

# ANÁLISIS DE POEMAS

## LA «ODA AL MINERO-BURLONA». ENTRE EL FALSO COMPROMISO SOCIAL Y LA «MEDITATIO MORTIS»

Por

CRISTINA-MARÍA HÂNCU

Instituto «Cervantes». BUCAREST (RUMANÍA)

La concentración expresiva de este poema, uno de los más interesantes, aunque menos citados de esa fase bastante temprana de la creación de juventud hernandiana, como también la preocupación esencial por la «meditatio mortis» justifican quizás este intento de proponer un tipo de interpretación desde el punto de vista de la crítica temática y, a la vez, en estrecha dependencia con la coherencia de todo el *corpus* de textos, considerado en su conjunto, al que pertenece la oda. El poema es una *oda* por antífrasis, un falso *encomion* o, si lo es, eso ocurre a través de la transmutación que se opera mediante la metáfora temática que hace coincidir al minero con el «mineral laborable de su muerte».

Es que, sencillamente, no se trata de un compromiso social, como otros tantos intentos de glorificar su destino ejemplar, de mártir proletario y depositario, por consiguiente, del más denotante y peligroso material humano insurgente, como tampoco de su redención o de su propia virtud redentora. El poema incluye una exhortación («¡álzate en vilo, erígete en protestas!»), pero ensartada entre invocaciones que componen un elogio abismal a su «tumba productiva» y a la irradiación simbólica de ese prodigioso ser «sepulturero» en el «Gran- todo- de- la- nada- de- los- casis», dentro de una perspectiva de «vanitas vanitatis».

En este sentido, el poema se integra en una serie temática de más extensión (no tanto a lo largo de toda la creación hernandiana, objeto ya de tantas investigaciones, sino dentro de la especial coherencia del conjunto de «Otros poemas», escritos entre 1933 y 1934), el contexto de contigüidad que compone la trama temática inmediata a la que pertenece este texto, menos interpretado hasta ahora como anticipación de su «Cancionero y Romancero de ausencias», libro de orientación predilecta hacia el símbolo tanático que contagia toda una serie de metáforas temáticas (el mar, el río, el agua, la lluvia).

Poeta sin fronteras experimentales y, quizás, inventor de la más refinada orquestación de un laboratorio poético, el de una obra proteica y cruce de múltiples convergencias, verdadera aventura de la pluralidad de las experiencias, por su extraordinaria vocación de vasos comunicantes en la multifacética y multiforme dimensión de su poesía, es comparable, a lo mejor, al último gran poeta barroco europeo, como es considerado, por su singular y perpetuo afán de pluralidad experimental, Guillaume Apollinaire, en el primer cuarto de nuestro tan sectario y exento de vocación integralista siglo XX. Miguel Hernández sería, por similitud, gracias a la prodigiosa prolificidad experimental de un destino poético más bien meteórico, el último gran poeta barroco de la lírica española.

Esa dimensión se verifica también en el experimento de su «Oda al minero», *oda elemental* «avant la lettre», con más de veinte años de antelación a las nerudianas, y de alcance mayor, sin embargo. Este curioso y complejo «ejercicio espiritual» abre a este «juego tan temprano» (como decía Juan Cano Ballesta) la cosmovisión hernandiana: la abre a una inexorable teleología tanática a la que se encamina toda la Creación. El breve texto de este poema (de sólo nueve estrofas), sin tener, aparentemente, el sello especial de alguna dimensión innovadora de la poética hernandiana, pertenece a un conjunto de función más bien articuladora, o que sirve para enlazar o ensamblar otras dos fases, más cuajadas y distintas (la de *Perito en lunas* y la de *Imagen de tu huella*, *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*, cuyos poemas han sido compuestos simultáneamente), es decir la fase anterior y la posterior (Al utilizar una edición de la poesía de Miguel Hernández de 1976- M.H., «Poesía», La Habana, Editorial Arte y Literatura, tuve que analizar el poema tal como estaba insertado entre los demás de la misma antología). Suelen considerarse esos poemas más bien como testimonio de un vitalismo exuberante, como pertenecientes al meridiano bucólico de su creación. La propia *Oda al minero* se encuentra flanqueada por dos églogas: la del «Otoño-mollar» y la «Égloga-nudista»; sin embargo, tanto esos dos poemas («Se deshojan los pájaros... Hojosos / sólo están los cuchillos de albacete /.../ Se hace con más frecuencia permanente / lo transitorio eterno del vacío, / imposibilitando lo de siempre, /.../ Enferman en mi huerto los limones. / Hacia la tierra sur van mis pruritos, / como mi cuerpo antes al mar norte» («Otoño») o bien: «Arden como luciérnagas de cobre / -¡oh vida brevemente iluminada!- / los cuerpos...» («Égloga-nudista»)), como los demás del conjunto, demuestran ser secretamente contagiados por una profunda e inalienable nostalgia de la muerte y parecen indicar, al contrario, las premisas de una vitalidad refluyente. La prodigiosa exuberancia de la naturaleza parece desembocar en un dulce y oculto desnacer, cuya finalidad esencial es «perder la vocación de ser», aquél «tú eres nadie», el anonadarse en la múltiple y matizada extinción vegetal, cansada ya de proliferación, «medio casi harta / de ser aún materia». Hay un continuo y persistente «luto vegetal» absoluto, donde la propia luz es «verduga», «la verdura enviuda» y donde «de verde se muere» hasta el «eclipse vegetal», a la hora suprema de la trilla. «La savia muerta y el vigor caído» contagian el cosmos de la fascinación tanática: «¡Oh Muerte, oh inmortal almendro cano: / mundo pero florido, / sálvame de mi cuerpo». Es la nostalgia de aquel «cuando amigo», el paradójico anhelo del «Estoy queriendo y temo la cornada / de tu momento, muerte», proyectado cósmicamente y cada vez más sublimado hasta «Cuando el cuerpo vague /.../ asunto ya del aire». Hay un desengaño desgarrador por donde «el esqueleto vegetal asoma». La experiencia de una sequía absoluta («da ganas de llorar ver este mundo / donde se desespera el grano bajo el surco») llega hasta la dimensión apocalíptica de «un desolado cosechón de nada». Se cosechan cenizas («Ay, sequía, sequía, sequía / que toda la creación haces baldía»), como en una especie de bucólica al revés, que se pudiera, quizás, llamar esperpéntica: «Al prado no pastura ya la oveja / pasto puro es la oveja ya del prado», quizás el más genuino indicio de la vida que refluye en la muerte. El universo, «escaso en todo y abundante en nada /.../ se torna en seco» y se reduce, poco a poco, a un sincopado silbo vulnerado por «el ay eterno» («del ay-al ay-por el ay») hasta el más abstracto esquema del *melos* sublimado en silbato. La serie temática del espacio sepulcral, la matriz en que refluye la caduca realidad del mundo, facilita, en medio de la mayor fiesta de los sentidos, mediante una recurrencia metafórica constante, los instrumentos de unos sondeos sistemáticos del subconsciente. El denominador común de esa serie es el indicio de descenso al mundo subterráneo, con sus elementos fundamentales: de los «hondos estados primordiales, ¡nada más! agua y roca», cuyo arquetipo es un antro, el espacio cavernal de *la mina*. En sus diferentes variantes, *el pozo* es también un *topos* de la frescura sepulcral profunda («¡Qué gracia circular!, ¡qué fría mina!»), como

*el cubo* que desciende («calladas cataratas de ascensores») a la «subterránea manida», a los «baños de vena empedernida», a un espacio mítico que «está bajo la tierra», y que puede ser *la cueva* también. El «lagarto real» es «su libre estalactita / que la sierra produjo, la desnudez del hueso» («Te dedicaste al hueso más avieso / que te ha dejado a ti en puro hueso»), *la galera* que lleva al galeote encarcelado en ella para siempre, como en una tumba flotante, «el subterráneo pantano de los vinos / y camposanto oscuro», *las jaulas, los adentros* de «nocturnos botones de semillas», entrañas vegetales, modelo de la cautividad visceral, «la soledad *del nido*, el propio «*camposanto*», como también *el abismo del mar*, cuya «verdad mayor» es la que «tumbas interpreta». Miguel Hernández habla de «un imán del precipicio esbelto». Cualquiera de estos espacios que puedan plasmar un revés sepulcral, constante y simétrico del ambiente exuberante, vital, diurno y bucólico que forma la materia principal representada en esos poemas. Se trata del espacio sumamente propicio a «*la muerte laborable*», al afán que «hace al gusano activo», al devorador gusano, creador y engendrador *del hueco* («y los gusanos, mis mejores bienes / su afán de lujo dejan en rehenes»). Todo aquel mundo subterráneo y húmedo de las raíces enterradas («Fríos, fríos, refríos, fríos quiero: / dolor, helor, temblor ¡ay! solicito») de que se compone la fascinación rupestre y abismal (la «de cielos prohibidos») se concentra en la «Oda al minero-burlona», poema que, desde el punto de vista de la serie temática previamente detallada, puede decirse que la recuerda casi toda mediante una condensación similar al procedimiento denominado «resumen calderoniano», aquel «esquema aditivo» de que hablaba Leo Spietzer en su ensayo sobre «La enumeración caótica en Quevedo». El texto ostenta toda la gala del metafóriso de tipo barroco, sin ser una verdadera oda, un encomio. Tampoco se presta al tratamiento lúdico, al distanciamiento irónico (de no serlo sólo por su subtítulo añadido); el poema es una oda burlona, una falsa oda, una anti-oda. Es, a la vez, un falso poema comprometido con la problemática social, que el tema supone por el asunto obrero que aparenta tratar y que saldría, años más tarde, en la obra de Hernández. «Morir es una suerte / como vivir», dice otro poema, escrito también por aquel entonces. Y es, también, un oficio, un «trabajo / de ir a Dios». La oda enseña lo que es «morir con vehemencia», por *falsa rebeldía* y exhortación a cambiar una condición sacrificial plenamente aceptada («De ti mismo gusano, / te pides y te ofreces»), en el afán devorador, el afán autófago asumido del «mártir de la mina» («¡Qué destino, de topo barrenero / de gusano! ¡qué suerte!») o, como lo expresa también, en otro poema, un sutil conceptismo: «La cara en Dios y en mí, la Cruz en tierra».

El poema empieza la exploración del mundo submundano, sugiriendo, por aliteración, el ruido continuo de las excavaciones y el oficio del sepulturero que está cavando su propia «tumba productiva» entre los minerales. En los endecasílabos alternados con octosílabos, la abundancia de grupos fónicos como las oclusivas guturales, bilabiales o dentales seguidas por la líquida *r* o *rr* produce la sensación de erosión continua, un ruido oculto e incesante, una melopeya disfórica que sirve para destacar más, por efecto acumulativo, la carga semántica de las palabras que participan de ella: *tránsito, grito, profundo, sub-hombre, piedras, aprendiz, troglodita, trabajo, mártir, hormiga, enterrado, serpentina, hembra* (entre éstas últimas se da incluso una relación de paronomasia aprovechada por el contexto de toda la estrofa), *surco, barbecho, lagartija, barrenos, suerte, hacerte, muerte* (otra paronomasia que afecta a la palabra clave del poema). El campo semántico de las palabras cuyo referente es un espacio cerrado y subterráneo, las más de las veces, o cada uno de sus habitantes, describe una especie de encajamiento gradual (como la serie: *hormiga, gusano, raíz, lagartija, topo barrenero, sepulturero, indicio de enterrado, patrón de muerto, ruina humana, minero, esclavo y reo de la roca, genuflexo bajo todas las plantas, sal de las piedras estas, buzo, mineral laborable* (o

bien: boca, barrenos, cubos, espacios ceñidos por roca, piedras, cales, el subterráneo, recónditos terrenos, tumba, ruina, mina). Hay que tener en cuenta, pues, la increíble prodigalidad de símiles del mismo campo semántico que le hacen falta a Hernández para construir metafóricamente la imagen del minero o del espacio de la mina para lograr el efecto de su conversión y transmutación dentro de esa perspectiva tan profunda y abstracta a la vez que es la meditación de la muerte. Este *clímax* desarrollado a lo largo de todo el poema tiene su inicio en el *topos* franciscano de la perfecta humildad que da principio a toda una serie de invocaciones parecidas que componen esa pseudo-oda ejemplar, en un *crescendo* de sumisión y rendimiento total, en una progresión de obediencia infinita: «Cuando quiero, minero, te transito, / uva te pisoteo; / todo el mundo te huella sin que un grito, / profundo esclavo y reo / de la roca, te arranque un mal deseo». «Bajo todas las plantas genuflexo» está el «subhombre» que se sitúa en un plano inferior a todo nivel vegetal e inerte, sin ascender a la más baja capa de fertilidad, la del campo de siembra. Transitado y pisoteado por todos, igual en virtud a la uva sacramental, sin la menor huella de odio ni rencor se encuentra este habitante de un espacio arquetipal, hombre de vocación tanática («patrón de muerto, indicio de enterrado / aprendiz de aprendices») del «subterráneo amor», anonadado por aquél «tú eres nadie» de la «profecía sobre el campesino», el que se despoja del cuerpo al perder su «vocación de ser», igual a las raíces, el sepulturero que se está cavando su «tumba productiva». Su destino de topo barrenero y suerte de gusano, exploradores dóciles y sumisos del mundo subvegetal, se está perfilando aquí, igual que en un cuadro de Giotto que parece evocar otro poema de Hernández, donde se describe, casi en los mismos términos, un emblema sacrificial: «¡Tan bien que está el cordero, / sobre la línea pura del otero / paciendo sobre el cielo cabizbajo / las cabizaltas flores». La progresión sigue con otro *topos*, el de las tinieblas y obscuridad compacta del espacio subterráneo, pero basado aquí en un conceptismo fundamental, cuyo origen reside en la paradoja agustiniana: «*Si vis claritatem, interroga caligine*», transcrita también por otros versos hernandianos («Ciego con tuntas, cuánta luz cultivas, / ¡cuánta fe! tenebrosa»). El «guineo» y «etíope» minero, de «carne injerta en etiopía» son otros tantos conceptos que recuerdan la quevedesca «Boda de negros» («Diéronles el vino tinto / pan entre moreno y prieto / laváronse y quedó el agua / para ensuciar todo un reino / Acabaron de comer / y entró un ministro guineo / por toalla llevaba al hombro / las bayetas de un entierro»). La expresividad máxima sirve para resaltar un estado primitivo, o, en términos de transmutación alquímica, la fase de *nigredo*. La siguiente sería el estado de *rubedo*, representado en el poema por la hipóstasis sacrificial del minero, la de su «carne redentora» («uva te pisoteo») y de «la sangre hija» del «mártir de la mina». A esa fase sigue la de *albedo*, que se sospecha a través de la «mortal aurora» en que su «carne injerta en etiopía» ha de renacer, redimida y redentora. Y, para obrar la transmutación, a ese ser de tinieblas, al mártir caliginoso, se le envía la luz: «... por boca de un correo / de cubos terrenales, / la luz que ha de impedirte a ser guineo / entre los minerales / y el amor troglodita de las cales» (s.m.). La luz, «la mortal aurora», como la define la fórmula oximorónica del poeta, es, a la vez, «un unguento/ que cura la mirada del espanto» —dicen los versos de otro poema hernandiano. Es esa luz vehículo de la transmutación y, al mismo tiempo, el camino que lleva a la «*solificatio*», la fase última de la sublimación alquímica de la materia imperfecta que se ha vuelto piedra filosofal, contagiada de la nobleza solar, mediante la experiencia sepulcral, superada. Su trayecto es el simbólico de la Pasión y Resurrección, el momento en que la carne renace, «redimida y redentora». La metáfora temática del poema nos indica su condición última: «mineral laborable de tu muerte» en un verso impecable y lapidario, de corte quevedesco, que encierra en sí la experiencia de toda una tradición barroca de la meditación de la muerte.

TRADUCCIÓN AL RUMANO DEL POEMA

SĂGALNICA ODĂ CĂTRE MINER

Cînd vreau, cu pasul, te străbat, minere,  
te storc cu talpa, strugur,  
călcîndu-te tot natul, după vrere,  
adîncul sclav, de-a pururi,  
ispașă stîncii, fără grai și murmur.

Subomule, au nu ți-a sosit încă  
suprema oră-n care  
carnea ta, etiop altoi de stîncă,  
auroră muritoare,  
născînd s-o mîntui, răscumpărătoare?

Chircit sub vegetații, genuflex,  
și ura nu te doare,  
cum oare te vadești bărbat, prin sex?  
-ciocan, din piatră, sare-  
mînia urcă-ți, cutremuratoare!

De nu, primești din verdele păsunii  
doar rădăcini calice,  
tipar de mort, semn al îngropăciunii,  
ucenic de ucenice  
tăceri, al celui ce nimic nu zice.

Căci iată, îți trimit prin guri poștale  
de ciuturi din țărîna  
lumini ce firea de guineu și-o spală  
în minerala mină  
și trogloditele iubiri calcare.

Mai seceră, homer al muncii, încă  
și mucenic al minei  
mai jos decît scafandru ori furnică,  
mai jos de-acea ruină  
umană, pestilentă, serpentină.

Tu subteran, femeia ta iubire  
vrea, în crivat, stingheră  
ieri roditor, azi brazdă pentru mire,  
cum ne-mplinite speră  
setoase țărini, dornice din fire.

Rîvnind către meleaguri tănuite  
ca gușterul învinge  
și sfredelile care tac, uimite,  
și-mbrățișarea frînge  
sărutul depărtat de fiul-sînge.

Destin de cîrțiță sfredelitoare,  
de vierme, rob al sorții:  
mormîntul sapă-ti, mai adînc, gropare,  
el-productivul zor și-i,  
tu-laborabil minereu al morții.