LAS IDEAS TEÓRICO-LITERARIAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
PEDRO AULLÓN DE HARO
Universidad de Alicante

A Concha, José Carlos y Carmen

Miguel Hernández no fue, ciertamente, un poeta pensador (ni tuvo tiempo de serlo), al menos en el sentido fuerte que define a aquellos artistas creadores a un tiempo de un corpus teórico o de alguna doctrina relevante acerca de qué es o cómo se construye o debiera construirse el Arte. Ello no quiere decir en modo alguno que Hernández careciese de pensamiento programático y de una específica y clara conciencia de su trabajo literario; todo gran poeta en realidad las tiene, y si se sabe indagar siempre hallará el observador, de una manera o de otra presentados, incluso muy por encima de lo que a primera vista pareciese, una serie suficiente de elementos susceptible de reconstrucción teorética como especie doctrinal. En efecto, creo que se puede afirmar que todo poeta escribe su poética de forma explícita, aunque a veces en alto grado metafórico. Pero éste es ya un problema pragmático del lector, o del analista. Se comprobará que Hernández, como teórico, fue inteligente y estuvo dotado de finura.

Tampoco se piense, por otra parte, que sea cosa en verdad frecuente el encontrar, o la posibilidad de reedificar, un importante conjunto de materiales teóricos dentro de la producción de un escritor artístico. Adviértase que autores tan adentrados en la reflexión literaria como lo fueron los del Veintisiete, hasta el punto de haber legado algunos de ellos una notabilísima obra crítica, apenas alcanzaron a vislumbrar una Poética, con mayúscula, en justo sentido una Teoría Poética explícita y fundamentada, es decir, de sólido carácter conceptual y prescriptivo o programático, sobre la poesía en general y sobre la propia en particular, o la deseable para su época o para un futuro no lejano[1]. Y además sucede que incluso el genio más decidido, y en cierto modo por el mismo hecho de serlo, depende tanto de la individualidad primordial como de la circunstancialidad del proceso histórico-artístico dentro de la cual tensamente su pensamiento se configura. En pocos momentos alcanza el Espíritu a aunar, a sobrepasar la inmediatez antitética del más puro arte y del más puro pensamiento. En su elevadísimo aspecto general y profundo ese fue el infierno originario de Platón; también fue en su elevadísimo aspecto el feliz tránsito de Friedrich Schiller.

Aquí, para el actual marco de intereses, quede claro que mi propósito consiste en poner de manifiesto las ideas poéticas explicitadas por Hernández, no el asumir abstractivamente el análisis requerible a fin de dilucidar la teoría implícita en la obra del autor[2]. En realidad, esto último es algo parcialmente ya realizado, o bien se puede inferir de estudios existentes[3]. Así pues, procederé en lo que sigue a delimitar, examinar y valorar la serie hernandiana de elementos textuales adscribible al concepto de «ideas teórico-literarias», definición ésta –ideas teórico-literarias– que formalmente prefiero, para el

presente objeto, conceptual y cuantitativamente reducido, a la de Poética o Teoría Poética, catagorización cuyo sentido genérico en mi criterio es deseable destinar a aquellas producciones teóricas de mayor decisoriedad y envergadura, como en lengua española lo fue la de Vicente Huidobro, y de seguro que ninguna otra durante la época a la cual nos referimos. Esto no quiere decir, sin embargo, que no hayamos de admitir el uso especializado del término Poética, pues es aquel que mejor señala el tipo de contenido teórico que nos ocupa.

Mi indagación sobre la Obra Completa hernandiana (obra ya efectivamente en edición completa y crítica incorporada de manera definitiva a nuestro patrimonio cultural, gracias al inteligente esfuerzo de los profesores Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany)[4], mi indagación sobre la totalidad de la Obra de Hernández –decía– ha dado como resultado el establecimiento de la delimitación de seis núcleos teóricos, de ideas teórico-literarias explícitas, diseminados, que no propiamente dispersos, en la generalidad de la producción del autor, excepción hecha de la Correspondencia epistolar, la cual no es allegable a nuestro objeto, a no ser de forma muy lateralizada y poco relevante. Me refiero a «núcleos» y no a «bloques» por dos razones: de una parte en virtud de la brevedad de los textos y su escaso número para cada unidad, si omitimos un caso especial de diseminación, por lo demás muy atomizada, que después comentaré; de otra parte, porque no estamos ante argumentaciones de ejecución ni cuantiosa ni cerrada sino libremente dispuesta al hilo de la simple lógica del curso de los acontecimientos textuales y contextuales. Dichos seis núcleos, salvedad hecha del que reservo, por ser el más general, para el lugar primero, son de naturaleza tanto formal como conceptual lo suficientemente desglosable y breve como para poder ser evaluados con naturalidad de manera sucesiva, esto es sin aplicar un metódico sincronismo exegético o especulativo, aquí desproporcionado como consecuencia del volumen del objeto. Asimismo, la pertinencia del examen de esos reducidos núcleos se sustenta en la misma sucesividad de disposición textual y conceptual en orden a su sustancial desenvolvimiento cronológico, de exacta correspondencia histórico-literaria general sin anomalía alguna.

Procederé a enumerar definitoriamente los seis núcleos de ideas teórico-literarias vertidos por Hernández en su obra:

1.º El concepto, hecho propio, esencial y permanente, de Poesía.

2.º Las incipientes ideas teóricas de la pre-historia o primera etapa juvenil de formación artística de Hernández.

3.º La formulación de una concepción poética manierista y barroca de inserción vanguardista.

4.º La formulación figurada de una concepción poética referible, como presupuesto, al conjunto de la propia actividad literaria, en términos histórico-literarios relativos.

5.º Particularización dualista de la Poesía, especialmente a propósito de unos comentarios sobre Neruda, y en cuanto inicio artístico y programático de la teoría del compromiso político.

6.º La formulación poética general del compromiso político y de guerra o revolucionario. Extremo de la tendencia dualizadora en realidad subrepticiamente ya iniciada en la argumentación de la concepción poética manierista y barroca.

En lo que se refiere al primer núcleo, el concepto esencial de Poesía, hecho propio por Hernández de manera permanente en su misma obra lírica, consiste en el *canto* y en

la acción de *cantar*, asociación ésta que desde luego corrobora el esencialismo de lo primigenio que aun en las formas más barrocas de la expresión hernandiana plenamente subsiste. El hombre canta, trabaja, sufre y ama en la tierra, rodeado de la vida vegetal, el agua y los pájaros que, naturalmente, en analogía con el hombre o el poeta, también cantan: la calandria, el gorrión, incluso un canario flauta y sobre todo el «ruy-señor», del cual será necesario tratar más adelante. No creo imprescindible trazar aquí ni un catálogo ornitológico ni un inventario de *canto/cantar* a lo largo de la poesía de Hernández. Son formas, sabe el lector, que surgen desde los inicios, en *Perito en lunas* a partir de la octava V, y en la XVII, XVIII, XXXII, XXXIV, XXXIX... Naturalmente, las formas y derivaciones de *canto/cantar* se modulan en justa correspondencia con las evoluciones expresivas de los distintos libros, hasta alcanzar los momentos más duros o exasperados. En *El rayo que no cesa* no se realiza el elemento lexemático, pero sí *voz*, *lengua* y otros concomitantes. La extensa y constante constelación léxica de *canto/canción/cantar* es asociable, evidentemente, al *grito,* que es su exacerbación patética, pero también, a su vez, a *boca, garganta, llanto, ronco* más los términos antes mencionados *voz* y *lengua*, y por otra parte, a pesar de su complejizada relación, a *silbo/silbido*. En el primer verso de *Perito...* ya se lee, circundada por la ambigüedad metafórica: «A la caña silbada de artificio», que es indudable declaración barroca. En líneas generales el hecho es que Hernández se instala por completo en la densa y milenaria tradición, la más frecuentada, de la poesía concebida como canto, ya sea en sentido más o menos literal o figurado.

Respecto del segundo núcleo, hay que comenzar por decir que las incipientes ideas teóricas de la etapa más juvenil hernandiana se encuentran desprovistas, lo cual era de esperar, de relieve alguno, y esto a pesar de hallarse aquí una composición de sesenta y nueve versos titulada «Poesía»[5]. Es un texto conceptualmente heteróclito y acumulativo, y por ello contradictorio, que pretende englobar una gama tópica que alcanza desde lo modernista, platonizante, romántico y barroco hasta el mantenimiento de los principios de mímesis y de finalismo didáctico-moral. Debe ser entendido como un buen ejercicio escolar, pues aunque fechado en 1930 no han de olvidarse sin embargo las especiales circunstancias que acompañaron la primera juventud del poeta.

A propósito de la concepción poética manierista y barroca, el tercer núcleo de ideas señalado, elabora Hernández mediante dos breves textos en prosa su más importante, aguda y específica teorización. El primero de ellos lleva el contundente título «Mi concepto de Poema»:

> ¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola, no parece una verdad mentira. Una verdad tan preciosa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. El mar evidente, ¿sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh, la naranja: qué delicioso secreto bajo un ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía proférica en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de la talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardáos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí está DIOS» y lo creeremos?[6].

Hernández, que como poeta comienza situándose radicalizadoramente en los extremos de la importante corriente neobarroca de la poesía española de la época, la cual por otra parte se corresponde con un estado general europeo decisivo para el progreso de los estudios y la restitución del arte del Barroco (Wölfflin, Borinski, Cysarz, D'Ors, Benjamin, Alonso, Croce...), Hernández –decía– recurre convincentemente también a nuestra mejor tradición teórico-poética, la de manera más insigne representada por *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Gracián, con quien cabe decir que concuerda en lo fundamental de toda su argumentación, netamente conceptista, tanto en la definición del poema como en la sutileza y escondimiento a que da lugar la aspiración del ingenio a la hermosura artística y no a la sola verdad del juicio. Así, de acuerdo con Gracián, Hernández opone la penetración del concepto como agudeza de artificio a la anatómica desnudez preconizada por ciertos poetas de la época, si bien no creo que aquí pueda hablarse en simples términos de contraposición lineal, entre otras cosas en razón de la convergencia simbolista de Hernández en lo que tiene que ver con su adopción de la «verdad insinuada», idea tan allegable al conceptismo como a la «evocación» mallarmeana. Debe advertirse, por otra parte, la salvedad que tiene en cuenta Hernández en relación a la «poesía profética», en la cual probablemente quedaría incluida cierta poesía noventayochista o las primeras obras de León Felipe y esas otras de carácter ideológico o social en lo que se refiere a sus contemporáneos. Por último, la asociación de Dios con el poema, aunque sobre todo directamente con el poeta, si bien procede tópicamente de la antigua Grecia, lo cierto es que se reformula en el Renacimiento y debió ser asimilada por Hernández a partir de la adecuada y difundida reinserción de la idea en el pensamiento de Vicente Huidobro. Veremos que en el siguiente núcleo de ideas vuelve Hernández a referirse a ello.

El otro texto en cuestión consiste en una de las tres partes, la segunda, de «Fórmulas», subtitulada «(De poesía)», a la que antecede «(De feminidad)», referida a la cabra, y subsigue «(De altura)», referida a la palmera:

> Poema.– Colóquese el poeta ante las cosas, en trance de ángel, crisis de hombre. Cotéjelas con el patrón exclusivamente único que él tenga de las cosas, y apodérese de éstas para crearlas otra vez, presentándolas bajo el carácter de su ilustración inesperada. Cuando el todo de sensaciones producidas haya dado algunos, ¡bastantes!, hervores de gozo y agonía, viértalo, redundando de su vida, de su suceso interno, continuo, espumado a menudo, exento de su desencanto, al recipiente –y músico del verso formal– propende a derramarse de otro modo; agregándole una porción de recato, como de sal en situación corriente y azul verde, aunque otra de alusión a su verdad, como espuma. Propague sospechas entonces de que dentro de aquella presencia de hostia está Dios, el Principio de la creación, accidente suyo, después de lo cual puede servirlo[7].

Esta otra formulación teórica, que en lo esencial se corresponde con la anterior, hace suya una ejecución formal de decidida caracterización vanguardista, a lo cual se añade una directa y estéticamente funcionalizada postura operativa recetaria del poeta ante la realidad susceptible de ser traspuesta en el poema. En este caso diríase que Hernández aquello que directamente expone es una más aproximada concreción del procedimiento del que se vale a la hora de construir su obra, el cual, sobre todo en lo referente a sus creaciones de mayor fundamento barroco, remite a la poesía más intelectual de Góngora y a la teoría de la «agudeza compuesta» de Gracián, es decir a la metáfora continuada, a su extensión alegórica más perfecta en cuanto construcción armónica. Igualmente, Hernández se mantiene, como Gracián, alejado de toda posibilidad de expresión considerable en términos de verbalismo vacuo, pues de lo que se trata es de la expresión espiritual del sutil propio ingenio. De todos modos, nótese la destacada y

natural confluencia hernandiana del intelectualismo del arte manierista, según preferiría decir Arnold Hauser, con los mecanismos y las aptitudes artísticas vanguardistas y simbólico-herméticas, no exentas de ludismo y, por lo demás, finalmente recuperadas, en cierta medida al modo de Huidobro, para una proyección transcendentalista superadora de la habitual intranscendencia de la Vanguardia. De esta manera se sitúa Hernández no sólo en el lugar vanguardista más convincente, junto al Creacionismo, que consiste en su entrecruzamiento con la poética de origen barroco, la cual constituye indudablemente la más sólida tradición y contribución española al conjunto de la cultura artística europea, sino que además, cabe añadir, se erige, en compañía de Gerardo Diego, mediante estos dos breves textos citados, en uno de los principales formadores de la teoría programática vanguardista española, tan reducida y por lo común infundamentada[8].

No será improcedente traer a colación en este punto el breve prólogo que Ramón Sijé antepuso a *Perito en lunas*, un texto que mediante la exposición de una gradación teorética, cuya disposición recuerda tanto el desarrollo progresivo de los procesos gradatorios analógicos planteado por Marinetti como el proyecto de los grados de la imagen presentado por Gerardo Diego en su manifiesto *Posibilidades creacionistas,* es a su vez vinculable a la poética barroca, especialmente al conceptismo de Gracián[9].

En lo que tiene que ver con el cuarto núcleo de ideas, aquél que hemos delimitado en cuanto formulación figurada de una concepción poética referible, como presupuesto, al conjunto de la propia actividad literaria, en términos histórico-literarios relativos, pienso que se han de tener en cuenta, en primer lugar, los tres poemas, que podrían formar serie, localizados en los sueltos entre *Perito...* y *El rayo que no cesa,* titulados «Mar - y Dios», «Niebla - Dios y poema» y, por último, «Mar - profundo y superficial»[10]. Se trata de composiciones que presentan sustancialmente una simbolización esencialista extendida sobre todo en torno a las atingencias transcendentalistas entre Dios, Mar y Poema o Poesía, y, asimismo, relativas a la relación conceptista de escondimiento, secreto o enigma y verdad o superficie ya comentada a propósito de los dos textos teóricos anteriores. Si la primera de ellas remite en especial, por concepto y técnica, a Juan Ramón Jiménez, las dos subsiguientes, sin reseñable discontinuidad, pueden vincularse con más propiedad al lenguaje de Jorge Guillén. En segundo lugar, hay que reconocer una general y eficaz poética figurada en el notable poema en prosa titulado «El pájaro enamorado», que evidentemente es el libre *ruy-señor* (según siempre lo escribe Hernández), pájaro elevado por el Romanticismo a emblema temático del amor (Coleridge, Wordsworth, Keats, Espronceda, etc.).

> En el cañaveral del río que andaba como con zapatos de lana silenciosa por el campo más desamparado de criaturas y árboles, ahí mora, en el nido heredado de sus padres, el pájaro que más hondamente siente en su garganta y en su sangre la influencia de los plenilunios. Las noches de luna como novias pluviales y resplandecientes, se las pasa el pájaro con el pico y la voz desvelados, la lengua cubierta de corazón y el pecho temblándole como una lágrima plumífera. Los dulces peces del río aguzan sus branquias como orejas y escuchan ensimismados y devotos el cántico de amorosas llamas y plumas devuelto al aire por la superficie de resonancia del agua. Se queja el pájaro, se acongojan las cañas sobre las que levanta la monarquía triste de sus acentos; su pico esgrimido contra su pico, como anclado alrededor de su voz, sus alas cejijuntas, sus ojos alicaídos, sus patas empuñando desesperadamente el talle de las cañas. Las demás noches calla y sufre de amor, rabioso, va de un lado de la vía láctea al otro lado, de piedra en piedra, de pena en pena, de soledad en soledad. Necesita la hembra: se la exigen sus venas con el fervor ardiente del sol de agosto, con gritos de vino hirviendo, con herraduras transparentes de enardecidas. Le duelen como golpeadas con grupos de ortigas, el corazón y el sexo, los ojos se le intensifican de deseosos y expectantes. La hembra: la busca bajo los

juncos, la requiere desde los aires, la sueña en la atmósfera de polen de palmera masculina de la luna. Y se desangra y fluye su corazón por la lengua y sus venas aumentan y abultan como con el castigo de un látigo cuando imperan los plenilunios.

En la lluvia de alambre de la jaula, a los dos días de ser sorprendido y secuestrado, cuando ya no veía de tanto cantar una noche, ha muerto el pájaro ante los ojos envidiosos del gato de su carcelero. Ni una sola vez ha prorrumpido en trinos dentro del reducido ámbito a la expansión de su vuelo que le marcaron. En los primeros momentos picó exasperado, se batió contra su cárcel; después inclinó la postura de la cabeza y sumergió el pico resignado en el pecho: así ha muerto. Pájaro fiel a su destino de pájaro, negándose a vivir fuera de las oceánicas libertades del cielo y la tierra, que le prometiera dos alas y un pico besable en su soledad de enamorado. Él no podía poner su voz al servicio de una casa, esclava de otra voluntad. El cantaba, siempre, como cantamos, por enamorado y jamás por oficio. Fue un verdadero pájaro, anarquista de pluma, ruiseñor esquivo y exquisito.

Los canarios y jilgueros domésticos, traidores a su especie, comentan a grandes silbos burlones la muerte del ruiseñor y le llaman tonto[11].

Aquí se observa un aspecto de escisión relacionable, al menos en cierto modo, con la dualización que más adelante señalaré. En tercer lugar, creo que no conviene dejar de recordar el texto poético en prosa sobre el arte escultórico de «Alberto el vehemente», sobremanera la segunda mitad del primer párrafo, de los tres de que consta[12]. Y en cuarto lugar, la que podemos denominar teoría del trueno, muy particularmente respecto de las prosas tituladas «Sobre el trueno» y «Un destino de trueno malogrado», esta última compuesta a propósito del poeta Herrera y Reissig. Hernández define el trueno como la *Voz de - Dios*, la más estremecedora y profunda, de la cual reconoce en Calderón la más perfecta comprensión de su significado espiritual, *sublime* y *rabioso*[13].

El quinto núcleo delimitado, que atañe a lo que hemos enunciado particularización dualista de la Poesía, especialmente a propósito de unos comentarios sobre Neruda y en cuanto inicio artístico y programático de la teoría del compromiso político, define los principios que subsiguientemente se radicalizarán como prescripción ideológica absoluta. Pero esto tiene una historia, una evolución cuyo antecedente primigenio más específico se encuentra –como se recordará– en el texto de «Mi concepto de Poema», cuando Hernández hace la salvedad de la «poesía profética» como diferente modalidad poética justificable frente a la que él en ese lugar preconiza. En el escrito sobre «Pablo Neruda, poeta del amor», se viene a presentar un rasgo de esta escisión dualizadora al diferenciar: «Poeta clásico es aquel que da una solución a su vida y, por tanto, a su bora. Romántico aquél que no resuelve nada ni en su obra ni en su vida»[14]. No obstante es en el artículo sobre «Residencia en la Tierra»[15], publicado en *El Sol* a comienzos de 1936, donde se pone inequívocamente de manifiesto un desgarramiento dualizador:

Cuando la tristeza nos hace dar con la boca en el pecho, la lectura de un libro triste nos consuela. Me ha descansado este libro al pasar el otoño entre la luz vespertina de todas sus horas y las hojas azotándome la cara. Son cosas del corazón las cosas que lo inundan, asuntos del corazón que no podrán comprender los que tienen por corazón una oficina o una maquinaria. Me irrita oír a los oficinistas de la poesía, me angustia ver este libro entre sus manos. Si se pudiera impedir la entrada a las narices –porque son las narices y no el corazón lo que meten en un libro de poesía– de estos hombres, pediría fervorosamente que se les impidiera. Cuando comentan perjudican[16].

Más adelante Hernández dice odiar los juegos poéticos cerebrales y preferir las «manifestaciones de la sangre y no las de la razón». Para lo que más nos interesa continúa en estos términos:

Ante su voz desmesurada y poderosa, ¡qué ridículos encuentro el romancillo, la cosita, los cuatro versos tartamudos, verbales, vacíos, incoloros, ingeniosos; el poemilla relamido y breve, que tantos cultivan y acatan!

Estoy harto de tanto arte menor y puro. Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre. Me revienta la vocecilla mínima que se extasía ante un chopo, le dispara cuatro versitos y cree que ya está hecho todo en poesía.

Basta de remilgos y empalagos de poetas que parecen confiteras, todo primor, todo punta de dedo azucarado. Pido poetas de las dimensiones de Pablo Neruda para acabar con tanta confitura rimada[17].

Se habrá podido comprobar que la toma de postura, además de apelar implícitamente a *lo sublime,* es ya absolutamente decidida y no tiene desperdicio, incluido el «arte menor y puro», que sobre todo hace pensar en Guillén. Al año siguiente, escribe Hernández en el segundo y último párrafo del prólogo-dedicatoria que acompaña a *Viento del pueblo*: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando 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 el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo». Desde esta perspectiva, obsérvese cómo la poesía en cuanto que canto se acopla a este nuevo estado de cosas, sobremanera en las estrofas cuarta y quinta del poema «Recoged esta voz» (del mismo libro):

Hombres, mundos, naciones,
atended, escuchad mi sangrante sonido,
recoged mis latidos de quebranto
en vuestros espaciosos corazones,
porque yo empuño el alma cuando canto.

Cantando me defiendo
y defiendo mi pueblo cuando en mi pueblo imprimen
su herradura de pólvora y estruendo
los bárbaros del crimen.

Ahora bien, es en la composición «Llamo a los poetas», perteneciente a *El hombre acecha,* donde Hernández expone en varias estrofas (sobre todo en la que subrayo) la nueva determinación artística cuya escisión más efectiva le conducirá de inmediato al mayor grado del compromiso político y de guerra. Tras invocar Hernández los nombres de los poetas amigos afectos a la causa, les impele a hablar de aquello a lo que aspiran. Nótese que desde el punto de vista teórico-poético el planteamiento hernandiano es especificable tanto en un plano temático como en un plano retórico-elocutivo correspondiente:

Hablemos del trabajo, del amor sobre todo,
donde la telaraña y el alacrán no habitan.
Hoy quiero abandonarme tratando con vosotros
de la buena semilla de la tierra.

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.

Quitémonos el pavo real y suficiente,
la palabra con toga, la pantera de acechos.
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.
Abandonemos la solemnidad.

Así: sin esa barba postiza, ni esa cita
que la insolencia pone bajo nuestra nariz,
hablaremos unidos, comprendidos, sentados,
de las cosas del mundo frente al hombre.

Así descenderemos de nuestro pedestal,
de nuestra pobre estatua. Y a cantar entraremos
a una bodega, a un pecho, o al fondo de la tierra,
sin el brillo del lente polvoriento.

El siguiente paso teórico de Hernández consiste en su extremada formulación poética general del compromiso político y, más bien, de guerra y revolucionario. Esto es, como ya dije, la radicalizada conclusión de la tendencia progresiva de dualización que en realidad ya quedó esbozada, casi premonitoriamente, en la inicial concepción manierista-barroca. Estamos, pues, ante el último núcleo de ideas teórico-literarias expuestas por el poeta, ideas sobre las cuales se sobrepone y embarga el problema decisivo y acuciante de la guerra. En el último párrafo de su escrito «Para ganar la guerra», tras haber aludido a la sangre y a los muertos, a Hitler y a Mussolini, al pueblo trabajador y a su destino, escribe:

> Que las frentes no tengan más que una preocupación: *ganar la guerra*. Que en los corazones no haya mayor sentimiento que éste: *defender la revolución*. Que los cuarteles, los campos, las trincheras y las bocas truenen llenos de canciones de aliento heroico. Y que todos tengamos derecho a exigir castigo para los cobardes y los reaccionarios que tenemos a nuestro lado porque no pueden medrar en el otro; castigo para los que entorpecen el desenvolvimiento de la revolución con actos de bandidaje, como son los asaltos a las haciendas de los trabajadores; castigo para los que promueven entre éstos conflictos y envidias, y castigo para los que, faltos de austeridad, pretenden establecer una nueva burguesía, viciar y deshonrar con preferencias y halagos la moral de sencillez y hombría que impone el comunismo[18].

Hernández apela en último término al contenido moral que el «comunismo» representa en la contienda civil. Sin embargo nunca se propone una argumentación teórico-literaria de contenido propiamente marxista o comunista; habla desde la intensidad de la razón común involucrada artísticamente en la tragedia bélica, desde el mayor humanismo práctico de la solidaridad activa del poeta con su pueblo. A diferencia de lo que ocurre con las reflexiones teóricas de César Vallejo, el autor de *Viento del pueblo* en ningún momento se inmiscuye en cuestiones de consignas de partido y mucho menos en la tópica estética de los *escolasticismos* marxista-comunistas en que quedó envuelto el pensamiento del gran poeta peruano[19]. Precisamente en esto reside el fundamental carácter estéticamente no contradictorio que interioriza el conjunto de la obra literaria de Hernández, tanto en verso como en prosa. Su grito más fuerte y de trinchera, telúrico y arrojado, como cuando habla de la heroicidad del incansable luchador llamado «El Campesino»[20], concierne distintivamente a una épica popular y no al pragmatismo partidista de un buró político. O dicho de otro modo, se produce una rigurosa convergencia entre ideario artístico y expresión literaria, muy diferente al caso de Vallejo, quien sin entrar en una poesía de guerra produce sin embargo una complicada fractura técnica entre texto artístico y proposición programática, cuando menos desde una recta determinación del orden de cosas. Véase la declaración que contiene la fórmula, que se hará famosa, de la poesía entendida «como un arma», en la cual no existe indicio alguno ni de consigna política ni de concepto artístico ideologizado. Hernández nunca fue un intelectual de partido, tal cosa hubiese significado para él un espinoso conflicto con su idea del «ruy-señor»:

> Nací en Orihuela hace veintiséis años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a

golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos, de ardientes. La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevo, procurando a cada paso dignificarme a través de sus martillerazos.

Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada.

Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir[21].

Cuando Hernández interviene en un acto público, en el Ateneo de Alicante, sobre la guerra, tampoco se pronuncia en términos ideologizados, ni en cuanto estéticos ni en cuanto políticos. Allí habla de los fusiles, de la tragedia, de Lorca, del Campesino, de cantar y del ruiseñor, y declara, personalizadamente, lo que puede entenderse como un estatuto del poeta en la guerra: «El poeta es el soldado más herido en esta guerra de España. Mi sangre no ha caído todavía en las trincheras, pero cae a diario hacia dentro, se está derramando desde hace más de un año hacia donde nadie la ve ni la escucha, si no gritara en medio de ella»[22]. En un artículo-entrevista con Nicolás Guillén, explica Hernández: «En lo que a mí se refiere podría segurar que la guerra me ha orientado. La base de mi poesía revolucionaria es la guerra. Por eso creo, y lo repito, que la experiencia de la lucha, el contacto directo con el dolor en el campo de batalla, va a remover en muchos espíritus grandes fuerzas antes dormidas por la lentitud cotidiana». Allí mismo se pronuncia el poeta con extraordinaria coherencia: «Yo creo en esa nueva literatura nuestra, producto de la revolución y de la guerra. ¿Cómo va a producirse? No lo sé. Pero sólo careciendo en absoluto de sensibilidad artística es posible sentir cómo ronda la muerte en los frentes de combate y no acudir a nuestra voz para transmitir y fijar ese drama...»[23]. Sobre estos argumentos se reiterará.

Existe un texto, titulado «Hay que ascender las Artes hacia donde ordena la guerra», en el cual Hernández diríase que alcanza el punto límite de sus consideraciones revolucionarias sin adentrarse en el ideologismo de adscripción política predeterminada, y ello pese a abordar cuestiones básicas de inserción doctrinal inequívocamente comunista. En esta ocasión el poeta propone la guerra como inesquivable materia artística, por cuando constituye la vida vivida en sus pasiones, e increpa:

Los hombres de la pintura, la escultura, la poesía, las artes en general, se ven hoy en España impelidos hacia la realización de una obra profundamente humana que no han comenzado a realizar todavía. Yo veo a los pintores, los escultores, los poetas de España empeñados en una labor de fáciles resoluciones, sin el reflejo mejor de los problemas que la situación de este tiempo ha planteado. Advierto a estos hombres llenos de una frivolidad artística heredada de otros hombres, artistas de relumbrón, excéntricos en pintura, escultura, poesía, arte en general. Veo que los pintores temen a la pintura, la rehúyen y se entregan a juegos ya en desuso del cubismo y sus provocadores. A los escultores, a los poetas les sucede lo mismo: les falta consistencia espiritual, formalidad que decimos. Veo que los hombres de España, con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que los rodea y les acosa, vestidos de un egoísmo de barro sucio, impenetrable por una voluntad mezquina de serlo.

En medio de esta realidad han aparecido libros, revistas, obras de arte que demuestran lo ajenos que se encuentran sus autores a ella.

Pero mi confianza en el porvenir de España me hace tenerla en quienes han de dar cauce bueno en ese porvenir, y espero que las artes empiecen a ascender hacia donde ordena el pueblo español victorioso y conmovido[24].

Hernández llega a introducir entre sus planteamientos de organización social, energía y valor del trabajo la proposición siguiente y escueta: «Evitación del virtuosismo profesional en todas las actividades y principalmente en la *poética*, que es la que influye decisivamente sobre las demás»[25]. En líneas generales, la posición de Hernández no presenta desacuerdo alguno con la *Ponencia Colectiva* (firmada por él junto a otros doce escritores y artistas) ofrecida en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas (Valencia, 1937) y publicada en *Hora de España*[26]. De esa ponencia, redactada por Serrano Plaja con la aquiescencia de los demás firmantes, conviene recordar el expreso sentimiento de insatisfacción ante las vanguardias así como ante el revolucionarismo formal y simplista de contenido: no se trataría de representar a los trabajadores con bondad, fuerza o alegría, sino de «expresar fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente. Esa realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros»[27]. Así pues, en sobreposición a lo particular ideológico, no se defiende una concreta y dirigista postura política doctrinaria, a diferencia de la perspectiva adoptada por Rafael Alberti y la revista *Octubre*, y viene a coincidir, por contra, con el sentir del autor de *Viento del pueblo*.

En ese mismo año de 1937, con motivo de la publicación del volumen de Hernández *Teatro en la Guerra*, que recoge cuatro obras dramáticas, el poeta antepone un prólogo que constituye su última declaración programática extensa, esta vez destinada a resumir la razón experiencial de su punto de vista y proclamar la efectividad del teatro breve reiterando su idea literaria de «arma de guerra». A excepción del primer párrafo, ya innecesario en virtud de lo hasta aquí tratado, el texto es como sigue:

> Una de las maneras mías de luchar, es haber comenzado a cultivar un teatro hiriente y breve: un teatro de guerra. *La cola, El hombrecito, El refugiado, Los sentados*, son una manifestación del teatro a que he dado comienzo.
>
> Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan, y ahora, en estos momentos de revolución y renovación de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca.
>
> Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana. Es la de hoy la hora más apropiada para mí; y no quiero dejarme dormir ni distraer, porque quiero ver cuajados los sentimientos y los pensamientos de mi gente en una vida de dignidad, de grandeza, y para eso pongo mis cinco sentidos en este trabajo de engrandecimiento, como puedo y como sé, junto a los mejores hombres de España. Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día, trato hacer de la vida materia heroica frente a la muerte. Y no he de parar hasta hacerla.
>
> El corazón mío procura dignificarse a fuerza de ser generoso, desprendido de su sangre frente al corazón de los demás hombres. En mi poesía, en mi teatro, expongo las luchas de mis pasiones, que reflejan las de los demás, y siempre procuro que venza el entendimiento puro de las mismas. Dentro del pecho de cada uno de nosotros, de los que luchamos por la revolución, está trabajándose, perfeccionándose la revolución, que empieza a brotar ayudada por la fuerza interior, más que por la exterior de nuestro pecho.
>
> Yo me digo: si el mundo es teatro, si la revolución es carne de teatro, procuremos que el teatro, y por consiguiente la revolución, sean ejemplares, y tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea.

> Yo me digo: hay que sepultar las ruinas del obsceno y mentiroso teatro de la burguesía, de todas las burguesías y comodidades del alma, que todavía andan moviendo polvo y ruido en nuestro pueblo. ¡Fuera de aquí, de los ojos y las orejas de aquí, aquellos espectáculos que no sirven para otra cosa que para mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón reluciente de los españoles! La gran tragedia que se desarrolla en España necesita poetas que la contengan, la expresen, la orienten y la lleven a un término de victoria y de verdad.
>
> Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes[28].

Puede decirse que la única novedad programática que en esta ocasión se ofrece es la atinente al género dramático, al deseo de acabar con el teatro burgués y la reconducción del finalismo a términos de ejemplaridad extensivamente transformadora tanto del teatro al igual que de la revolución confundidos en el mundo. De nuevo subyace una visión de *lo sublime trágico*. También cabe considerar un apunte hernandiano rescatado por el profesor Rovira, acerca de la función del teatro y, nuevamente, su sublimidad estética:

> Nos interesa el ocio y el negocio del teatro. El cinema es la sombra, el sueño de la vida; el teatro, su realidad palpable, voluminosa, grandiosa y emocionante / Eso es disparar el tiro contra el fusil, usar el filo contra el cuchillo / En unos la poesía, el trabajo, es vicio, corrupción; en otros, virtud creadora.
>
> Afirmar esto es afirmar que lo importante en albañilería, pongo por caso, no es hacer la casa, sino hacer como se hace / el poeta es el hombre más expuesto a todas las bajezas y las grandezas, ha de ponerlas en teatro, condenando unas por condenarlas en él y en los demás y exaltando otras para que abunden en los demás y en él con más frecuencia / Me emociona tanto quien mata como quien muere / Las pasiones en grande, de horizontes amplios, no puedo con los pequeños sucesos, las pasiones empequeñecidas, girando alrededor de pequeñas cosas / Hago teatro breve, pero nunca menudo, o no quiero hacerlo[29].

A ello sólo resta añadir dos anotaciones sobre Lope de Vega y sobre el tratamiento del personaje heroico[30]. No es mi intención aludir ahora, y no está en el cometido propuesto, al último momento, amargamente profundo y trágicamente sereno, de la producción lírica de Miguel Hernández, una vez perdida la guerra y encarcelado. En ese momento ya no tuvo el poeta, apesadumbrado y enfermo, abocado a la muerte injusta, lugar para la reflexión teórica o ideológica. Al igual que de Vallejo, quisiera decir de Hernández que el arte de la poesía fue parejo en él al auténtico arte de la vida para el idealismo más humano. Fue la circunstancia de un hombre verdadero en la Historia.

NOTAS

[1] Cf. P. Aullón de Haro: «La teoría Poética vanguardista y del Grupo de 1927», en *La Poesía en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 102-152.

[2] Se encontrará una fundamentación de este planteamiento en mi capítulo «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura», en el vol. *Introducción a la Crítica literaria actual*, Madrid, Trotta, 1993 (edición renovada).

[3] Cf. J. Cano Ballesta: *La Poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971 y nueva edición aumentada; J.M.ª Balcells: *Miguel Hernández*, Barcelona, Teide, 1990; etcétera.

[4] En Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 2 vols. En adelante, para los textos hernandianos citaré siempre por esta edición y de manera abreviada.

[5] El texto es el siguiente: «¡Poesía! Yo querría / por un mágico conjuro / o un diabólico poder de hechicería / expresar sublimemente lo que dice a mi estro oscuro / el sonoro nombre puro: / ¡Poesía! / - / Definirla con hipérboles y metáforas ideales / que pasaran arrastrando vibraciones argentinas, / trinos de aves matinales, / notas de arpas celestiales, / vivas luces peregrinas. / - / Sé que es hálito que viene cual insólito cometa / por los mundos siderales del aliento del Señor / y se prende en el espíritu-luz del bíblico Profeta / y en el alma sensitiva del Poeta / soñador. / Sé que es ángel esplendete; sé que es fuente de suspiros / que en las bocas se derrama; / mariposa que en los pechos describiendo va áureos giros; / sarta hermosa de zafiros; / hada bella hecha con átomos de llama. / - / Sé que espejo es de la vida; sé que es ave / cantadora; / regia nave / que nos porta a la región que nadie sabe; / turbadora / bella música suave... / - / Sé también que es de Natura la ideálica pintura. / Ella en rasgos prodigiosos el momento / de la casta aurora pinta; / cuando arroja ésta las sombras del nimbado firmamento / y en un cuadro en coloridos opulento / suelta el sol su cabellera despidiendo rosa tinta, / y la tierra pulimenta de brillantes resplandores, / y las almas desaloja de los bitres de la pena, / y enajena / los espacios con unánimes rumores, / y abre el cáliz de las flores, / y sacude alegremente la orilla del río amena. / - / Ella en sabias pinceladas / las tinieblas de la noche misteriosa / de mil luces titilantes consteladas / copia, al tiempo que entre nubes nacaradas / surge Diana cual gigante y blanca rosa. / - / Ella en marcos luminosos / nos ofrece cuadros ricos y soberbios panoramas; / y fantásticas visiones en paisajes engañosos / de hadas, gnomos y colosos / que fabrican oro y perlas, luz y llamas. / - / Ella finge los murmullos de los mansos arroyuelos, / los rugidos de la fiera tempestad, / los acordes de la tierra y de los cielos, / de los pájaros los cantos y los vuelos, / de las trágicas batallas la tremenda majestad... / - / De la pura aura sonora / las continuas vibraciones; / las ingenuas cantinelas de la linfa saltadora; / de la inmensa mar cantora / las terribles conmociones. / - / La virtud alaba pura / y combate el vicio inmundo; / de los cielos bebe virgen hermosura; / en los prados ríe alocada y en la plácida espesura; / llora y truena y clama tétrica en el mundo... / - / ¡Poesía! Yo querría / definirla con los versos de una estrofa cincelada / por un mágico poder de hechicería; / mas la pobre lira mía / es muy poco para tanto... Menos... ¡Nada!», *O.C.* II, 196-198.

[6] *O.C.*, II, 2113.

[7] *O.C.*, II, 2125.

[8] Estos dos breves textos comentados, los cuales constituyen el reducido cuerpo fundamental de la reflexión teórica hernandiana, no aparecen considerados en mi estudio sobre la Teoría poética de la Vanguardia, ya citado. El segundo de ellos por sernos desconocido hasta la reciente fecha de publicación de la obra completa del poeta; el primero por simple olvido.

[9] El texto firmado por Ramón Sijé es como sigue:

> «Cuando la poesía es un grito estridente y puntiagudo –de madrugada en flor fría–, cumple el poeta su primer luna reposada: es el poema terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños.
>
> Cuando es aterradora la pregunta «La poésie est-elle dépendant de la poétique? ou poétique et poésie, du poéme?», nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos; con fundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos «elementos», con mínimo «esfuerzo».
>
> Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna, es el poema de rito inefable, producto de «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa»; es la estrella pura, en delirio callado de tormentas deliciosas.
>
> Miguel Hernández (nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910, en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 20 de Murcia), ha resuelto, técnicamente, su agónico problema; conversión del «sujeto» en «objeto» poético. Porque la poesía —y «su poesía», con musculatura marina de grumete—, es, tan sólo, *transmutación, milagro y virtud*».

[10] Omito la transcripción de los textos (véase *O.C.*, I). Han sido estudiados por Carmen Alemany: «Construcción inédita del Silbo hernandiano», en *Condados de Niebla*, 9-10, 1990, págs. 92-100.

[11] *O.C.*, II, 2.144-2.145.

[12] «Abrazado a los árboles, sobre todo a la encina, la higuera y el olivo, les arranca la corteza con el tiempo del tronco, la sustituye día tras día con otra corteza más joven, y repasa con ella el color vegetal de su alma. Cosecha las más puras gracias que halla buscando el gesto de la alondra al cantar y la actitud de la luz y la vida sobre el toro en celo, la piedra en corriente, el hacha en alto y el hombre en trabajo. Y todo lo recoge y cuaja en piedra, carbón y arcilla. Es el único escultor del rayo, el único que graba el color de la madrugada, el único que ha hecho un monumento a los pájaros y una estatua al bramido. Un día expondrá sus obras alrededor del Tajo o en el lugar más difícil de los montes de Toledo. El dice que modela no para la plaza pública y el parque, sí para el barbecho, la entrada del alfar y la puerta del horno. ¿Qué pájaro será el que tenga escrúpulos de reposar y hacer nido en el ramaje de las esculturas de Alberto cuando el campo se honre con ellas?» (*O.C.* II, 2146).

[13] Es factible algún tipo de asociación entre lo «ronco» de la poesía de Hernández y el «trueno». De este modo el poeta transcendentaliza, a diferencia del común de los vanguardistas españoles, un aspecto barroco. Cf.

O.C., II, 2.122-2.123 y 2.164. En el quinto párrafo de «Sobre el trueno» se ofrece la siguiente definición: «El trueno es una ilustración musical de las páginas sagradas. Un estado del alma y, por tanto, un estado de Dios. El aldabonazo más duro que Él da en el viento para que despierten las conciencias dormidas. La voz de Juan el Profeta, que es la voz del arrepentimiento» (*Ibíd.*, 2.122).

[14] Cf. *O.C.*, II, 2.165.

[15] Cf. *O.C.*, II, 2.152-2.159.

[16] *Ibíd.*, 2.155.

[17] *Ibíd.*, 2..157.

[18] *O.C.*, II, 2169.

[19] Presenté un análisis exhaustivo en «Las ideas teórico-literarias de Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457 (1988), págs. 873-896.

[20] Cf. *O.C.*, II, 2.185-2.186.

[21] Cf. *O.C.*, II, 2.227.

[22] Cf. *O.C.*, II, 2.229.

[23] Cf. N. Guillén: «Un poeta en espardeñas. Hablando con Miguel Hernández», en M.ª Gracia Ifach (ed.): *Miguel Hernández,* Madrid, Taurus, 1975, págs. 60-61.

[24] Cf. *O.C.* II, 2.235.

[25] Cf. *O.C.*, II, 2.245.

[26] Véase el excelente estudio y la documentación preparados por Manuel Aznar Soler: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Barcelona, Laia, 1978, 2 vols.

[27] Cito por *Hora de España. Antología*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975, pág. 359.

[28] Cf. *O.C.*, II, págs. 1.787-1.788.

[29] Cf. *O.C.*, II, 2.279.

[30] Para la primera de ellas, bastante incipiente, cf. *O.C.*, II, 1.196-1.199. La segunda, «Don Quijote», breve y precisa, es como sigue:

> «El triste jornal que gano - Mírate en los dedos de tu mano, que ninguno es igual - no hablo desde mi boca que hablo desde mi corazón - Eso que te propones hacer es una locura - Luego no es una tontería - Eso no cierra las puertas, la muerte de un hijo sí - El heroísmo es una locura ¡qué duda cabe! - El héroe siempre cabrá en la locura jamás en la tontería - El heroísmo, cosa de poetas, de hombres, es una borrachera de fuerza vital, cósmica, generosísima, que a unos les dura un momento y a otros toda la vida - Don Quijote héroe deforma la realidad, la agranda, crea una realidad necesaria a su condición de héroe, que tropieza con una realidad pequeña, vulgar, donde es imposible el desenvolvimiento de las acciones que su corazón héroe le dicta. El Don Quijote de hoy, Pedro el antitanquista, deforma la realidad tremenda que le rodea y la empequeñece a fuerza de echarle valor, heroísmo. Para Don Quijote las ovejas son ejércitos. Para Pedro los ejércitos, los tanques, ovejas. Son el mismo héroe actuando» (*O.C.*, II, 1213).