede llevar a la polarización del poder y estrangular, por tanto, el acto revolucionario[2]. En esta circunstancia, el héroe es la totalidad de los hombres que luchan contra el fascismo; no es la palabra de uno, sino el lenguaje de todos. Se podrá también hablar de «victoria», «libertad», «gloria», pero el sentido es muy diferente al que adquirían esos vocablos en la primera fase paradigmática, puesto que ahora la muerte quedará privada de su prerrogativa de silenciar al héroe. Numancia, Sagunto, Madrid en 1808, Madrid en 1936, formula el mismo lenguaje: la colectividad es inmortal[3]. Hernández transforma el héroe creado anteriormente a imagen y semejanza de uno en una multitud de individuos cuya función es: a pesar de que vayan muriendo los distintos componentes de la colectividad, ésta debe mantener la muerte a distancia, presente en la conciencia del individuo, pero alejada de la presencia de la colectividad[4].

En este sentido, se podría hablar, con Bakhtin, de un carácter monologístico, homofónico que se encuentra desarrollado en las funciones de representante que tiene el héroe individual de Miguel, el cual habla para ser escuchado; el ideólogo es solamente él, dice Bakhtin. El héroe colectivo, por su parte, expresa una polifonía, su autoconciencia se manifiesta en el diálogo, en el carácter dialogístico, polifónico de la palabra. Su genio radica en ser el depositario del código, que hace posible, no sólo las voces individuales, sino las relaciones de esas voces entre sí, y la formulación *ad infinitum* de la conciencia humana en su esfera dialogística[5].

2.– Formación de la conciencia heroica

Para leer, tanto la prosa como la poesía de guerra (sea de Miguel Hernández o de cualquier otro poeta), incluso aquellas que podríamos llamar con Puccini la escritura «riflessa» de la guerra[6], es necesario adoptar una postura o conciencia heroica, pues sin ella sería muy difícil entender el valor histórico que tiene para el poeta el acto de escribir. Éste fue, por ejemplo, el error de Cernuda quien alegaba que, «la destrucción y la muerte sea bajo tal o cual pretexto, no se pueden cantar y mucho menos glorificar», de las obras poéticas de la guerra y sus consignas ninguna «sobrevivieron al conflicto»[7]. Lechner se ha encargado de probar la gratuidad del dogma de Cernuda[8]. La situación que enfrenta el escritor de tener que escribir con la espada de la muerte colgando sobre su cabeza refleja una conciencia heroica, que no busca, como en los cuentos del folklore, burlar a la muerte, excluirla del mundo (de ahí que los cuentistas prolonguen sus narraciones hasta muy entrada la noche, porque así se dilata el momento inevitable del regreso de todos al silencio)[9], sino enfrentarse a ella para convertirla en señal, en algo que signifique y así aprisionarla. Quizá el más típico de todos estos modos de enfrentamiento es el que en *Las mil y una noches* lleva a cabo la heroína, Sheherazade, al distanciar para siempre a la muerte con el acto de narrar. Por este mismo motivo al regresar de su viaje, Ulises tiene que revelar su identidad por medio del canto, y de esta forma destruir la leyenda que cunde en la ciudad sobre su muerte. El escritor reta a la muerte con el acto de escribir, que es como se forma su conciencia heroica, pues, al cruzar los límites de la vida, él puede proclamar, como el don Estrafalario de Valle Inclán: «Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos»[10]. Por eso Penélope borda la tela con el ruido del día, pero la deshace en el silencio de la noche. La noche no es sino el límite del lenguaje: su silencio, que es cuando el héroe se convierte en metáfora de las aspiraciones de la colectividad. Lo que importa es la determinación que toma Penélope de esperar a Ulises, su reto a la convención, difundida por el discurso, de que el héroe había muerto. La muerte, por tanto, tiene que estar en el corazón del escritor sobre toda circunstancia, en especial la de la guerra, como lo está, según Blanchot, en toda escritu-

ra[11]. De hecho, Barthes ha llegado a afirmar que en todo acto de lectura debe haber un crimen: hay que matar al autor para que, de sus cenizas, surja el lector[12]. Ahora bien, esa muerte no se da, no se puede dar en el héroe, pues ella no es más que una forma de esconder o silenciar el acto de habla. Propp fue el primero en hacernos ver que existe una unidad analítica estructural montada alrededor del héroe cuya vida va a pender siempre de un hilo. Los elementos constantes de la narración, dice, son las funciones de los personajes, sean éstos quienes sean[13]. Si lo que intenta Propp es demostrar, como advirtió Levi Strauss, que existe una sola narración aunque no tengamos su arquetipo[14], es posible leer en el planteamiento del héroe de Miguel, un modelo que se describe por sus anécdotas, por sus funciones, no sólo por su nombre o sus definiciones.

Pero esto no basta. Es necesario sacar a relucir, como sugirió Jakobson, la función estética, contextual o ideológica, por la cual muchas veces no sólo se definen, sino que se regulan, se determinan y hasta se transforman los demás componentes de un texto[15]. Esto es exactamente lo que sucede al enfrentarnos con estas narraciones épicas de Hernández. Se pueden descubrir en ellas funciones arquetipo, pero no se las puede desligar ni de su contexto dramático, ni de su función ideológica. De ahí la necesidad de la *conciencia heroica* que he señalado como requisito para descubrir el entramado de este lenguaje. Junto a una estructura de la forma, hay que buscar también, dice Lotman, una «estructura del contenido»[16], que hace posible el espacio abierto de la pluralidad de los sentidos, campo en el que se mueve la hermenéutica[17].

3.– El héroe individual

Al comenzar el año de 1937, el Batallón de El Campesino decide publicar su propio volante, *Al Ataque*, que sirve para mantener viva la comunicación entre todos los miembros, hacer llegar las proclamas a más gente y para que su Comisario Cultural, Miguel Hernández, pueda adelantar en todos el ánimo de la lucha.

Se abren estas publicaciones con el romance «El Campesino» (OC, 620-22), poema en que Miguel hace una extraordinaria exaltación del héroe. El poema es, sin duda, producto de cierta camaradería mutua y de las historias que cundían sobre El Campesino; pero es, más que todo, producto de la necesidad de formar un concepto del héroe que sirva para mantener unido al grupo mediante la afirmación de las figuras claves que componen el recientemente formado Ejército Popular. Estos versos, pues, responden a la urgencia de crear temas apropiados para la disciplina del batallón y son también parte del carácter urgente de la literatura que brota en toda guerra. En otros cuatro textos, Miguel volvió a ensalzar la figura impresionante de Valentín González, elevándola en todos ellos a una categoría casi sobrehumana[18].

El Campesino es el héroe por antonomasia, cuyas hazañas pueden servir de modelo a la colectividad y sobre todo a los demás héroes de la misma (OC, págs. 2.176-80): José Aliaga, (el marino que le grita: «¡Soy hijo tuyo, Valentín!»), *Chocolate* (que conduce su coche), Rosario y Felisa (las dos mujeres de la Brigada) y por último Candón y Manuel Moral. Para éstos, y para todos los que componen el grupo, Valentín no es sólo el teniente que ordena el lugar de cada quien, sino el ejemplo admirable y digno de imitación:

> Hombres que seguís a este hombre
> por laberintos que marchan
> a páramos de derrota
> y a viñas de triunfo y palma:
> que sus cejas de coraje,

y su frente de arrogancia
y su piel de valentía
hallen eco en vuestra cara[19].

Esta presentación del héroe interesa particularmente, porque ella responde a la estructura retórica que rige el discurso en situaciones límites como son las de una guerra. Esta retórica, en la forma en que aparece delineada en el poema y, sobre todo, en los versos aquí citados, podemos decir que manifiesta tres conciencias: una *psicológica,* otra *verbal* y una tercera *trágica.*

3.1.– La conciencia psicológica

Psicológicamente, el poeta ha de estar consciente de que no puede haber distinción entre el pensar y el actuar y, por ende, su escritura ha de acercar el espejo al héroe para que ande siempre a la busca de su propia identidad. Esto, como es evidente, no puede suceder en el caso de Lorca y Pablo de la Torriente, pues la exaltación heroica que Miguel hace de ambos sucede a su muerte. En estos dos casos, la comunidad es la que toma conciencia del héroe: no teme que se seque la sangre de Pablo porque ella –la colectividad– sabe que él es «de los muertos que crecen y se agrandan» (OC, pág. 569); el caso de Lorca es más complicado, porque en el texto de Miguel (OC, pags. 551-55) la conciencia que despierta la desaparición del poeta está incidiendo más sobre el autor mismo que sobre la colectividad, a pesar de que el texto (OC, pág. 554) nos pinte esos «relámpagos de azules vibraciones» (por el mono azul de los trabajadores) que vienen a hacer compañía al héroe caído. Pero estos dos casos son excepciones. La verdad general es que, psicológicamente, el hombre ha de estar consciente de que no podrá proyectar una imagen ejemplar si no ha entrado dentro de su propio laberinto, como personaje que va en busca de autor. Esta es la primera relación que el poeta necesita para hacer real y poderosa la figura del héroe, en la cual se reconoce a sí mismo, pero que, por pudor, tiene que ocultar. Por eso Miguel proclama:

> Estoy orgulloso, «Campesino», de que mi nombre vaya escrito entre entre los nombres de los hombres que te acompañan, y no quiero que lo borres de tus listas. Estoy orgulloso de haber peleado a tus órdenes con un fusil, y a ti vuelvo la memoria y la mirada para aprender a diario dignidad, generosidad, bravura, sencillez. Porque sé que lo que te digo no te halaga blandamente, sino que te hace ser con más pasión el hombre austero de siempre, te lo digo. A ti no te gusta dormir sobre laureles fáciles y sobre la fama cimentada en los altavoces. Tú no te entregarás nunca a la ciega alegría que en otros levanta un triunfo tal vez pasajero, ni a la mesa del banquete que le suele seguir. Ahora no sabes gastar tu tiempo y tu corazón más que en problemas que pueden anticipar la victoria, y sólo quebrarás un sueño profundo el día en que ésta sea hecho glorioso y consumado. (OC, pág. 2.185).

Me he permitido citar este largo fragmento para mostrar cómo el poeta ha colocado al héroe por encima de las tensiones morales o psicológicas que aprisionan al resto de los hombres: ni duerme sobre los laureles conseguidos anteriormente, ni se siente halagado por la proyección que se ha hecho de sus hazañas. Por tanto, éstas –como los hechos de Gilgamesh, Aquiles o El Cid– son preeminentes, no sólo porque sirven de ejemplo a los demás, sino porque reflejan un ser humano que es siempre «él mismo» y no espejo o sombra de nadie. Es éste también el caso de la presentación de Líster en el poema «Teruel» (OC, págs. 637-39). En él, las fuerzas del popular dirigente republicano se ven «como llamas» y su mano, acostumbrada antes a golpear la piedra (Líster había sido anteriormente cantero), va a golpear ahora la «piedra del portento», que es la vida, pues ésta «necesita una forma victoriosa». A causa de ello también, al hablar de El Campesino en «Hombres de la Primera Brigada», el poeta lo ve en un símil como

«herrero de temples heroicos, victorias, verdades y justicia» o califica su aliento de «austero» o recuerda que «lleva muchas heridas por dentro, y no repara en las que las balas le cuelgan sobre su piel blindada». La referencia a la austeridad del héroe me obliga a hacer una fugaz disquisición.

Thomas Green ha puesto de relieve cómo, al hablar del héroe, éste «adquiere una austeridad que es peculiarmente humana»[20]. Ahora, mientras el héroe del mito es normalmente un dios, el del romance, continúa Green[21], es un hombre superior a otros hombres y a su ambiente (superior en grado, no en clase, como el héroe mitológico). El romance es el reino de lo maravilloso, lo mágico y lo monstruoso, calificativos que caben perfectamente en la estampa que aquí nos presenta Miguel. Además de su maravillosa envoltura (no olvidemos que su piel está «blindada»), tiene que desentenderse de la muerte para poder lograr la estabilidad, el equilibrio de su personalidad, en una palabra, la austeridad que el pueblo, por su función dentro de la colectividad, está esperando de él.

También los «hijos» del héroe, es decir, aquellos que se forjan en su fragua, reciben parte de esa virtud psicológica que acompaña a éste. Se saben parte de la colectividad, cuyas necesidades de justicia y libertad tratan de resolver, pero reconocen su diferencia respecto a ella por su vinculación con El Campesino. Así, José Aliaga (OC, págs. 2.176-77) es capitán y marino. Cuando el enemigo ataca, él no espera la orden, sino que salta «en plena tempestad de fuego» porque ve en peligro, no su vida, sino «la vida de más de cien hombres» del grupo. Su enfrentamiento con los cuatro tanques responde al esquema del marino Antonio Coll que se había enfrentado él sólo a seis. La necesidad de convertir a Aliaga en héroe no sólo surge de la ejemplaridad de sus hechos, sino de la procedencia del joven marino que es de la misma tierra que el poeta. Lo propio sucede con Candón (OC, pág. 2.179), cuya distinción está en ser cubano (como Pablo de la Torriente), en inspirar confianza a los hombres que luchan a su lado, en ser un hombre «curtido en las luchas y avezado» en ellas y en su carácter sereno: «Alteran poco su fisonomía tropical los más graves o los más felices acontecimientos». *Chocolate*, a su vez, «lleva escrita en la frente la palabra "audacia"» (OC, pág. 2.177), y Felisa parece andar envuelta en un «resplandor de agua mediterránea» (OC, pág. 2.178). De todos estos «hijos» de El Campesino, no obstante, la más completa parece ser Rosario, la muchacha que perdió la mano derecha fabricando bombas para lanzarlas contra el enemigo (OC, 2.178). Rosario, a pesar de su condición de mujer –que el autor liga con una cierta debilidad física– «es más útil con la sola mano que le queda que muchos hombres con dos, y con fusil». También ella se coloca por encima de las actitudes que aprisionan a otras mujeres que van a «presumir y a mujerear a las trincheras», lo cual le produce cierta vergüenza, pues sus hechos heroicos pueden no llegar a surtir el efecto que buscan. Ella es la protagonista del poema «Rosario, dinamitera» de *Viento del pueblo* (OC, págs. 579-80), poema que no añade nada más a la figura de esta heroína popular, a no ser algo de anécdota y una acumulación semántica sobre la condición física de la muchacha: su manquedad, que es, por otro lado, un signo exterior que marca su diferencia con respecto a las demás mujeres. Por eso ella se crece «alta como un campanario», indica el poema, y mientras la mano que le voló la dinamita se convierte en «estrella» (= norte) para los que luchan contra el fascismo, la otra mano es el azote de «los traidores».

3.2.– La conciencia léxico-semántica

La segunda es la conciencia verbal o léxico-semántica, es decir, el poeta ha de relacionar al héroe con su comunidad, cuya primera fuerza cohesiva es la lengua, el acto y la virtud del habla. El héroe es la representación de su comunidad, es su acción, su

verbo. Este último, a su vez, es el cemento sintáctico de la acción; es, supone Foucault, la «condición indispensable de todo discurso»:

> El punto en que aparece el verbo es el umbral del lenguaje. Por tanto, éste debe ser considerado como una entidad compuesta: así como es una palabra entre las otras y está sujeto a las mismas reglas de número y concordancia, está también separado de las demás palabras en esa región que no es la de lo hablado sino más bien aquella desde la que se habla[23].

Este aspecto verbal del héroe visto individualmente es de capital importancia para nuestra lectura. Entre él y su comunidad existe como mediador el acto que él lleva a cabo y que es su lazo de unión con ella. El héroe es el verbo de la comunidad, es decir, él es el que habla no sólo por ella, el que la representó en sus afanes, sino el que absorbe su acto de comunicación. El grupo no habla «sobre el héroe», como diría Barthes, sino que «ella habla el héroe», puesto que entre ella y éste lo que existe no es una imagen, sino la acción misma y lo que ella significa para la colectividad[24].

El héroe de Hernández cumple a exactitud esta función: es un hombre entre los demás, pero separado al mismo tiempo por una *función verbal* (léxica y semántica); es el campeón de la acción. El Campesino, La Pasionaria, Candón no sólo se dirigen a los demás miembros de la colectividad con un lenguaje del que todos entienden su jugo fónico, su variación léxica, su libertad semántica porque es aquél en el que todos se reconocen, sino que su voz da sentido a la lucha y mueve sin reticencias a la acción:

> En los momentos difíciles, surge *el Campesino* con *una voz emocionada y rotunda*, una bomba y una cara de comerse el mundo sobre las trincheras, y los fusiles marchitos recobran su gallardía fiera... Truena y relampaguea contra los cobardes, los retrasados y los bribones. *Tiene una palabra que quema.* (OC, pág. 2.176). [La cursiva es mía].

También la voz de Candón «es más recia que su cuerpo», y así «sus explosiones son terribles de violentas» (OC, pág. 2.179); con la voz de la Pasionaria, en el poema que lleva su nombre, «pierden maldad y sombra tigres y carceleros» (OC, pág. 607-10), mientras Pablo de la Torriente se ha quedado sin su «edificio tronante de guerrero» (OC, pág. 566). Por esta razón, cuando el poeta narre el comportamiento de su héroe en medio de la lucha, hará alusión a esa voz conmovedora y terrible a un tiempo:

> Se oyó una voz torrencial,
> se alzó un brazo detonante:
> eran los de Valentín,
> que como tres huracanes
> campaba cuando decía:
> ¡Que no retroceda nadie!
> ¡Que la muerte nos encuentre
> yendo siempre hacia adelante! (OC, págs. 623-24).

Esta «palabra que quema» es también prerrogativa de la Pasionaria en quien hay una «voz incandescente, manantial de candelas». Igual que el Campesino, ella es «la boca de los pozos mineros» y cuando habla es capaz «de arder de un solo grito». Su voz no es sólo «representación», sino «identidad» de todo el pueblo:

> Por tu voz habla España...
> la de los brazos pobres y explotados,
> crecen los héroes llenos de palmeras
> y mueren saludándote pilotos y soldados. (OC, pág. 610).

Esa voz tremante, que en Lorca y en Felisa se convierte en el más elocuente silencio (OC, pág. 554; OC, pág. 2.179), se hace melodía armónica en Manuel Moral con su

«lengua lírica de pájaro» (OC, pág. 2.179), e irrumpe también como canción en el momento en que Aliaga se lanza contra los tanques: «Salta de las zanjas cantando "La Internacional"» (OC, pág. 2.177), contagiando así al grupo que se lanza al canto con él. La diferencia entre el canto de Moral y el de Aliaga, está en que aquél recurre al canto espontáneo, anónimo, que define la frescura, la *vida popular*, mientras que éste acude a una forma fija, elaborada, que define la lucha, la *conciencia popular*.

La autosuficiencia y singularidad incomparables de El Campesino, su *virtus*, no se pueden desligar de su destreza física, que reta las convenciones de la sociedad para evitar que el hombre caiga en un estado de sumisión despótica:

> Tú, que eres hoy uno de los destructores principales del fascismo frente a Madrid, tal vez seas a mi vuelta uno de los principales constructores de la España que soñamos y apetecemos desde que empezáramos a trabajar sus campos poblados de injusticias y sufrimientos. (OC, pág. 2.185-86).

El parangón con la figura de Hércules es inevitable, por la fuerza física, el valor y la popularidad de ambos[25]. Los dos muestran un cuerpo corpulento, una barba rizada y una actividad incansable, actividad que culmina en los doce trabajos de Hércules y que en El Campesino se manifiesta en la afirmación: «Apenas duerme; come con una mano y dispara con la otra»[26]. Lo anterior refleja el efecto del héroe, su fenómeno, lo que percibimos sensorialmente de él; pero lo que acerca aún más a estos dos héroes es la conciencia que tienen ambos de luchar en beneficio de la comunidad y de defender a ésta, como le dice la Virtud al visitar al héroe griego, «de los enemigos de fuera y de los tiranos de dentro»[27].

En este héroe ha de encontrar el grupo, además, el equilibrio entre libertad inidividual y orden colectivo, pues él es el signo del orden político y cósmico por el que todos luchan. Él es, como decía Hegel, el individuo que da historia al mundo diciendo a los hombres lo que quieren[28]:

> A su alrededor, contagiados de su fortaleza, su valor y su fe en la victoria del pueblo, se mueven cerca de dos millares de hombres, y van y avanzan donde él ordena y les llena de orgullo caer a su lado heridos o muertos. (OC, pág. 2.176).

Convencido el poeta de la lectura paradigmática que hace el grupo de las acciones de su héroe, de la semántica de su acción, conmina a todos:

> Con él ganaréis Castilla,
> con él ganaréis España,
> a los de la morería
> y a los de la canallada:
> ¡con él podemos ganar
> toda la tierra del mapa! (OC, pág. 2.186).

Y para que no se reciba su palabra como si fuera algo dirigido a los demás y sin participación responsable del que escribe, apostilla en su carta:

> Yo seré dispuesto a empuñar el fusil y a empuñar el romance cuando lo creas conveniente, dispuesto a morir a tu lado: dispuesto a que *mi voz* sea la que nuestro pueblo mueve sobre nuestra garganta... (OC, pág. 2.618).

Así, también el que escribe (el que *le habla* al héroe) se convierte en una versión heroica del paradigma que presenta a la colectividad: el narrador transforma su lenguaje en acción.

3.3.– La conciencia trágica

La tercera es la conciencia trágica. C.M. Bowra señala que en la épica, aun cuando el héroe va más allá de las limitaciones impuestas a los demás hombres, despierta admiración, no tanto por los dones sobrenaturales que posee, sino porque es depositario, en gran abundancia, de los dones que los demás hombres tienen en mucho menor medida. Cuando la atención popular se concentra, no en sus poderes mágicos, sino en sus cualidades específicamente humanas, es cuando surge la escritura heroica[29].

El héroe se enfrenta, pues, con la tragedia de su mortalidad; tiene que luchar con la muerte que le persigue en cada esquina y, al mismo tiempo, afirmar su conexión con lo sobrenatural. Está en contacto con los dioses, pero se encuentra angustiado por su mortalidad. Gilgamesh tiene dos terceras partes de él que son divinas y una tercera que es humana. Pero cuando su compañero Enkidu es arrebatado de su lado por la muerte, el héroe descubre la verdad de la vida –terminar en muerte– y se emplea sin éxito en la busca de la inmortalidad[30]. Como el héroe de «Las ruinas circulares» de Borges, la tragedia es todavía mayor cuando se da cuenta de que, por más empeño que ponga en permanecer, no es verdaderamente responsable de la vida, como tampoco lo es de la muerte, pues alguien en algún lugar remoto de la tierra está soñándolo[31]. El héroe advierte que no es, en términos de Cesare Segre, sino un «esecutore» de la voluntad de otro[32]. Esto se da en la mitología judeo-cristiano-musulmana con los profetas, en especial con el héroe cristiano por antonomasia: Cristo, que es dios y hombre al mismo tiempo, pero que tiene que «cumplir» la voluntad de otro, es decir, llevar a cabo su sueño[33].

El héroe de Hernández vive, a su modo, esta agonía. Las balas, la muerte, el enemigo, van tras él, constantemente le persiguen, pero no pueden con él porque «el valor duerme en su casa» (OC, pág. 621); él los espanta a todos, y el espanto surge en la narración épica porque un hombre lleva a cabo acciones extraordinarias dentro de sus límites humanos, produciendo así entusiasmo en aquellos que se reconocen en sus actos y miedo en aquellos que se creen responsables de su muerte[34]:

> Por tres veces con tres plomos,
> vino la muerte a buscarle:
> tres heridas le clavaron
> tres fusiles criminales,
> y a pesar del enemigo
> y a pesar de los pesares,
> su juventud parecía
> una cumbre invulnerable,
> una bandera invencible
> y campeadora y gigante. (OC, pág. 624).

Como Edipo que destruye la Esfinge con su revelación del misterio, o Ulises que regresa al mundo de los mortales después de vencer los innúmeros peligros que los dioses o los monstruos le ponían por delante, el héroe de Hernández pasa por momentos difíciles que podrían aparecer como menos gloriosos porque lo vemos a punto de caer. Pero en esa situación en que amaga derrumbarse, lo vemos surgir con toda su condición de héroe, puesto que «la cobardía lo esquiva» (OC, pág. 621). Cuando la muerte se le acerca y lo amenaza, él se yergue como un fénix nacido de sus cenizas para producir muerte entre los que buscan su muerte (el enemigo), reafirmando así su fusión con la vida como signo de su búsqueda incondicional de la inmortalidad:

> Cuando perdieron tus venas
> fuerzas con que sustentarse

y la sangre te sonaba
por los bolsillos, González,
no pediste un hospital
como piden los cobardes,
que pediste una camilla
sobre la que reclinarte
para seguir disparando,
mandando fuego y coraje. (OC, pág. 625).

Idéntica fusión con la vida se le asigna a Líster al ver en él la imagen de la vida sitiando a la muerte:

Por mucho que un cadáver se defienda,
la muerte está sitiada, acorralada,
cercada por la vida más tremenda. (OC, pág. 638).

Del mismo modo que Aquiles es sumergido en la laguna Estigia por su madre Tetis para hacerlo invulnerable, así Manolo, otro conductor de la brigada, es invulnerable en su coche (OC, pág. 2.178), como lo es El Campesino, que puede pasearse por las trincheras sin ningún miedo porque «su piel [está] blindada» (OC, pág. 2.176) y es por tanto inexpugnable:

Aquí, entre muertos y heridos
y alrededor de las balas,
fieramente se pasea,
castellanamente habla. (OC, pág. 621).

Algo indescriptible y misterioso le rodea, algo así como un aura que le hace relucir el rostro como a Moisés, produciendo el ablandamiento de las cosas más duras (en este caso, las piedras que se desgranan ante él):

Lleva el pecho como un monte,
lleva la boca con rabia,
y una ráfaga de sombra
dando vueltas a su barba.
Miradlo cómo reluce
cuando dice una palabra.
Ante este varón del pueblo,
hasta las piedras más bravas
débiles y sin defensa
se sienten y se desgranan. (OC, pág. 621).

Su actitud es «actitud de león» y, por tanto, como con el Cid, toda la naturaleza o se rinde temerosa ante él o se contagia de su fiereza:

Con el aire de sus hombros
la atmósfera se huracana. (OC, pág. 621).

Las cosas incluso llegan a recobrar una fuerza que no tenían o que estaban en proceso de perder: «Los fusiles marchitos recobran su gallardía fiera» (OC, pág. 2.176); y los hombres que le rodean se contaminan de su «abundancia de hombre» (OC, pág. 620):

> Hablé... con varios de los hombres que tu trato ha endurecido hasta volverlos piedra y mármol ante la muerte siempre vecina de estos días sumergidos en sangre. (OC, pág. 2.185).

Esta conciencia trágica, que es la conciencia de la mortalidad del héroe de la escritura, en general, está presente ante el poeta cuando advierte que, a pesar de todo, su

héroe no es un dios y que, por tanto, si muere, ha de ser substituido. Por ello invoca a las mujeres para que estén prontas a engendrar los héroes que requiere el pueblo:

> Mujeres que vais al fondo
> de la vida a haceros madres:
> vuestros abrazos fecundos,
> vuestros vientres palpitantes,
> hombres de tanto tamaño
> sólo merecen poblarles.
> Llevan el pueblo en los huesos
> y el mediodía en la sangre. (OC, pág. 625).

De este modo, la conciencia heroica se convierte en lenguaje, pues al tener como éste la virtualidad de repetirse a sí misma indefinidamente, produce una irremediable negación del tiempo. El pueblo engendra sus héroes, e inviste a éstos de la triple conciencia que he detallado con lujo en estas reflexiones. Nadie puede arrogarse este derecho, y esto es obvio por el hecho de que los héroes individuales que aquí hemos tratado y que son canonizados en la escritura hernandiana durante los meses que funge de Comisario de Cultura, pertenecen, absolutamente todos, al estrato popular. Pueden ser altos dirigentes del partido o el ejército, pero están indudablemente cimentados en el pueblo no sólo por su origen, sino sobre todo por su proyección y vinculación psicológica, semántica y trágica. Esto me hace reparar en que el héroe individual de Miguel Hernández tiene una honda raíz en la colectividad, radicación que se convierte en la sección que sigue en el objeto de mis reflexiones.

4.– El pueblo como héroe colectivo

Toda esta visión individual del héroe tal como la he esbozado en los artículos y poemas que describen las figuras de Valentín González, la Pasionaria, Líster, Rosario, va a desaparecer casi del todo cuando Miguel está en el Frente Sur como Altavoz. Ha perdido su contacto directo con figuras de la talla de El Campesino, pero ha ganado claridad la representación del verdadero héroe de la contienda: el pueblo español[35]. Así que su visión del héroe se va ahora a transformar a partir del entorno vivido y de las diferentes experiencias ideológicas que van ganando al escritor.

La idea que Hernández tiene del pueblo no es sólo la de un grupo más o menos heterogéneo de individuos unidos en una causa política o social. A este respecto Salaün ha comentado[36]:

> El pueblo existe como entidad física y moral, integrada carnal y míticamente con la tierra que lo lleva... [Nadie] ha buscado como Miguel Hernández la unión total, religiosa (los mitos) que hace del concepto de pueblo una realidad concreta.

Ahora bien, ese pueblo no va a ser sólo la causa de las aspiraciones de la lucha, sino que se convierte él mismo en el protagonista de ésta.

En el artículo publicado en *La Voz del Combatiente* (OC, págs. 2.181-82) un mes antes de marchar para el Frente Sur, que específicamente titula «El pueblo en armas», Miguel habla del pueblo español como el indiscutible combatiente de esta guerra. Este artículo forma parte de un bloque de piezas escritas para ser leídas o recitadas con los altavoces dirigidos hacia las trincheras enemigas. Por este motivo se puede leer hacia la mitad del discurso este apóstrofe:

> Un pueblo como el mío no permitirá nunca signos de esclavitud sobre su nuca, huellas de caballo con botas sobre su piel, botas con animales intrusos sobre su tierra... No es posible defenderse con más grandeza, sencillez, heroísmo.

En el primer párrafo de este artículo, después de hacer alusión a que la guerra «desnuda a los pueblos», reprocha la nefasta presencia de Hitler y Mussolini en el campo español y hace una magistral apología de la forma espectacular en que el pueblo se ha levantado para no permitir la esclavitud que estos señores pretenden imponer:

> El pueblo, mi pueblo, se ha sentido injuriado en sus más remotas raíces, y con todas ellas, esgrimidas y representadas en forma de fusiles, uñas, dientes y puños, se ha precipitado a la defensa, no poniéndose en pie, que en pie siempre estuvo sobre su gallardía, su orgullo y sus trabajos, sino creciéndose, agrandándose de cólera y de dignidad ante los que pretenden reducirlo a la esclavitud, humillarlo al estiércol, pisotearlo, arrastrarlo, venderlo: hacerle [sic] mercancía, máquina, buey.

Hacia el final de este mismo artículo, junto al apóstrofe dirigido a las trincheras enemigas, encontramos la manifestación de un constante reemplazo en las milicias por medio de la regeneración interminable [la cursiva es mía]:

> Las minas, las fábricas, los surcos manan a borbotones, sin cesar, *hombres de la pobreza y el trabajo* que sustituyen a los que vosotros... hacéis caer hacia atrás en los puntos del trigo.

Así, pues, cuando se traslada al sur, esta imagen de un héroe anónimo que no puede morir porque es el mismo pueblo, va a dominar en su visión del combate. Es verdad que vuelven a aparecer figuras individuales como el Velasco de «Los evadidos del infierno fascista» que arenga a los hombres a vencer al enemigo y a vengar el asesinato de sus familias; pero añade el narrador de inmediato que en la voz de Velasco

> se reflejaba... la ansiedad mortal de los trabajadores que, en los pueblos ocupados por el fascismo, siguen, encarcelados o escondidos, los movimientos de esta guerra. (OC, pág. 2.196).

Surge también un individuo como el Víctor de «En el frente de Extremadura» (OC, págs. 2.197-98) cuya particularidad reside en manejar la única ametralladora de ese puñado de hombres que defiende la población extremeña de Medellín. Pero la figura de Víctor es presentada como miembro de un grupo heroico: cuando hay que atacar, «los treinta campesinos, como uno sólo, descargan sus fusiles». Todo esto sucede porque Hernández ha pasado de un concepto individual del héroe, a un concepto anónimo, colectivo.

Esta referencia a la anonimia y a la colectividad, me obliga a aclarar que no pretendo igualar estas dos características de la producción literaria. La anonimia se refiere al autor y es anterior al concepto de lo colectivo. Los hechos heroicos son realizados por no sabemos quién y, si lo sabemos, no nos interesa tanto como el por qué son llevados a cabo. Tales hechos, como las canciones populares o las gestas narradas por un juglar o un ciego, se convierten en la conducta de la comunidad que hace de los héroes anónimos, héroes colectivos. En esta situación del discurso hernandiano, pues, los héroes ya no van a tener nombres personales, que es lo que los acerca a los dioses –nombrar al héroe es nombrar sus prerrogativas, sus virtudes y triunfos– sino que van a ser confundidos con la comunidad. Cada hecho heroico se ve así como un acto de todos, como una herencia que debe ser conservada y que, en las palabras de René Char que he puesto como epígrafe de estas reflexiones, «no está precedida de ningún testamento»[37].

Con la eliminación de los nombres y los apellidos del héroe, la escritura de Hernández busca poner los ojos de todos en la España de los que trabajan, en el pueblo, que es el verdadero autor y protagonista de la lucha encarnizada contra el fascismo totalizador. De este modo, los héroes son claramente identificados con el pueblo: la campesina española «con su imagen de tierra» que creció sobre ésta «con dificultad de rama

pobre de savia», no es Fulana o Mengana, sino «La compañera de los días del hombre» (OC, pág. 2.191); el héroe es ese manojo de «evadidos del infierno fascista» a quienes «nadie se harta de elogiar» por «su audiencia y su consciencia» (OC, pág. 2.194); es una «familia de soldados», pues el padre lucha al lado de sus dos hijos aguardando «a pie firme las arremetidas feroces del fascismo» (OC, pág. 2.225) o es el niño que le confiesa que quiere ser ingeniero, rematando con otro ideal más directo y urgente: «Tengo ganas de pelear con un fusil como tú. Todas las noches me acuesto queriendo tener al otro día veinte años, y nunca paso de los siete» (OC, pág. 2.214).

Por todos estos motivos, cuando contesta a una carta que envía un camarada a la redacción protestando por un descuido de los pormenores en la relación de quién hizo qué en la toma de la Cabeza, nuestro poeta termina su aclaración manifestando que es el pueblo anónimo el protagonista de lo que sucede y no este o aquel soldado:

> Aquellos momentos eran de mucha emoción, y yo no veía más que la hermosura de cuanto sucedía bajo ningún nombre, porque los nombres reducen, achican en mí los actos de las personas que los hacen, y no quería empequeñecer luego aquella victoria preguntando los nombres y apellidos de cada uno de sus forjadores. (OC, pág. 2.218).

En ese mismo número del periódico en que aparece el texto anterior (OC, págs. 2.219-22) se pregunta retóricamente a sí mismo: «¿Quiénes son los héroes?», para contestarse de inmediato con un silogismo cuya premisa mayor define su concepto de heroísmo:

> Entiendo por heroísmo un movimiento del corazón que arrostra el mayor peligro por defender y salvar desinteresadamente algo que ocupa lugar en la pureza de los sentimientos.

Si el desinterés y la «pureza de sentimientos» definen al héroe popular, no se puede aplicar a los guardias civiles tal nombre: «Se les puede considerar valientes, pero para ser héroes andaban demasiado manchados de sucios intereses». La conclusión lógica es que sólo pueden ser héroes quienes respondan con su conducta a aquello que se ha definido como heroísmo y que sean la antítesis de los guardias civiles que no han merecido ese tratamiento:

> Los héroes son los hombres que les han atacado por espacio de varios meses con escopetas y con el sólo deseo de acabar la lucha para regresar al digno arado, a la vida sencilla.

El poeta puede así volver a su definición del principio y cerrar su discurso de forma circular, haciendo hincapié ahora en ese ser anónimo que encarna el heroísmo: «El héroe actúa por un impulso generoso, no por mala pasión, aunque sea sin armas».

5.– Conclusión

El acto obliga al hombre occidental a colocarse en un espacio de reduplicación, pues la escritura no se refiere a una cosa, sino al discurso, que es obra del lenguaje y, por tanto, una repetición de éste. La repetición no hace sino adentrarnos cada vez más en la densidad del espejo de la escritura. Escribir es darle muerte al discurso, congelarlo, es como quitarle la vida para poder conservarlo (que es como decir, a su vez, fijar el nombre de las cosas y los hechos de los humanos). Sólo el acto de lectura, que deja anónimo al héroe y abre el compás a la repetición absoluta, puede resucitar la palabra congelada en el papel. Al formar individualmente a su héroe desde una conciencia unívoca, de espejo, y luego transformarlo en un ser que no necesita del espejo para encontrarse o

descubrirse, pues tiene conciencia de que no está atado a una historicidad que existía antes que él (ya que él es la historia), Miguel Hernández ha logrado crear en su discurso una conciencia paradigmática que se mueve de una necesidad analógica –que busca una ligazón representativa, de duplicación– a una necesidad alegórica, de adyacencia que crea una relación autorrepresentativa, de reduplicación[38]. En el primer caso, el héroe es «el doble» de la colectividad, su espejo, y ella se reconoce en los hechos que él realiza; en el segundo, la colectividad es el héroe mismo y, al mirarse al espejo, no descubre nombres, sino un destino humano generoso que busca definir y abrazar a la totalidad del mundo, «augurando el porvenir de una alegre sustancia».

NOTAS

[1] Miguel Hernández: *Obra completa*. 2 Tomos. Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany (Madrid: Espasa-Calpe, 1992), págs. 2.176-80 y 2.185-6, respectivamente. El primer tomo recoge toda la poesía, mientras que el segundo está compuesto del teatro, las prosas y la correspondencia. Todas las referencias a la obra de Hernández serán tomadas de esta edición y aparecerán en el texto de mi ensayo bajo las siglas OC, seguidas del número de página.

[2] Véase la conversación entre Foucault y Deleuze: «Intellectuals and Power». En Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard (Ytacha, N.Y.: Cornell University Press, 1977), págs. 205-217.

[3] Cf. a este respecto Antonio Machado: *Prosa y poesías olvidadas*, ed. de Robert Marrast y Ramón Martínez López (París: Centre de Recherche de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964). Entre los muchos textos en que aflora esta ideología, quiero llamar la atención sobre aquel que se refiere a los fusilamientos del 2 de mayo de 1808 y que sirve de epígrafe a este capítulo: «La inmortalidad de un pueblo consiste precisamente en eso: en que no muera cuando se le asesina» (pág. 97).

[4] Véase la reflexión de Foucault sobre Hölderlin, en *Language*, pág. 86.

[5] MIkhail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. al inglés Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), págs. 5-46.

[6] Dario Puccini: «Introduzione». En *Romancero della Rezistenza spagnola (1936-1959)* (Milano: Feltrinelli Editori, 1960), pág. 78. Puccini contrasta el florecimiento del romance como improvisación con «un elegíaco ripensamento» de los hechos y los hombres de España que hacen que surja esta poesía reflexiva.

[7] Luis Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957), pág. 230.

[8] Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Amsterdam: Universitaire Pers Leiden, 1968), págs. 157-201.

[9] Foucault: *Language*, pág. 118.

[10] Véase el «Prólogo» a *Los cuernos de don Friolera*. En Ramón del Valle-Inclán: *Martes de Carnaval (Esperpentos)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), págs. 68-69.

[11] Françoise Collin: *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris: Gallimard, 1971), pág. 49.

[12] Roland Barthes: «The Death of the Author». En *Image, Music, Text*, trad. de Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pág. 148.

[13] Vladimir Propp: *Morfología del cuento*, trad. María L. Ortiz (Madrid: Fundamentos, 1971), pág. 33.

[14] Cf. *Polémica Claude Levi Strauss-Valdimir Propp*, trad. J.M. Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1972), págs. 7-45,

[15] Cf. Roman Jakobson: «The Dominant». En Ladislav Matejka y Krystina Pomorska, *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), págs. 82-87.

[16] Cit. por Ignazio Ambrogio: *Ideologías y técnicas literarias*, trad. Antonio Sánchez Trigueros (Madrid: Akal, 1975), pág. 110.

[17] Véase el estudio de Barthes sobre «las variaciones de sentido». (Roland Barthes: *Crítica y verdad* [Buenos Aires: Siglo XXI, 1972], págs. 59-60).

[18] En el número 39 de *Ayuda* del 23 de enero de 1937 (OC, pág. 2.176); en el número 4 de *Al Ataque* del 30 de enero de 1937 (OC, págs. 622-25); en la carta de despedida que se publica primero en *La Voz del*

Combatiente del 23 de febrero de 1937 y luego en *Al Ataque* del 27 de febrero (OC, págs. 2.185-86) y, por último, en la exposición de su breve vida de soldado en el acto del Ateneo de Alicante y que apareció en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937, reproducido parcialmente más tarde en el mismo periódico el 14 de noviembre (OC, págs. 2.232-34).

[19] Nótese que en la carta que le escribe a Valentín vuelve a hacer el mismo exordio de este poema (OC, pág. 2.186).

[20] Thomas Green: *The Descent fron Heaven* (New Haven: Yale University Press, 1963), pág. 14.

[21] Green sigue aquí al Northop Frye de *Anatomy of Criticism: Four Essays* (New York: Atheneum, págs. 33-34), a quien incluso cita (pág. 13).

[22] Véase el romance «Antonio Coll» de José Romillo publicado en *El Mono Azul* (Nendeln-Liechtenstein: Verlag Detlev Auvermann KG, 1975), pág. 104.

[23] Michel Foucault: *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), pág. 108. [Traducción mía].

[24] Cf. Barthes: *Mythologies*, trad, al inglés de Annette Lavers (New Yor: Hill and Wang, 1972), págs. 145-146.

[25] Véase James Hall: *Dicttionary of Subjects and Symbols in Art* (New York: Harper and Row, 1979 ed.).

[26] El aspecto físico del héroe y su constante laboriosidad tiene origen en la primera narración épica de que tenemos noticia: la de Gilgamesh, héroe que causaba terror en los enemigos por su fiereza de cara. (Cf. Norma Lorre Goodrich: *Ancient Myths* [New york: The American Library, 1960], pág. 11).

[27] W.H.D. Rouse: *Gods, Heroes and Men of Ancient Greece* (New York: The American Library, 1957), pág. 57.

[28] Cit. por George Lukács: *The Historical Novel* (London: Merlin Press, 1965), pág. 39.

[29] Cf. C.M. Bowra: *Heroic Poetry* (London: Macmillan, 1961), pág. 91.

[30] Cf. Goodrich, pág. 9-23.

[31] Jorge Luis Borges: *Ficciones* (Madrid: Alianza, 1984), págs. 61-69.

[32] Véase la entrevista de *Quaderni Portoghesi* [Pisa, Italia] con Cesare Segre (vol. 6 [Autumn, 1979], págs. 161-168).

[33] Véase la reflexión de Wittgenstein sobre este particular. (Ludwig Wittgenstein, *Paradox and Discovery* [Oxford: Blackwells, 1965], pág. 124).

[34] Recuérdese a este respecto el entusiasmo que producía El Cid entre las tropas cristianas y el pavor que infundía la sola mención de su nombre entre los moros.

[35] Al leer mi referencia a esa pérdida de contacto, alguno objetará que sigue en contacto con el comandante Carlos. Sí, pero mientras El Campesino era una figura popular que invitaba a la camaradería por su forma de ser y por su edad (era un año mayor que Miguel), el comandante Carlos, según los que le conocieron, era un cerebro organizador, frío y desconfiado que no atraía tal tratamiento. (Para una breve biografía de los dos, véase *Crónica de la guerra española,* vol. II, Buenos Aires: Codex, 1966 [pág. 122, para El Campesino y pág. 242 para Carlos Contreras]).

[36] Serge Salaün,: «Miguel Hernández: individualidad y colectividad». Juan Cano Ballesta, ed., *En torno a Miguel Hernández* (Madrid: Castalia, 1978), págs. 201-2.

[37] Cit. por Hanna Arendt: *On Revolution* (New York: Viking Press, 1974), pág. 217.

[38] Para los conceptos de repetición, autorrepresentación y reduplicación, véase Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967), págs. 27 et passim.