LA CIRCUNTANCIA Y SU SUPERACIÓN EN *VIENTO DEL PUEBLO*: UNA POÉTICA DE LA MIRADA

Por
CAROLE VIÑALS DE OCHANDO
(Université de Lille 3)

Hay en la poesía una exigencia de autenticidad que hace de ella un modo singular de conocer la realidad. La emoción poética es singular: el canto y la voz se mezclan y se confunden.

De la Guerra Civil, Hernández dejó un testimonio personal. Mas de los tiempos que le tocó vivir nos habla como poeta aquejado de un sufrimiento humano. Como lo subrayó Juan Ramón Jiménez a quién también le tocó vivir una época difícil que lo puso a prueba:

> ¿Cuál es la poesía de guerra, qué deben hacer los poetas en la guerra? La poesía, como todo lo esencial, es eterna, no se modifica con las circunstancias. En todo caso, el poeta cumplirá con su deber y su conciencia,, dejando, si es preciso, su trabajo literario propio de la paz, y poniéndose con su ideal. Y su ejemplo[1].

Miguel Hernandez se vio obligado a habitar poéticamente un país en guerra, y dicha experiencia le permitió asentar su nueva identidad poética y cumplir con su deber a su manera. *Viento del pueblo* es el encuentro de un poeta con la historia. La escritura se encuentra puesta a prueba y a la vez es reforzada por la Historia. Intentaré mostrar de qué manera su escritura se vio modificada

I- Poesía y circunstancias: «yo» plural y arraigamiento en el mundo

Los años treinta y cuarenta que le tocó vivir a Miguel Hernández son años de compromiso de los poetas con la realidad cuya violencia los circunda. Por ello, en 1946, después de haber vivido la Ocupación y la Resistencia, el poeta francés Aragon escribió un texto titulado «Sobre la realidad en poesía»[2]. Trata en él de rehabilitar la poesía de circunstancia, elogiando la poesía «que es de su tiempo, que marca el hecho, la fecha, la realidad» (Es mi traducción). Afirma también que «sólo puede haber poesía de lo real». Otro poeta francés, Paul Eluard, que sí manifestó su compromiso con los republicanos españoles (y por ello se separó de Breton), afirmó que conciencia poética y conciencia política son indisociables. Eluard concebía la poesía como arma de combate y creó una poesía que llamaba fraternal (que ya está presente en *Viento del pueblo*). Se trata de ir «del horizonte del hombre al horizonte de todos» (*Poèmes politiques* 1948). El barro es para Eluard un elemento importante porque la verdad cruda es esencial:

> El poeta, al acecho, como cualquier otro, de las oscuras noticias del mundo y del inverosímil problema de la hierba, de las piedras, de lo sucio, de lo espléndido, que se esparce bajo sus pies, nos devolverá las delicias del lenguaje más puro, que puede ser el del hombre de la calle o el del sabio, el de la mujer, el del niño, el del loco[3]. (Es mi traducción).

Realismo y poesía son campos aparentemente opuestos y ajenos el uno al otro pero poetas como Baudelaire ya definieron la modernidad poética como realista: «Un buen poeta es siempre *realista*. Ecuación entre la impresión y la expresión. Sinceridad»[4]. (Es mi traducción). Claro que el realismo tal y como lo entendía Baudelaire era bastante diferente de la acepción que le daban Aragon y Eluard, pero de todas formas, la subjectividad del poeta se junta siempre con la objetividad (en sentido propio). Cuando la poesía es, como en *Viento del pueblo*, circunstancial, son las precisiones históricas y las acotaciones circunstanciales las que abren el poema al campo de la realidad. La circunstancia es aquí también la reacción a una época. Por eso se puede hablar de poesía civil: se trata de evitar la retórica para ofrecer una percepción clara de los acontecimientos. De esta forma, la realidad, despojada de los ornamentos, permitirá al poeta dar cuenta de la acción.

Hay experiencias en las que «lo psíquico absorbe lo cósmico»; el amor o la guerra realizan según Kristeva «la comunión de la psyche con el mundo: lo exterior reinvertido en lo interior»[5]. (Es mi traducción). Esta síntesis de la exterioridad dentro de la interioridad pasa por el lenguaje, el tono y la melodía. En *Viento del pueblo*, el poeta sale fuera de sí, va al encuentro del mundo y de los otros. La dedicatoria recuerda el mito de la inspiración poética según Platón: para el filósofo griego, ser capaz de crear es encontrarse fuera de sí mismo; el poeta ya no se posee a sí mismo sino que es poseído por una instancia a la vez interior y radicalmente ajena (*Ión*). El poeta es habitado por un Dios y un canto que lo llevan por los caminos del ritmo y de la armonía. La dedicatoria a Vicente Aleixandre es esclarecedora:

> Los poetas somos viento del pueblo : nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida , de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia le pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas la pie de cada siglo.

El «yo» es plural, transformado por la lucha por la causa republicana y su voz se vuelve inaprensible y movediza, tan ligera y polifónica como el viento. Es sólo parte de: es como si su identidad, liberada de lo individual se supeditara a un conjunto más ancho. El ser poético va a arraigarse pues en una identidad colectiva y su voz será una suerte de murmullo plasmado por las fricativas del verbo plural «somos». La alteridad que hace presa de la conciencia lírica se ejerce gracias a la llamada del mundo. La palabra poética rebasa al poeta. Esa éxtasis lírica hace que el «yo» ya no se pertenezca. La teoría platónica no está reñida con la racionalidad ya que, como lo recuerda Merleau-Ponty, uno solo puede expresarse a través de esa carne que es el lenguaje. Esa carne que le permite dar cuerpo a sus emociones no le pertenece. La verdad íntima, el poeta sólo puede entonces hallarla fuera. Hay que salir de sí mismo para coincidir consigo mismo. Se trata de realizarse a sí mismo pero en la alteridad[6]. Ya lo subrayaba Nietszche en *El nacimiento de la tragedia*: el poeta, como artista dionisíaco, empieza identificándose totalmente con la Unidad primitiva. El «yo» lírco no es el «yo» del autor: el sujeto del enunciado no es el mismo que el sujeto de la enunciación. Al decir «yo» el locutor sale de sí mismo para enunciarse. Según Benvéniste, los pronombres «personales» no son propiedad de nadie; no aluden ni a un concepto, ni a un individuo, sólo tienen sentido en función de una situación de enunciación[7]. El pronombre de primera persona sólo designa al locutor cuya identidad cambia en cada acto de enunciación y este locutor se define en relación recíproca a un interlocutor. Los roles discursivos impiden que el «yo» se encierre en una interioridad y una identidad estables, y así lo abre a la alteridad:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta[8].

En «Llamo a la juventud», el poeta recoge todas las voces y las hace suyas:

Los quince y los dieciocho,
los dieciocho y los veinte...
me voy a cumplir los años
al fuego que me requiere,
y si resuena mi hora
antes de los doce meses,
los cumpliré bajo tierra[9].

Hay una pluralidad de voces:

Aquí tengo una voz enardecida,
aquí tengo una vida combatida y airada,
aquí tengo un rumor, aquí tengo una vida[10].

La palabra poética es existencia abierta hacia el mundo y tonalidad afectiva. Lo sensorial implica que hay un arraigo corporal y carnal en el mundo. Así lo expresa el fenomenólogo Merleau-Ponty: «Nuestra experiencia, más antigua que cualquier opinión, es la de habitar el mundo con nuestro cuerpo»[11]. La condición terrestre es esencial. De hecho, el poema, por la importancia del ritmo y de la inflexion de la voz, es una suerte de ademán corporal. Poesía de la experiencia es la de Miguel Hernández en *Viento del pueblo*. Parece que la voz poética es presa del caos del mundo, como si sus turbulencias lo azotaran. Ese arraigo se traduce por la presencia de presentificadores gramaticales: «hay», «es», «son», «eres»... El ser poético se abre de esta forma a la presencia del mundo. En *Viento del pueblo* la voz poética transcribe con brutalidad la sensación inicial. La presencia del otro, física y táctil, es inmediata. El mundo aparece en un movimiento perpetuo, como apertura a la presencia del ser. Sentido y sensibilidad están intimamente ligados. Merleau-Ponty evoca la problemática de la «depresentación» fenomenológica. Es el sentido lo que desarrolla lo sensible, es su osatura, así sale de la confusion y comunica (*Fenomenología de la percepción*). Pero a la vez el sentido necesita anclarse en el mundo referencial. En un contexto tan dramático como una guerra, hay un divorcio entre sensación y percepción, caos y ruptura. Por ello el discurso tiene una estilística destructurada, con frases arítmicas y una proliferación de largos enunciados nominales. Esa ausencia de versos puede verse como una necrosis sintáctica, como una sensación pura. No hay contacto porque no hay sentido.

Se trata para el poeta de mantener el contacto con el mundo. En *La poésie moderne et la structure d'horizon*[12], Michel Collot define la noción de referencia en poesía. Para encarnar su nuevo concepto de referencia poética utiliza la palabra «referancia» de Michel Deguy. De hecho:

> Si se entiende por referencia una cosa particular con la que sería posible identificarse, hay que admitir que el poema no tiene referente: la «cosa» de la poesía no tiene ningún objeto. Si embargo, la poesía es «referancia», el lugar de una relación activa que se abre a la alteridad, una alteridad que no es un objeto (no es realista)[13]. (Es mi traducción).

Así explica Collot la «a» de «referancia»:

> El horizonte, que es la fuente infinita de la poesía, en la medida en que le ofrece siempre cosas desapercibidas por descubrir, es también el parapeto contra el que choca, lo que le prohibe el acceso a la totalidad de lo visible. Precisamente porque es inagotable, la cosa está siempre más allá del discurso. Frente a ella, el lenguaje es para el poeta un «órgano-obstáculo». Le da el poder de desvelar, con combinaciones de palabras imprevistas, relaciones jamás vistas entre las cosas, pero no consigue llegar al ser mismo de la cosa. La «a» de «referancia» señala esa incapacidad del poema de hacer coincidir con la cosa, esa diferencia insoslayable entre el lugar y la fórmula[14]. (Es mi traducción).

En cambio en los poemas de guerra los referentes son objetivos. Los poemas tienen un contexto histórico muy presente. El anclaje espaciotemporal en la guerra da a esos textos una actualidad que refuerza sus valores locutorios y perlocutorios por tratarse de una poesía orientada hacia la acción. De hecho *Viento del pueblo* oscila entre la relación de aconteciemintos reales y la poetización que permite eternizar el instante y darle una nueva dimensión. Hay dos movimientos : actualización y poetización. Los referentes son claramente identificables en la realidad extratextual. Dominique Combe precisa en un artículo titulado «La referencia desdoblada, el sujeto lírico entre ficción y autobiografía»:

> La ficción y la verdad, lejos de excluirse, se apoyan mutuamente. (...) Por ello conviene relativizar la oposición polar establecida por la crítica entre el sujeto «empírico» y el sujeto «lírico», entre la autobiografía y la ficción, entre la «verdad» y la «poesía». No sólo porque cualquier discurso referencial implica fatalmente una parte de invención o de imaginación que entronca con la «ficción», y recíprocamente cualquier ficción evoca estratos autobiográficos (...); pero también y sobre todo porque la ficción es un instrumento heurístico, de ninguna manera incompatible con la exigencia de «verdad» y de «realidad»[15]. (Es mi traducción).

El poeta convoca una realidad que no tiene por qué ser nuestra realidad. Como lo dice Michel Collot «la referencia poética no es identificadora ni objetivadora, sino modificadora y «mundificadora»[16]. (Es mi traducción). En los mejores poemas la realidad y la palabra coinciden y el poema asume la exigüidad de un tiempo recogido que recoge latemporalidad del instante. Hay una verticalidad del tiempo como diría el crítico francés Geoges Poulet, la captura del «instante esencial». El presente es el suelo común e ilimitado de todas las experiencias; el poema es el espacio exacto en que el poema se abre hacia la intemporalidad; es un tiempo puro que instaura y enlaza. El poeta Claude Esteban lo subraya a propósito del poeta Yves Bonnefoy:

> El poeta moderno no puede delegar al lenguaje un poder unificador, cuando el Dios fundador del Verbo está ausente. Por ello está condenado a errar por el espacio de lo sensible, que sin lugar a dudas atestigua de la división del ser, pero que es nuestra única y peligrosa vía de acceso a lo real[17]. (Es mi traducción).

La poesía de guerra de Miguel Hernández, que raya en el testimonio, nos acerca a la realidad a su manera.

II- Una escritura de la acción y transformación del ser: el papel de la metáfora

En *Viento del pueblo*, el lenguaje suele ser claro y directo y la lengua casi conversacional, con muchos vocablos comunes. Los poemas tienen un carácter oral que agiliza

el discurso. Esto es debido a que muchos poemas tienen una función de propaganda o de denuncia, una practicidad propias de este género de poesía. Por esa misma razón hay una violencia física de la palabra, con una fonética que quiere herir al enemigo. La escritura poética evoca, dicta acciones y se vuelve acción, el decir se vuelve performativo y el verbo instrumento; no se trata de un simple testimonio sino de darle fuerzas a la escritura para que desempeñe un papel de resistencia. En *Viento del pueblo*, la poesía es movimiento, por ello muchas metáforas aluden a la marcha .La mayoría de los poemas se escribieron en y para las trincheras; muchos combatientes lo llevaban en su mochilas. De ahí su peculiaridad y el carácter único de estos versos. La palabra es apertura a la comunicación y establecimiento de una relación fraternal que es una suerte de comunión. Escritura y acción van unidas en él hasta el punto de arriesgar su vida ; es la acción lo que permite mantener la relación con el mundo; hacer permite ser.

En *Viento del pueblo*, el poeta conquista también otra identidad. Esa nueva identidad está destinada a contrarrestar la puesta en peligro del ser. En realidad *Viento del pueblo* interroga y cuestiona la esencia del ser poético en tiempos de guerra, es decir en una temporalidad frágil y precaria donde todo es pasar, como un soplo, y enlaza así con la temática cristiana. Frente a la guerra, el ser poético se desprende de su materialidad para transformarse en una suerte de espectro. Sin carne, sin apenas espesor, se torna fantasma, transfiguración. El carácter efímero de la existencia hace flotar el «ser». La expresión «este hoy» de la dedicatoria subraya el carácter inminente de la muerte, reforzado por el demostrativo. La muerte tan cercana hace que la actualidad se vuelva candente. No solo el ser poético se vuelve evanescente sino que parece perder voluntad y capacidad de movimiento: se vuelve objeto («es empujado») mientras que esos vientos lo manejan, mueven y remueven. Con la guerra, el ser, fragilizado, pierde cualquier iniciativa. La guerra transforma la identidad poética. Estamos frente a un nuevo canto. El prefijo «re», recurrente, puede leerse como una tentativa de reconstitución del ser, se trata de devolver a la vida aquello que la guerra destruyó.

Si el «hacer» ocupa el primer lugar es porque el «ser» ha perdido con la guerra sus prerrogativas. El territorio de expresión de la vida se ha visto reducido con el espectáculo de la muerte. El «ser» se encuentra en un segundo plano y sólo el hacer puede permitir encontrar un lugar en el mundo y construirse un rostro. El peligro que corre la existencia provoca una pérdida de identidad que se restaura en el «hacer». Es bien sabido que el ser precede al hacer. Gustave Guillaume ha establecido una cadena: primero está el «ser», luego el «haber», para «poder»:

> Los verbos que se vuelven auxiliares no son en ningún idioma verbos cualquiera. Son verbos que tienen vocación para ese estado. Deben esa vocación a una tendencia que les es propia, que llamaremos *subductividad*, tendencia en virtud de la cual bajan naturalmente en nuestro pensamiento por debajo de otros verbos, al lado de los cuales aparecen como dotados de preexistencia. *Ser*, por ejemplo, preexiste a poder, que preexiste a hacer, y en regla general a cualquier verbo que dé cuenta de una acción hecha o sufrida[18]. (Es mi traducción).

En tiempos de guerra, el ser se encuentra en peligro. Deja pues de ser el primer elemento de la cadena de los lexemas. Hay pues toda una pirámide psíquica que se desmorona. Para asentar su existencia, Hernández va pues a construir un nuevo credo en el que el «hacer» precede y fundamenta al «ser». Es toda una revolución, la cadena inicial se encuentra invertida. Escribir es pues una forma de resistir a la destrucción. En «Elegía primera» la enumeración caótica sugiere un desbordamiento lírico y nos introduce al caos

de la guerra. La dislocación corporal es tal que lo humano se desplaza hacia lo vegetal. Esa dislocación corporal refleja la desgracia de los hombres. En el poema «Las manos», la deformación y la distorsión permiten expresar el sufrimiento.

La materia resiste al discurso pero a la vez ofrece la posibilidad de una palabra distinta, abierta al mundo sensible y al existir. La realidad física del cuerpo y de los elementos, la palabra poética de *Viento del pueblo* es espesa y densa. La materia es para Hernández *materia mater*. La relación con la naturaleza es el elemento fundador: el hombre y el mundo están hechos de la misma carne como lo subraya la metáfora de los fenomenólogos: «El cuerpo pertenece al orden de las cosas como el mundo es carne universal»[19]. En la poesía de Miguel Hernández cabe destacar la consubstancialidad del hombre y de la naturaleza como lo subraya Ricoeur en La *métaphore vive*:

> Lo que el discurso poético le brinda al lenguaje, es un mundo pre-objetivo en el que nos encontramos ya en cuanto nacemos pero también sobre el cual proyectamos nuestros posibles más íntimos. Hay que echar abajo los reinos del objeto, para dejar ser y dejar decirse nuestra pertenencia primordial al mundo que habitamos, es decir, el que a la vez nos precede y recibe la impronta de nuestras obras[20]. (Es mi traducción).

La intimidad del hombre con la naturaleza se encuentra sugerida en formulaciones tropológicas que deshumanizan lo humano y lo reaniman. El hombre se encuentra así asimilado a un elemento natural.

Para Ricoeur, la poesía es un consuelo posible en un mundo disgregado y fragmentado del cual Dios se ha ausentado. Para el pensador francés, el hombre que es el poeta es ante todo un ser social y lo que imita la ficción es ante todo la acción. La mimesis es mimesis praxéos, es decir imitación de la acción. A través de ella, la humanidad toma conciencia de su esencia[21]. En *Temps et récit*, Ricoeur muestra como la narración ordena en un *mutos* las peripecias, y resuelve así poéticamente la aporia del tiempo: refigura el mundo. Funda así una «po-ética». y la poesía es el único medio para «decir aquello que en el tiempo es rebelde a la representación»[22]. La elegía y el lamento dan voz al sentimiento del abismo del tiempo. Ese tipo de poesía no se puede disociar de una experiencia en la que las dimensiones espaciales y temporales son fundamentales y pertenecen «a nuestra condición corpórea y terrestre»[23].

> La ficción narrativa se ejerce preferentemente en el campo de la acción y de sus valores temporales, mientras que la re-descripción metafórica reina más bien en el de los valores sensoriales, páticos, estéticos y axiológicos que hacen del mundo un mundo habitable[24]. (Es mi traducción).

Paul Ricoeur, siguiendo a Aristóteles, estableció un lazo de doble tensión entre la metáfora y la *mímesis*: la metáfora es a la vez realidad e invento, restitución de la realidad y elevación, «una restitución y un desplazamiento hacia arriba»[25].

> Hay siempre un movimiento dialéctico, somete lo «ya presente» (que bajo la apariencia de una realidad tangible, esconde las reivindicaciones secretas de un fantasma) a un desplazamiento hacia arriba (y la palabra «desplazamiento» es, para los psicoanalistas, esencial para descifrar los movimientos del inconsciente y de los mecanismos de los sueños»)[26]. (Es mi traducción).

El sentido literal es siempre insuficiente y el poema se abre a todos los sentidos posibles. Por ello la función de la metáfora es preparar la autodestrucción del sentido: es la «metáfora viva». Ricoeur era cristiano y la expresión sugiere una dimensión ontológica.

Muchos de los poemas de *Viento del pueblo* expresan sobre todo el paso de lo sensible a lo invisible, la transitividad de la sensación. El sentido de la experiencia sensible está más allá de ella. La presencia se crea así en el marco enunciativo que construye el poema como palabra constructora de un mundo. El texto funda un mundo porque el lector decide entrar en otro horizonte. Se trata de ofrecer otro punto de vista sobre el mundo. Y todo ello gracias a la metáfora como lo subraya Georges Kleiber:

> Las metáforas, empezando por las no-convencionales, perturban nuestro conocimiento a largo plazo. No se conforman con aportar una información nueva que se añade a las informaciones que ya poseemos, establecen, al mismo tiempo, conexiones que desmienten algunas estructuras de nuestro saber sobre el mundo. El papel de la analogía (o metáfora) reside (...) en el hecho de que va a contra-corriente de la organización conceptual anclada en una cultura común[27]. (Es mi traducción).

El tropo en el niño yuntero opera una doble desrealización con un nuevo horizonte de referencia. La comunicación tropológica une hombre y naturaleza. Las metáforas suelen ser apositivas. La omnipotencia del poeta se afirma en sus afirmaciones proféticas con empleo del futuro. La presencia de un trasfondo cristiano le permite al texto hacerse fundador y génesis que abre sobre un mundo nuevo. La escritura poética es capaz de dar cuenta de un mundo anterior a la palabra., gracias al lazo carnal que une poeta y naturaleza. Hernández devuelve el lector a las sensaciones. Hay una espontaneidad de las imágenes que van desfilando y una suerte de magma de impresiones anterior a la estructuración.

III- El papel de la imagen y la influencia surrealista

La transformación del lenguaje poético está sobre todo en que en libros anteriores las imágenes agrestes y rurales, y también el léxico solían tener un valor fecundante, mientras que en *Viento del pueblo* expresan destrucción. Las imágenes se vuelven caóticas para expresar el modo arrollador de la guerra; hay muchos verbos dinámicos que nos relacionan con los sujetos correspondientes; en el ambiente de guerra, hay un proceso de desintegración del mundo, con imágenes surrealistas y también repeticiones, sinestesias, formas verbales y adjetivos agresivos.

La técnica surrealista no es gratuita sino que sirve para comunicar el horror y la destrucción física y mental; la visión apocalíptica se traduce por el dinamismo de los verbos; la palabra se hace dura y pesada, cargada de metal y piedra. Los ciclos naturales se alteran y los elementos se dislocan hombres: animales, vegetales y astros se encuentran el el mismo plano porque la conmoción de la guerra crea asociaciones y superposiciones. En «Canción del esposo soldado», la mujer se encuentra deshumanizada y adquiere rasgos grotescos. En «Primero de mayo» todo se encuentra alterado. Cuanto más aumenta la violencia, más se separa el ser humano de la naturaleza.

Como ya hemos visto, *Viento del pueblo* es un libro que no puede separarse de las circunstancias de su escritura que logra sin embargo trascender. Historia y poesía están íntimamente ligadas. Por eso mismo, el poeta es *histor*, que en griego antiguo significa «aquel que ve». La función más antigua de la historia es «hacer ver» y la importancia de la visión es fundamental en este libro. En *Viento del pueblo* hay varios tipos de imágenes. Ya hemos visto cómo las imágenes que son signos y que llamamos metáforas son capaces de crear una nueva realidad. Esas imágenes hacen resonar una realidad que procede del lenguaje y que es sólo lenguaje. Es precisamente gracias a las imágenes como la voz de

Viento del pueblo logra desprenderse de la materialidad; hay así una suerte de gramática del lenguaje poético, una sintaxis de la imagen. De esta forma la palabra se vuelve creadora, se libera. Antes de la generación de 1927, los futuristas se lanzaron a esta empresa. Se trataba para aquellas vanguardias de insistir en el carácter específico del lenguaje y en la existencia de una realidad fabricada por ese lenguaje. Esa liberación del lenguaje fue retomada por los surrealistas. Breton abogará por un pensamiento analógico y no lógico que hable más allá de lo sensible.

Para Bachelard[28], la imagen manifiesta un dinamismo vital, es liberación y explosión. Hay en *Viento del pueblo* un aspecto visionario. El incendio es un tema recurrente, por ejemplo en la «Elegía segunda» tenemos la expresión «con cejas incendiadas que todo el cielo encienden»[29]. Hay incluso un poema que se titula «Incendio». El libro nos ofrece pues una luminosidad que recuerda en muchos pasajes las películas de la época. Hasta en el poema «El herido», la mirada es un elemento esencial. Ver y mirar son recurrentes, así como el adverbio de lugar «aquí»: la percepción de la realidad es pues directa. Hay que mirar y saber ver. Lo muestran títulos tales como «Visión de Sevilla». La voz poética presenta los hechos, y pretende que el lector vea la realidad como si su poesía fuera una cámara. La realidad y su esencia sólo pueden plasmarse en la visión aunque la experiencia sensible se vea desbordada por la poesía. Los ojos van a desempeñar un papel central. De hecho el poeta es un testigo privilegiado, un espejo fiel de las emociones. La mirada en sí constituye una suerte de espacio límite entre el yo y el mundo. Se trata de darle un sentido a la mirada en un momento en que las formas de comunicación parecen rotas por la guerra. Los ojos reflejan y enlazan al yo con el mundo, permiten comunicar. Antes de la palabra, está la mirada que nutre la escritura. Insistir en la mirada es enraizar la palabra en un lugar anterior a la conciencia; de esta forma la palabra poética siempre es un comienzo, el advenimiento de un sentido.

La organización del libro es singular, ya que aparentemente carece de estructura aunque su forma recuerde el montaje cinematográfico. Concebidos en cierta medida como un trabajo de propaganda, estos poemas iban acompañados de una imagen; la utilización de la fotografía confiere un rango peculiar al texto que hace pensar en un documental en el que domina la yuxtaposición.

El cine ha ejercido una gran influencia en la poesía española[30]: «en los poemas de nuestros surrealistas empezamos a encontrar la influencia del cine en la poesía española». Es la sucesión de imágenes la que genera el ritmo. En un poema de imágenes hay «enfrentamiento encadenado»[31] de imágenes. Son las imágenes yuxtapuestas las que crean un equilibrio temporal singular. El texto se desplega gráficamente y genera visiones. La hipotiposis es un buen ejemplo de cómo la palabra se transforma en imagen. Es pues la retórica la encargada de aproximar las dos artes que son cine y poesía[32]. La discontinuidad semántica y la fragmentación, los huecos del discurso, evocan el universo cinematográfico.

Viento del pueblo lleva pues la huella de la estética de toda un época. En su libro *L'âge du roman américain*, Claude-Edmonde Magny distingue dos inovaciones principales en la escritura en aquellos años: la objetividad primero y luego la creación de un nuevo punto de vista que recuerda las tomas de una cámara. En «Las manos» los cambios de focalización son muy rápidos y permiten cambios de óptica. En este poema, los puntos de vista opuestos se suceden sin trabazón. El proceso de técnica cinematográfica es efectivamente muy visible.

La temporalidad de la guerra, que transcurre con sacudidas, altera el transcurrir temporal, como si no hubiera lazos, como si la causalidad estuviera rota. Por ello sin duda,

la estructura del libro es también casi elíptica; parece como si no hubiera conexión entre poema y poema, como si fuera imposible enlazar las cosas, como si la relaciónno pudiera trabarse, como si con la guerra hasta la conciencia se encontrara desmigajada. «Sólo la elipsis, el silencio, el rechazo de contar pueden expresar debidamente lo que representa le pérdida de realidad, la ausencia, la dimisión ante la existencia»[33] (La traducción es mía). La guerra produce pérdida de realidad, y también trastoca el ser. En muchos poemas, encontramos descripciones ya que la mirada poética funciona como una cámara. La escritura tiene incluso visos de reportaje en algunos poemas, con imágenes cazadas en directo.

La sensaciones siguen estando muy presentes, como en toda la poesía anterior, pero en este caso tienen como función hacer que el lector se sienta partícipe. El lector está dentro de lo que ocurre en esta poesía de trincheras, escrita en las trincheras, y para las trincheras. El lector está dentro, se encuentra envuelto en ese choque de imágenes. No se trata de explicar: la guerra es irracional y se trata para el lector de completar el vacío entre dos poemas, de crear e inventar la estructura. *Viento del pueblo* es como un mosáico. Un conjunto que carece voluntariamente de unidad porque lo que quiere mostrar es precisamente la falta de unidad, plasmar el caos producido por la guerra. Carece de unidad porque ya no hay forma de ensamblar tanta dispersión: como lo subraya Blanchot «Lo pristino no es la plenitud del ser, sino la grieta y la fisura»[34]. (Es mi traducción). El origen está en lo disperso y no en la plenitud. Hernández es muy consciente de esos límites. Entre verso y verso, entre imagen e imagen, hay un vacío, una frontera imposible de franquear. Blanchot llama esa ausencia de unidad «la dispersión de lo exterior»[35].

> La violencia no consiste tanto en herir y destruir como en interrumpir la continuidad de las personas, en hacer que desempeñen un papel en el que ya no se reconocen, a hacer que traicionen, no sólo sus compromisos, sino su propia sustancia[36]. (Es mi traducción).

En el contexto de la guerra la inminencia y el peligro de la muerte hacen resonar en cada hombre el eco de su propia tragedia. «La muerte del Otro: una doble muerte, porque el Otro está ya muerto y pesa sobre mí como la obsesión de la muerte»[37]. (Es mi traducción).

Conclusión: Poesía y verdad

Viento del pueblo tiene un aspecto testimonial. Claro que el testimonio de los poetas cobra formas singulares: la verdad para ellos no es la adecuación del sistema de significados a referentes ya existentes. Aun así, creo que en *Viento del pueblo*, estamos frente a una poesía de la *mimesis* aunque no se trate de una copia realista. Como lo mostró Paul Ricoeur[38], se trata de la invención de una cadena metafórica que libera «un poder de referencia del segundo grado». Por ello, *Viento del pueblo* plantea el problema de la relación de la poesía con el conocimiento, y el de su valor y función. En ello se adelanta a la poesía de su tiempo y se hace precursor.

Aunque la distancia entre signo y objeto es evidente, y tal vez precisamente por ello, la palabra es una materia que hay que habitar, un espacio cerrado y abierto: «La poesía es una provincia en la que el lazo entre sonido y sentido, que era latente, se vuelve patente, y se manifiesta de la forma más palpable y más intensa» apunta Valéry[39].

Pero sobre todo, lo que este libro surgido de la urgencia demuestra es que la invención poética brota de una ausencia recordándonos que cualquier significación y cual-

quier escritura son ausencia. Tras su surgimiento, esa ausencia de sentido, esa carencia del ser y esa falta de unidad se transforman en presencia, de repente actualizadas, hoy y para siempre.

NOTAS

1.–Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones Destino,1994, p.105.

2.–Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2007, p. 226.

3.–Paul Eluard, *Les sentiers et les routes de la poésie*, II, Paris, Gallimard, 1952, p.528.

4.–Charles Baudelaire, *Œuvres poétiques complètes*, II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003, p.58.

5.–Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p.239.

6.–Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

7.–Paul Benvéniste, «De la subjetividad en el lenguaje», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 261.

8.–Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 65.

9.–*Ibid*, p. 79.

10.–*Ibid*, p. 83.

11.–Maurice Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48.

12.–Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

13.–Michel Collot, *op. cit.*, p. 180.

14.–*Ibid*, p. 183.

15.–Dominique Combe, *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, p. 55.

16.–Michel Collot, *op. cit.*, p. 174.

17.–Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 139.

18.–Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1938-1939*, Lille, Presses Universitaires de Lille, Presses de l'Université Laval Québec, 1992, p. 25.

19.–*Ibid*, p. 179.

20.–Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1994, p. 387.

21.–Paul Ricoeur, *Discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1988.

22.–Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, p. 390 .

23.–Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.178.

24.–Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 24.

25.–Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

26.–*Ibid.*

27.–Georges Kleiber, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, Linguistique nouvelle, mars 1999, p.107.

28.–Paul Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, PUF, 1965.

29.–Miguel Hernández, *op. cit.*, p. 75.

30.–Cf. Jorge Urrutia, «Influencia del cine en la poesía española», *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984, pp. 43-67; y José María Conget (ed.), *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Poesía Hiperión.

31.–Antonio Ansón, «Imágenes y tempos. Poesía cinematográfica», *Investigaciones semióticas IV*, I, Madrid, Asociación española de semiótica-Visor Libros, 1992, pp. 285-291.

32.–Antonio Monegal, «La imagen fugaz el rastro de la visualidad en la escritura», *Moenia, Revista Lucense de Lingüistica y Literatura*, Universidad de Satiago de Compostela, 1997, pp. 309-326.

33.–Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Editions du Seuil, 1948, p. 73.

34.–Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Folio, 1959, p. 59.

35.–Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 454.
36.–Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Folio Essais, 1981, p. 8.
37.–Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, NRF, Gallimard, 1980, p. 36.
38.–Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 11.
39.–Paul Valéry, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1971, p. 241.