MIGUEL HERNÁNDEZ: LA FORMACIÓN DEL POETA CIVIL

Por
DARIO PUCCINI
Universidad de Roma

En los meses de preparación y de escritura de mi libro sobre Miguel Hernández –y fueron meses, os aseguro, de tensión y emoción grandes además que de un gran esfuerzo crítico–, me di cuenta de dos cosas que tal vez son solamente una: la primera, que en el caso específico de Miguel Hernández participar en su parábola vital, en su «sino sangriento», en su existencia dramática es una vía obligada para comprender su poesía; y la segunda, que no hay poeta que necesite un análisis que sea al mismo tiempo técnico y simpatético como Miguel, que no hay poeta como él que necesite una lectura que sea al mismo tiempo hermenéutica y suficientemente participativa. Esta es quizás la razón principal de que mi libro lleve juntas en su título las palabras «vida» y «poesía»: *Miguel Hernández, vida y poesía*, aunque resulte un título bastante obvio y acostumbrado. Dentro de este ámbito poético-existencial, puestos frente a su obra, no hay otra opción posible, sino la de aceptarla toda y sin discriminación o distinción: como se acepta la existencia completa de un hombre, con todos sus sentimientos, sus ideas y todas sus pulsiones vitales y sus obsesiones expresivas.

Esta es también la razón por la cual allí, en aquel libro, reconocía a *El rayo que no cesa* un lugar primario dentro de una línea de confesiones íntimas, y de ímpetus de amor y de pasión terrena, como es difícil encontrar en la poesía española excepto en los grandes místicos, pero esta vez con un sentido totalizador y casi desnudo de la dolorida humanidad vivida por el poeta, que tampoco encontramos en los mismos escritores místicos y que es en todo caso una excepción en la misma poesía española de su tiempo (no se olvide que *El rayo* fue publicado en 1936). La imprescindible vinculación entre la vida y la poesía se reconoce, es casi obvio decirlo, en el *Cancionero y Romancero de Ausencias*, su último libro acabado o casi, (no su última expresión poética que son otras pocas composiciones), el libro (sigo referiéndome al *Cancionero*) que acaso mira hacia una modernidad al mismo tiempo enajenada y solitaria como pocas obras líricas saben hacer en nuestros años procelosos: un libro que acompaña y anticipa, de manera fragmentaria, desgarradora y casi abrupta los temas y los sentimientos –entre el sentido de derrota y de vacío y los arrebatos del amor humano en todas sus formas– que hemos visto expresados de una manera muy distinta en *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y en *La destrucción y el amor* de Vicente Aleixandre, libros de mayor fortuna literaria.

Por la misma razón de integridad y de totalidad del hombre (los franceses dicen en este caso que entre vida y poesía *tous se tien*) hay que dar el máximo relieve a los dos libros de la guerra que publicó Miguel Hernández: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. De ellos voy a partir en mi ponencia, para poner de manifiesto: 1) la importancia primaria que es necesario otorgar a su poesía civil; 2) la fuerte representatividad de ella dentro la obra completa de Miguel, que es casi una consecuencia del primer punto; 3) y,

finalmente, cómo en aquellos dos libros se coagula gran parte de la expresión vital y poética precedente (precisamente lo que en el título se define con el sintagma «formación del poeta civil»). Estos son los tres puntos en que precisamente se van a desarrollar mis consideraciones preliminares.

Llamo «poesía civil» y no «poesía social» como se suele o se solía escribir a menudo en España a la de Miguel Hernández: no poesía «de circunstancia» o de una o de varias oportunidades relevantes; unos versos, en todo momento, que sirven para expresar indignación, rebelión o sed de justicia en unas situaciones de lucha encarnizada y, aunque encarnizada, legítima y justa, y, en otros momentos, de rebelión contra la opresión y la injusticia. No, poeta civil, en mi opinión, significa esto: poeta que quiere vivir y representar la voz general de la mayoría o de la supuesta mayoría popular de su país. (Y se sabe cuánto en España se ha hablado de «inmensa mayoría» o de «inmensa minoría», con varias entonaciones e intenciones...). El poeta civil incluye naturalmente al poeta social, pero quizás lo supera, al menos en el sentido de querer expresar varias capas sociales y varios ambientes humanos: algo que configure de alguna forma un pueblo, un conjunto de poblaciones, y, en resumen, una nación en su sustancia histórica, presente, y aun en su paisaje. En sus libros de guerra, por ejemplo, Hernández escribe sobre «El niño yuntero», los «Jornaleros», los «Aceituneros», o «El campesino de España»; o también trata de temas como «Las manos» y «El sudor» (casi un líquido sagrado); o incluso, se enfrenta con la descripción de paisajes de guerra: el de la ciudad de Sevilla («Visión de Sevilla»), y el de la Madrid sitiada («Fuerzas del Manzanares») y otro poema está dedicado a «Euskadi». Esto en *Viento del pueblo*, que denuncia así su representatividad nacional. En *El hombre acecha* lo que predomina es una visión más cercana del hombre y de sus exaltaciones y sufrimientos, con una acentuación marcada de los segundos.

En estos versos y en estos libros, con el tratamiento de temas tan distintos y varios, Hernández se revela en su entereza un «poeta civil»: una calidad de compromiso y de escritura que iban juntos como se podía comprobar y admirar en un poeta romántico. Y si algunos mal soportan la coexistencia en un mismo escritor de una vena poética civil con otras venas poéticas íntimas o amorosas o eróticas o lo que sea, tienen que recordar ni más ni menos el ejemplo preclaro de los poetas románticos hispanoamericanos, italianos o alemanes y también españoles, allí donde la poesía expresaba un anhelo vehemente de libertad y de emancipación, y donde el escritor tenía que representar al «hombre entero», como lo buscaba y lo llamaba en sus páginas emblemáticas el historiador de la literatura italiana Francesco de Sanctis. Ahora bien, no se comprende por qué lo que se acepta en un poeta romántico no se pueda en cambio aceptar en un poeta de hoy. Culpa quizás, de un lado, del fenómeno y del concepto de vez en cuando enajenante de la «poesía pura», literariamente obsoleto y de vigencia crítica incierta, y, del otro lado, de la escasa capacidad abarcadora o persuasiva de la poesía de vanguardia, que fue también una poesía militante, como se vio en el surrealismo y en Bretón.

El segundo asunto que aquí me interesa examinar es el lugar en que se coloca la poesía civil dentro de la obra de Miguel Hernández. Es muy fácil observar que los dos libros antes mencionados están precisamente en el medio de su obra completa de poeta, aunque el destino de Miguel ha sido un destino de poeta truncado, en cierto sentido de poeta asesinado, como Lorca y Pasolini, y no, como es frecuente, el destino de un poeta muerto en joven edad. Véanse a este propósito también los documentos incluidos en su *Epistolario* (Madrid, 1986) y algunos pasos del prólogo de Josefina Manresa y de la introducción de Agustín Sánchez Vidal. (Diré después dónde y cómo se debe situar su obra teatral: en la cual, aparte el primer «auto sacramental», predominan, los personajes

y las situaciones sociales, ya en el año 1934. Ahora bien: esta peculiaridad de su teatro hay que considerarla –como voy a intentar hacer– al nivel mismo de gestación y preparación del poeta civil Hernández, que incluye, ya se ha visto y se verá, al poeta social). Hay que subrayar, como premisa a este discurso en su conjunto, que Hernández –caso de notable relevancia– es uno de los pocos poetas de aquel entonces, junto con Alberti, Neruda y Vallejo (y es curioso que dos sean hispanoamericanos) y algunos más, que dedicó a la contienda de 1936-1939 un libro completo, el ya citado *Viento del pueblo*, o, mejor, dos libros, si a este se añade, como ya he dicho, *El hombre acecha*. Este último es al mismo tiempo curiosamente (porque está escrito durante la guerra) un libro de guerra y de paz. Porque en él, junto con un sentido más acentuado de «las furias y las penas» que lleva consigo la guerra, afloran a menudo anhelos implícitos y doloridos de paz. En efecto, en el libro no sólo hay poemas que representan los rasgos tristes del duro lenguaje de las armas («El tren de los heridos»), sino que el mismo título y las dos canciones que abren y cierran el volumen hablan también un lenguaje de amor universal: la primera en contra del odio suscitado por la sangre («Hoy el amor es muerte, y el hombre acecha al hombre») y la última, más íntima, que prefigura la deseada vuelta a su familia y a su casa («pintada... / del color de las grandes / pasiones y desgracias»), donde espera ver que «florecerán los besos»... (Y el vínculo con el *Cancionero y Romancero de Ausencias* se hace precisamente aquí más patente: en un *crescendo* o en un *tous se tien* que es la mejor forma de desmentir todos los elitistas y falsos discriminadores de un Hernández «de más valor» en contra de un Hernández «de menos valor»).

Ya es inútil explicar ahora el tercer punto arriba indicado como premisa al análisis de los textos; que puede ser formulado así: «de qué manera en los libros de guerra –experiencia cabal del hombre Hernández– se coagula gran parte de su expresión vital y poética». Aunque *Viento del Pueblo* y *El hombre acecha* contengan algunos poemas de fácil propaganda o con carácter de rutinarias consignas políticas –esto no se puede negar; pero siempre hay chispas de autenticidad en todas partes, como saben todos los que conocen profundamente la obra de Miguel– los dos libros son el resultado de una cosmovisión que, con grandes contradicciones y un cambio importante de rumbo, Miguel Hernández se ha creado a lo largo del tiempo y que no mudará hasta el final trágico de su vida. Pero una cosmovisión se traduce en todo poeta en palabras: y las palabras cuentan no sólo como instrumentos de la expresión poética sino también como formas de la misma cosmovisión, de su morfología y de sus mitografías como nos han enseñado algunos estudiosos desde Saussure a Lotman.

Después de estas reflexiones ya sintomáticas para el tema aquí escogido, paso ahora a lo que puede considerarse el punto central de mi estudio, es decir: examinar cuáles son las etapas que atraviesa Miguel Hernández para llegar hasta su fisonomía compleja de poeta civil. Voy a analizar antes las experiencias humanas, sociales y políticas que forman su conciencia civil; y después –lo que más importa y tiene más valor en un discurso literario– los incrementos, los aportes y las variaciones de su palabra poética, así como van saliendo paulatinamente de aquellas experiencias y de otras experiencias más bien literarias, ya que la literatura, como es sabido, nace también de sí misma o de otra literatura.

Ya se habló y escribió muchísimo acerca de su infancia pobre y de su precoz y dura escuela de la vida: el ir con las cabras a la dehesa, por el monte que se encontraba enseguida caminando por los senderos que subían cerca de su casa, y quedarse fácilmente en soledad completa con los animales entre piedras y raros arbustos. La soledad y el trato tosco con los animales: de aquí el conocimiento directo y profundo de la naturaleza más sencilla y abrupta y la intuición rápida de los instintos animales (me acuerdo

de una observación de Miguel a propósito del olor a orina de las cabras que, como él había reparado, era capaz de despertar inmediatamente el deseo sexual de los machos cabríos). Esto está reflejado en todos sus poemas iniciales: como aquellos, por ejemplo, en que se refiere al «Reloj rústico» que, como pastor, él tiene en común con el campesino: «la una es un barranco / otro las dos...», y así en otros pocos versos y poemas.

Y digo pocos porque el primer libro de Miguel ya es otra cosa, como todos saben. Los poemas de *Perito en lunas* (1933) son el ejemplo más elocuente de su esfuerzo para salir de su condición de autodidacta, a través de una especie de reto consigo mismo, con el cual quería demostrar que sabía hacer un tipo de poesía construido y difícil (se trata casi de adivinanzas en verso), fundado en un metaforismo exasperado, pero muchas veces líricamente feliz e inusitado.

Perito en lunas, además de un libro de calidad, se revela, desde el punto de vista psicológico y existencial, también como el instrumento ideal para salir de la definición de «pastor poeta», que era la más aproximativa y fácil (fácil aun en su obviedad y facilonería), para llegar al menos a la de «poeta pastor», que fue la que le dio en una famosa entrevista de la «Gaceta Literaria» (o, según parece, de otro periódico literario) su director Giménez Caballero, en el primer viaje a Madrid de Miguel (1931).

Serán precisamente sus amigos poetas, Alberti, Aleixandre y Neruda, y en medida muy parcial el mismo Lorca, los que lo irán librando también de la segunda definición, la de «poeta pastor»: con todo el respeto por la extracción popular de aquel nuevo y joven amigo, al cual los árboles de las avenidas de Madrid le parecían prisioneros, sólo porque los veía protegidos por una especie de jaulas de hierro, o que de vez en cuando (esto lo recuerda Neruda) de pronto desaparecía de la vista de todos y al final lo descubrían tal vez entre las ramas de aquellos mismos árboles enjaulados. A este propósito hay que notar un hecho de cierta curiosidad: nunca Miguel escribió poemas en contra de la ciudad, de «menosprecio de corte», pero sí uno de sus «silbos» juveniles se titula «Silbo de afirmación en la aldea»: guevarista sí pero con juicio...

Es notorio que el encuentro con estos nuevos amigos lo alejó definitivamente de su ideología en cierto sentido provinciana y de los amigos oriolanos como Ramón Sijé, aunque Miguel siguió siempre sintiéndose vinculado afectivamente a ellos. Me parece que es Sánchez Vidal quien habla del tránsito de nuestro poeta del «filofascismo» católico de Sijé, como se nota en algunos escritos del mismo Miguel, al «filocomunismo» laico de los nuevos amigos. Pero esto, como se sabe, está consignado en un poema, «Sonreídme», que es uno de los dos, todos muy significativos, que fueron compuestos entre *El rayo* y *Viento del pueblo*. Fue, se puede decir sin desmentida, una verdadera conversión. Una conversión muy rápida si se piensa, como se ha dicho, que se realiza entre el auto sacramental (1934), que además refleja el conservadurismo católico de Sijé, al 1936, cuando se adhiere al partido comunista.

Pero a propósito de conversiones, me parece interesante recordar aquí lo que dice Amado Alonso en su libro sobre Pablo Neruda acerca de la «conversión» que se nota en su poesía entre la *Segunda* y la *Tercera Residencia en la tierra*. Escribe Alonso algunas palabras que valen también para el cambio veloz que se verifica en Hernández: «No conversión a Dios, sino al prójimo; pero una verdadera conversión en sentido técnico psicológico...» (Volveré dentro de poco sobre las sutiles observaciones de Amado Alonso, en lo que toca a la poesía de Miguel). Pero todas estas experiencias, el recuerdo de cierto cariño y al mismo tiempo el neto rechazo de los fuertes tratos con Sijé y, de otro lado, las conversaciones entre política y literatura de los amigos de Madrid es necesario ponerlas dentro del equipaje ideal de su formación civil y poética.

Otras son las experiencias que hay que elencar aquí. Por ejemplo su colaboración con la enciclopedia *Los Toros* de Cossío, que se refleja de una manera técnica en *El rayo* y en la pieza *El torero más valiente*, pero que en todo caso hay que ver también como experiencias humanas no sé cuán apreciables, pero al menos en un sentido preciso: fue esta oportunidad, creo, la que lo acercó a otro personaje importante de su existencia: José Bergamín. Hay que tener también en cuenta la experiencia de las Misiones Pedagógicas: que, dentro de un pensamiento laico y moderno propio de la Institución Libre de Enseñanza, de la cual las Misiones eran emanaciones, le permitió visitar muchas provincias y lugares de España. (Y esto también confluirá en los dos libros de la guerra).

Una experiencia que se puede apreciar al menos en *El hombre acecha* está constituida por el viaje a Rusia, donde Miguel recorrió el camino acostumbrado y rutinario que siempre tenían (y esto ha sido así hasta hace poco tiempo) estos viajes: la visita obligada a las fábricas, que seguramente dejaban una impresión de vitalidad y tal vez, también, de modernidad en unos visitantes como los españoles o los italianos; y la visita a los teatros, que en cambio solía convertirse en una experiencia de primer orden en aquel entonces, como fue para Alberti y para otros. No se olvide que Rusia seguía siendo, aunque por poco tiempo aún, la tierra de Stanislavskij y de Meyerhold.

Sin embargo la «escuela» más directa de sus libros sobre la guerra está obviamente en la misma guerra combatida: en los varios frentes de guerra que tuvo que recorrer Miguel y en los soldados con los cuales compartió coraje, miedo, dificultades, frío y sufrimiento. Se ha dicho a propósito de *Viento del pueblo* y de *El hombre acecha* que son los únicos libros sin elaboración y sin variantes: es verdad, esto era muy difícil en aquel momento, la vida en las trincheras no permitía borradores como la vida delante de la mesa de una casa. (Yo que, tal vez, he sido el primero en estudiar variantes entre las tres «versiones» de *El rayo*, sé que un gran trabajo espera ahora, con los nuevos descubrimientos de textos, a los nuevos críticos españoles. Les presento toda mi simpatía y mis votos de buenos resultados...). Pero también de aquellos libros de guerra se han encontrado muchos poemas que Miguel no quiso incluir en ellos: que es siempre una manera rigurosa de concebir un texto al momento de convertirlo en libro.

Pero antes de tratar el último argumento de mi ponencia, que quiere dar relieve a la continuidad de su lenguaje literario también en las obras de la guerra, quiero hablar de su trabajo en el teatro. Ya he notado que en las piezas teatrales (excepto el auto sacramental) el arte al mismo tiempo poético y dramático de Hernández (que no ignoraba, es claro, el «teatro poético» escrito y representado por algunos autores, entre los cuales los hermanos Machado o el mismo Lorca) se caracteriza ya por una forma más coloquial y, por lo visto, menos autobiográfica, menos confesional: lo que le otorga una continuidad y una homogeneidad también «social» muy acentuada entre las varias obras. Así que, por lo que al teatro se refiere, no es difícil afirmar que poco cambia la manera de Hernández también en las piezas de la guerra o en poco anteriores a ella, pero ya de signo ideológico claro.

En fin, para concluir, ahora voy a reanudar el discurso antes interrumpido acerca de la conversión de Hernández y de su semejanza con la de Neruda, de nuevo con la ayuda de las palabras escritas por Amado Alonso sobre este último poeta. Con esto, no es necesario repetirlo, trataré el último argumento de mi ponencia: cómo Hernández pasó literaria y paulatinamente de la poesía de *El rayo que no cesa* a los libros de combate y de militancia política sin perder autenticidad y vigencia de poeta. Después de la observación sobre la conversión de Neruda, Alonso escribía: «La poesía de Pablo Neruda ha cambiado en su doble raíz de sentimiento y de intuición... Claro: ha cambia-

do no como quien trueca una espada por un espejo, sino como cambia un individuo en la continuidad de sí mismo».

Idénticas palabras se pueden decir a propósito de Hernández y de su poesía civil. Por ejemplo, creo que el vocablo *pena,* sólo para referirnos a un ejemplo y a un vocablo singular, se puede encontrar en toda su poesía pasando por la poesía civil: desde

> Umbrío por la *pena*, casi bruno,
> porque la *pena* tizna cuando estalla,

hasta el poema «Sentado sobre los muertos», uno de los más conmovedores de *Viento del pueblo*, donde se lee:

> Si yo salí de la tierra,
> si yo he nacido de un vientre
> desdichado y con pobreza,
> no fue sino para hacerme
> ruiseñor de la desdicha
> eco de la mala suerte,
> y cantar y repetir
> a quien escucharme debe
> cuanto a *penas*, cuanto a pobres,
> cuanto a tierras se refiere.

Otra expresión que encontramos –doy otro ejemplo, en este caso menor– una primera vez en los poemas desechados de la guerra («España en ausencia») y una segunda vez en el *Cancionero* es el sintagma-metáfora «el palomar del arrullo»: que en el primer caso abre una estrofa y en el segundo abre un poemita de 7 versos... Pero este tipo de ejemplos es muy frecuente, y no quiero prolongarlos en esta oportunidad.

En cambio, no hay duda que muchos e importantes son los elementos estructurales y estructurantes de su poesía que pasan desde las primeras experimentaciones de cierta entidad a los últimos poemas, pero siempre pasando por los poemas de la guerra. Por ejemplo, la huella del lenguaje y del léxico escueto de la poesía mística y especialmente de la de San Juan de la Cruz no tiene ninguna interrupción. Lo mismo se puede decir de la tradición cancioneril: presente en *El rayo*, en *El hombre acecha* y en el *Cancionero* último: se trata, mirándolo bien, de una tonalidad y una forma poética original en el tratamiento que le da Hernández, porque se configura como una manera entre festiva y seria, entre musical e iterativa, entre un tipo de brevedad seguramente clásica y un fragmentarismo casi vanguardista.

El elemento final al que deseo referirme aquí es el elemento visionario: en este caso especial, no sólo hay continuidad y no hay interrupción sino hay tal vez un considerable incremento. Que Hernández sea un poeta con gran fuerza visionaria no es una observación nueva y menos aún inédita. Pero me parece importante que en esta particularidad no haya diferencia entre una expresión de pena anterior como la que sale de *El rayo*, o de adhesión moral y civil de la guerra republicana, que el veía como una guerra justa, y/o la cosmovisión final tan trágica y sin embargo teleológicamente optimista de «Eterna sombra», que es con cierta probabilidad el último poema que él pudo escribir,

Examinamos algunos ejemplos. En *El rayo*:

> Silencio de metal triste y sonoro,
> espadas congregando con amores
> en el final de huesos destructores
> de la región volcánica del toro...

En *Viento del pueblo*:

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

Y, al final, en «Eterna sombra»:

Turbia es la lucha sin sed de mañana.
Qué lejanía de opacos latidos!
Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos.

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

En éstos versos –como tuve la oportunidad de escribir en otra ocasión– hay dos palabras que hay que leer o mejor que no se pueden leer más que de una manera, y sólo de esa manera. Se trata de la palabra «cárcel» que significa sólo y efectivamente «cárcel», cárcel real y concreta (y no se puede leer, por ejemplo, como «cárcel del alma»); y la palabra «sombra» que quiere decir precisamente y nada más que «sombra», pero, como «sombra vencida» en ambigua y por lo tanto muy significativa relación (casi un desmentido) con el título mismo del poema.