

MIGUEL HERNÁNDEZ: HACIA UNA POÉTICA TOTAL

Por

SERGE SALAÛN

Universidad de la Sorbonne Nouvelle

«Vigilar la blancura: ése es mi oficio».

24 sonetos inéditos

«...Me traías...

la escolástica de viejas páginas, un olor
a Fray Luis, a azahares, a estiércol quemado».

PABLO NERUDA, *Canto general*

Para algunos creadores, la exuberancia de la personalidad, la densidad de la «sangre», amenaza, a veces, con ocultar la empresa artística. Miguel Hernández es precisamente el tipo de poeta que parece legitimar una crítica subjetiva, «romántica», que funda la valoración de una estética en la densidad humana del individuo (más aún si, como es el caso de Miguel Hernández, se ve sometido a presiones históricas particularmente intensas). No se trata por supuesto de regatearle al hombre Miguel Hernández unas cualidades humanas y afectivas realmente excepcionales, no se trata tampoco de negar la aportación de un Eros particularmente completo y fecundo a su labor creadora¹. Importa sin embargo no reducirlo al paladín del amor (de la mujer o del género humano) y de los valores generosos, no encasillarlo exclusivamente en un retrato, por entrañable que sea el modelo. Hablar de «sinceridad», de «autenticidad», de «espontaneidad», etc. —la lista es larga y significativa de una tendencia crítica—, afecta al hombre y no a su obra². El vigor de un temperamento no es, en absoluto, una garantía de producción artística: por haber elevado esta ecuación simplista en artículo de fe estética se han hundido muchas empresas culturales y literarias (pienso, por ejemplo, en la historia del movimiento obrero y revolucionario —en los anarquistas principalmente, tan obsesionados por la cuestión literaria y poética— que hicieron de la «salud» y del «temperamento», precisamente, la condición misma de su identidad artística). Dicho de otro modo, los fueros de la sangre se han de someter rigurosamente a los fueros de la lengua y de la forma, los únicos capaces de elaborar una Obra y una Estética, lo que sí constituye, desde sus comienzos, la prioridad absoluta de Miguel Hernández.

La obra literaria de Miguel Hernández se ha de concebir como una empresa resueltamente *moderna*, desde sus principios. Miguel Hernández acude a la palestra literaria en unos años decisivos de la historia de la expresión poética, del pensamiento y del lenguaje. Estos años 30, en efecto, representan, a la vez, el punto de llegada de 15 años de investigación y exploración (las vanguardias estéticas y, luego, los años 20, unos 15 años de *rupturas* y de adelantos formales que han provocado *mutaciones* decisivas en la expresión verbal, en la definición del arte, de la significación y del signo mismo) y el comienzo de otra época marcada por la preocupación humanista, social, ideológica (las

vanguardias políticas). A Miguel Hernández le toca acceder a la poesía, y a la literatura en general, en una época excepcionalmente ambiciosa y problemática. Si el hombre Miguel Hernández llega a conmover por las energías que invierte para «estar a la altura de la circunstancias», las energías que invierte en su proceso creador, en la elaboración de una estética, en el verbo, son igualmente admirables³.

La poesía es un oficio

Hasta 1936, tanto desde Orihuela como desde Madrid, la actividad poética de Miguel Hernández se caracteriza por el «ascético aprendizaje»⁴, por la dimensión «mimética» de la que tanto se ha hablado. Pero cabe no limitar la índole ni el alcance de este aprendizaje.

No se trata solamente, en su caso, de abrirse a la curiosidad intelectual y literaria, no se trata solamente de leer poesía, con avidez y espíritu didáctico (bien es verdad también que la definición del poeta es: alguien que lee poesía, y no es una perogrullada). La lista nutridísima de sus lecturas que la crítica especializada ha reconstruido (ver las aportaciones de Cano, Rovira, Sánchez Vidal, Díez de Revenga, etc.) que va de los clásicos (Garcilaso, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora) a los modernos (Alberti, Guillén y «su influencia técnica» como dice Vivanco⁵, antes de Neruda y Aleixandre), sin hablar de los prosistas y dramaturgos, podría representar mucho más que la mera adquisición del «mínimo» cultural, un «ponerse al día»⁶ de todo escritor que se precie, el recorrido iniciático que la «carrera» exige. Es esto y mucho más. El acceso a una «formación» debe cubrir tres facetas complementarias: la cultura de base que se acaba de mencionar (preceptiva y «Humanidades»), la asimilación de los adelantos y de la mutación estética que caracterizan el panorama literario (y sobre todo poético) desde 1915-20, y el acceso a un grado de «especialización» que le otorgue el estatuto *profesional*, reconocido, de poeta.

Las primeras obras de Miguel Hernández muestran cómo asimila, sin concesiones, con un tesón casi violento, con exaltación, la substancia misma de la poesía de los 20, con todos sus rasgos más *modernos*: me refiero a la tensión prioritariamente meta-poética, meta-lingüística, del poema, a su vocación –también prioritaria– a erigirse en *objeto* autónomo, independientemente de toda intención referencial de lo que sea (la realidad, el modelo real, la anécdota, lo íntimo), a explorar los mecanismos de la significación desde los mecanismos mismos del lenguaje y de las formas. Un análisis de la técnica hernandiana de la imagen, de la metáfora y, en general, de la *mecánica asociativa*, mostraría, por ejemplo, la deuda de Miguel Hernández hacia vanguardias y rupturas.

Perito en lunas es un extraordinario testimonio de esta asimilación acelerada de la modernidad poética: es realmente, como dice Sánchez Vidal, «toda una poética»⁷. El título mismo nos lleva hacia la dirección meta-poética de la que hablábamos. «Perito» remite a una alta calificación profesional (experto) y «lunas» es lo que refleja, duplica, representa... Las «lunas» incluso pudieran remitir a las teorías de la metáfora que cimientan todas las estéticas desde las vanguardias: «lunas» es a la vez el objeto real y su reflejo, el referente y su substitución, es decir, también, la materia y el concepto, la sensación y la idea, en dialéctica inagotable y simultánea, como todas las rupturas han definido la imagen y la poesía. La «pericia en lunas» que evoca este título, me parece que entronca directamente con la nueva teoría de la representación propagada por las vanguardias, precisamente en la medida en que cada «luna» tira hacia el enigma, es decir, elude la representación directa (fotográfica) a favor de un ejercicio interno a la lengua que «muestra» mejor cuando esconde:

«Oh tú, perito en lunas, que yo sepa
qué luna es de mejor sabor y cepa» (XXXV)⁸.

Cuando, en *Perito en lunas*, se habla de la influencia gongorina o guilleniana, barroca o cultista, se ha de hacer en términos de modelos formales (y no temáticos) que contribuyen a la renovación de la escritura desde principios de los 20: en el Góngora que escribe *Pintadas aves-cítaras de plumas* o que designa una gruta como *bostezo melancólico de la tierra* aparece claramente la filiación que conduce a la más moderna metáfora. Se trata básicamente de una reflexión sobre el lenguaje, sobre los procedimientos, sobre la construcción semántica, dentro de una práctica gozosa de las palabras y de las formas: lo primero es el placer del vocablo-sorpresa (cf. el léxico a veces estrambótico de algunas octavas o de algunos de los *Veinticuatro sonetos inéditos* de la misma época), el poder intrínseco del lenguaje con todos sus ingredientes (físicos y mentales), el placer de la asociación verbal dinámica. Un verso como *Subterfugios de luz, lagartos, lista*, para metafORIZAR el «cohete» proclama la herencia directa de Gómez de la Serna, del Ultraísmo, del Cubismo incluso. En otras obras «iniciáticas», como los *Silbos*, e incluso *El rayo que no cesa*, se refinará el aprendizaje, en particular el de las formas métricas, de la estrofa (el soneto, la décima), de la rima, es decir, todo el aparato *arquitectónico* rehabilitado por los años 20 y siempre con el mismo «júbilo» (diría su otro modelo Jorge Guillén) y sobre todo con la misma exigencia de tecnicidad y de modernidad. Hasta la nota esteticista o sencillamente malabarista de ciertas asociaciones atestigua el contagio vanguardista. No cabe duda de que esta adhesión a las vanguardias y a las rupturas de los años 20 cobra un carácter algo anacrónico en la medida en que, en 1933-36, dichas vanguardias estéticas ya han dejado de serlo⁹, pero el problema no es éste: aunque tardía, esta adhesión es imprescindible, como «ejercicio» (como un pianista que hace gamas para lograr el virtuosismo), como inscripción de la obra propia en las corrientes más actuales.

Aceleradamente, Miguel Hernández explora caminos pasados para mejor asentar su poética abocada a la modernidad. Se podrá disertar sobre el mayor o menor grado de originalidad de cada una de estas obras «miméticas», sobre su aptitud a armonizar iniciación y auténtica creación personal. Por ejemplo, se podrá ver en *Perito...* reminiscencias de una tradición poética descriptiva (es decir, muy poco vanguardista); en los *Silbos*, dejes de ruralismo convencional (la virtud de agro contra el pecado de la ciudad), se podrá asimilar la influencia de San Juan de la Cruz al peso del catolicismo oriolano, etc. Sin negar pertinencia a estos puntos de vista, quiero insistir en la dimensión ascética de todas estas obras, en la prioridad absoluta de la palabra sobre cualquier finalidad referencial. «Método para potenciar la palabra» dice Sánchez Vidal de *Perito*¹⁰: esto es, un método, una técnica para acceder a una profesionalidad y a una poética. En este sentido, también se puede ver en la afición a San Juan, la atracción de un lenguaje total, a la vez carnal y espiritual, un modelo muchísimo más poético (formalista) que religioso: el modelo que ofrece San Juan sigue vigente para ateos y agnósticos. Con sus aciertos (y sus límites), las obras escritas entre 1933 y 1936, cada una a su aire, y todas juntas, manifiestan una extrema humildad (recuperar las herencias indispensables de las estéticas anteriores) y, a la vez, una extrema ambición (instaurar una poética y una estética personales, en consonancia con las exigencias del momento).

En mi opinión, la emancipación formal e instrumental de Miguel Hernández es anterior a su emancipación religiosa, social y política. En él, la *ruptura* estética es anterior a la *ruptura* ideológica, e incluso la favorece, le da «forma» (cf. *Sonreídme*, otro poema de la ruptura, ideológica esta vez). En eso, Hernández comparte el mismo itinerario y el mismo proceso intelectual, ideológico y estético que sus «maestros» inmediatos (Alberti, Lorca, Guillén, Aleixandre), salvo que en un lapso mucho más corto. En

1936, se puede afirmar que ha superado la distancia: ha asimilado las aportaciones de las rupturas estéticas y está preparado para afrontar la problemática, muy compleja y actualísima, de la ruptura política, para la cual, incluso, está mejor dotado o mejor armado que sus propios maestros (Miguel Hernández es, en todo rigor, el primer poeta de extracción popular en un país en el que, por razones sociales y educativas obvias, la literatura «profesional» es patrimonio exclusivo de la burguesía). Merecería la pena estudiar *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* e incluso el *Cancionero y romancero de ausencias*, para calibrar hasta qué punto asimiló e incorporó a su poética propia los adelantos de la poesía de los últimos 20 años:

«Bajo una zarpa de lluvia
y un racimo de relente
y un ejército de sol...».

Llamo a la juventud

«Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas,
y en *traje de cañón*, las parameras
donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,
y llueve sal, y esparce calaveras».

Elegía primera (A F.G. Lorca)

Estos versos son muestras de su voluntad de integrar la moderna metáfora y el dinamismo asociativo vanguardista a los nuevos rumbos de la expresión poética. «Está apto para la trinchera» dice Vivanco¹¹, apto sobre todo como poeta y la apreciación de T. Navarro Tomás a *Viento del pueblo*, en 1937 («un instrumento expresivo insuficientemente dominado»), es de o más sorprendente El dominio riguroso del aparato formal y técnico será el soporte de una madurez tanto ética como estética.

La poesía es mensaje

Para las vanguardias y las empresas de ruptura estética que se suceden hasta la República, la dimensión lúdica es un ingrediente casi imprescindible de toda actividad poética. La conquista del signo y de la significación es sinónima de placer y de juego, tanto más cuanto que se excluye toda preocupación humana y realista. Después del 31, la literatura «pura» brega por mantenerse en algunos cenáculos o individuos (en trance de academización, el peor destino que le puede tocar a la vanguardia), pero la Historia recobra sus fueros y no admite ya torres de marfil: la humanización de la expresión verbal no acepta excepciones y la poesía afronta, a su vez, la problemática inherente a toda comunicación, es decir, vehicular un «mensaje», rehabilitándose así la finalidad extraliteraria del discurso literario¹². La reivindicación de lo «impuro» (la palabra misma señala cuanto hay de resistencia a dejarse contaminar por la realidad) podrá cobrar aspectos muy variados, en función de la carga histórica e ideológica que tenga en cada uno esta finalidad, pero lo que caracteriza los años 30 es precisamente el auge y la radicalización del componente ideológico. La prodigiosa aventura intelectual, formal y artística de los años 30, reside precisamente en la necesidad de afrontar lo humano, en continuidad o en discontinuidad con estos veinte años de experimentaciones verbales que acaban de condicionar toda la producción literaria (y todas las artes). Importa señalar a este respecto que el fenómeno es europeo e incluso mundial y que la *intelligentsia* española, aquí como en el caso de las vanguardias, se ve plenamente involucrada en la modernidad. Para los artistas y escritores que se adhieren a las vanguardias políticas, según la forma de expresión escogida (poesía, teatro, etc.), y en todos los países, el *enjeu* capital, exaltante pero más complejo aún que para las vanguardias estéticas, reside en la búsqueda

de una *adecuación* entre la eficacia extraliteraria y la exigencia estética, en la necesaria adecuación entre un *progreso* estético (que paradójicamente, se realizó a partir de un rechazo drástico de lo real) y un *progreso* humano y social. Ésta es la problemática que deben resolver, individual y/o colectivamente, todos los «productores artísticos».

En el caso de Miguel Hernández, la integración en las corrientes propias de estos años 30 pasa por rumbos diversos, pero también se plantea casi enseguida, conscientemente o no. Primero, Miguel Hernández es un hombre profundamente serio, «masculinamente serio». Podrá entregarse a experiencias poéticas con cierto regocijo (todo malabarismo tiene una dimensión distanciadora) pero, en el fondo, no tiene temperamento lúdico. La gratitud y la frivolidad no corresponden ni a su carácter, ni a su educación, ni a su cultura. Hable de la naturaleza, de sus amores, del hombre o de la guerra, lo hace desde un fondo que excluye la distancia y el juego. La primera razón de esta seriedad, a veces infantil incluso, viene quizás de un fondo religioso, resultado de una impregnación cultural (de siglos podríamos decir). Es un hombre marcado fundamentalmente por la necesidad de creer: creer en sí, creer en lo que toca, creer en la mujer a la que ama, creer en el hombre, creer en la creencia como método para canalizar sus energías. Es más un rasgo vitalista (que puede cobrar visos morales) que religioso y su primitiva creencia en Dios podría no ser más que la expresión «refleja» de la necesidad de entrever una finalidad para tantas energías disponibles. En el fondo, una creencia teológicamente muy sospechosa.

Pero este rasgo psicológico, como la «sinceridad» que evocábamos al principio, no basta para forjar un talento y una escritura. La seriedad de Miguel Hernández, se aplica, con mucho más fervor aun, a la literatura, a la poesía, al lenguaje. Por encima de todo, quizás con la pasión del neófito o del recién convertido, la pasión del hijo del pueblo que intuye mejor que nadie la virtud liberadora de la instrucción y de la cultura, se impone a él *la fe en el Verbo y en sus aplicaciones* (es decir, en la comunicación, para los fines que sea). Es otro rasgo que comparte con su siglo y con los presupuestos más enraizados de los movimientos obreros. La obra de Miguel Hernández es un inmenso acto de fe en el signo y en el lenguaje: leer (mucho) y escribir, relacionarse con los de su pueblo susceptibles de abrirle al mundo de la idea y de la palabra, serán sus primeros actos serios y educativos, la apertura al *trabajo* (el esfuerzo para «ponerse al día»), a la profesionalización.

En Miguel Hernández se conjugan, pues, todos los ingredientes –individuales, generacionales, históricos– que, durante estos años 30, ayudan a restituir el discurso en general, y el poético en particular –que no está ya al margen–, su prioridad comunicativa: la reaparición del «mensaje», es decir, la prioridad de la finalidad extraliteraria (decir algo de algo, volver a la preocupación referencial) forma parte de la naturaleza del lenguaje. La poesía, como todo acto verbal, es un ejercicio serio: a su manera, la poesía llamada «pura» corresponde a una concepción integrista de la seriedad del lenguaje, hasta extremos insostenibles que la Historia se encarga de desmentir. Que la literatura «comprometida» sea hija legítima de la «pura» no es ninguna paradoja.

En el mundillo oriolano que lo rodea e intenta orientarlo, el acceso al dominio técnico y formal del lenguaje, si bien se ejerce en términos esencialmente líricos (el *yo* como ombligo del mensaje), no está nunca desprovisto de un fondo siempre «serio». La influencia de Sijé y su catolicismo exigente es el modelo inmediato, el que tiene más a mano, de una finalidad humana, útil, del discurso. En lo poético, se observará que en Orihuela es donde Miguel Hernández elabora la red de vocablos-emblemas (tierra, toro, sudor, mano, amor...) que le acompañará hasta el final: un núcleo lexical que tiene la particularidad de no despojarse nunca de una *doble* designación: cada palabra remite necesaria y *simultáneamente* al objeto referenciado (la cosa concreta y tangible) y a su dimensión abstracta o simbólica. Orihuela le ofrece ya las condiciones de su concepción

profundamente épica (eficaz) del lenguaje. Esta doble designación, mucho más sistemática y metodológica que en cualquiera de sus contemporáneos, podría ser uno de los rasgos claves de la obra de Miguel Hernández, el que justifica, a la vez, una lectura afectiva, una lectura ideológica y una lectura estética, o sea las bases de una hipotética lectura total.

La frecuentación asidua de las obras de los poetas de la generación (biológica siempre) anterior y, gracias a ella, de los clásicos rehabilitados por los años 20 (los *formalistas* como San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo), le abre a un universo que tenía que oponerse al adusto espiritualismo oriolano. Recordemos una vez más que una de las aportaciones capitales de esta década de las rupturas es precisamente haber roto con las doctrinas espiritualistas del arte y del lenguaje y que la poesía, conforme con su definición (la significación se estructura mediante una red de mecanismos no conceptuales, físicos, musculares, respiratorios, etc.), es el género que practica con mayor rigor estas aportaciones, y en España el fenómeno es más evidente aún. La poesía moderna brinda el triunfo de la materia, el carácter indisociable de lo concreto y de lo abstracto, de la sensación y de la inteligencia, *dentro* del acto verbal mismo. ¿En qué medida el divorcio con Sijé se explica no por discrepancias filosóficas o religiosas sino por una radical diferencia, por fin asumida, entre dos economías generales del signo y de la comunicación: no tanto diferencias en la manera de pensar sino oposición de dos concepciones del lenguaje, simbolizadas por *El gallo crisis* –vs– *Caballo verde para la poesía* («estaba mintiendo a mi voz»¹³). Neruda y Aleixandre, herederos de este nuevo «materialismo» del signo, heraldos de esta aspiración a un lenguaje total (mucho antes de una «aplicación» política), representarían, en esta hipótesis, menos una conversión que una revelación de la personalidad propia (sobre todo lingüística).

Este «materialismo» del lenguaje y del arte¹⁴, incluso en los experimentos más «puros», que caracteriza las nuevas teorías de la significación y de la comunicación verbal, tiene su consecuencia más importante en el concepto de «eficacia» del signo y de las formas, de *rentabilidad* semántica (la ilusión de totalidad, en un espacio tan reducido como un poema, una estrofa o incluso una metáfora). La lección de Valéry, de Guillén, de Alberti, etc., corresponde rigurosamente con el vitalismo de Miguel Hernández. La «virtud de la contención» (Guillén *dixit*), la exigencia de arquitectura, de «geometría», de rigor extremo, para una mayor explosión emocional y conceptual, van a ser sus dogmas estéticos, de una manera más sistemática y más consciente aún que en la octavas de *Perito en lunas*. Los sonetos de *El rayo que no cesa*¹⁵ y todos los poemas ulteriores, obedecerán a los cánones de las *rupturas*. Los fueros de la sangre ahora sí que pueden manifestarse, pero dentro de un máximo rigor formal. La vitalidad de la «sangre» se ejercerá con tanto más vigor que se verá canalizada por estructuras rítmicas, sintácticas, prosódicas, etc. La «sangre» será tanto más presente y eficaz (convinciente, activa) que se somete a una disciplina que confiere a cada elemento su mayor potencialidad semántica. Es significativo, a este respecto, que la influencia de Neruda o de Aleixandre no haya desembocado (casi nunca en el versículo o el verso libre: los mayores «desbordamientos» (palabra típicamente *hernandiana*) exigen la forma fija, con su normatividad de ritmo, rima, paronimia, etc. Hasta la expresión más directa de su Eros: las anáforas, las letanías casi hipnóticas, las exclamaciones, los cimbalazos de los esdrújulos en cadena, todos estos ecos de una voz imperiosa, se ejercen mediante palabras y signos perfectamente estructurados.

Incluso antes de adherir explícitamente a las vanguardias políticas, la poesía de Miguel Hernández se rige en función de este materialismo lingüístico y de la necesidad biológica de una aplicación humana, aunque sea, de momento, en términos amorosos o existenciales: *Mi sangre es un camino*, *Sino sangriento*, *Vecino de la muerte*, *Me sobra el corazón*, *Sonreídme*, esos impresionantes poemas de 1935-36 alternan –y me parece

revelador de la relación entre «sangre» y estética— con poemas dedicados a poetas como Garcilaso, Bécquer, Aleixandre, González Tuñón, Neruda (*Oda entre sangre y vino*) y Herrera y Reissig. En esos años anteriores a la guerra y al compromiso, lo que se está sistematizando en Miguel Hernández es una estética de la poesía total, adecuada a todo, tanto en las tensiones biológicas del individuo como a la relación con los demás, con el mundo entero, con el cosmos. Esta estética de la plenitud del signo en acción lo sitúa en el corazón mismo de las perspectivas intelectuales y culturales de los años 30 en Europa, en total armonía con su época.

La poesía es acción

La guerra condiciona necesariamente toda la producción intelectual y artística. La conciencia social e histórica que había venido *madurando* entre los intelectuales y los escritores, durante toda la década de los 30, con mayor o menor rapidez según los individuos (a finales de septiembre del 36, Neruda, por ejemplo, manifestaba aún cierta timidez ideológica y publicaba anónimamente en *El mono azul*), encuentra con el conflicto su «aplicación» inmediata, sobre todo si se tiene en cuenta que esta guerra cobra desde su principio un aspecto épico y maniqueo (la confrontación de fuerzas incompatibles y con amplitud universal).

Parece evidente que el paso de la *ruptura* estética a la *ruptura* política se haya efectuado con mucho más naturalidad o facilidad en Miguel Hernández que en otros poetas de la época: el salto implica una madurez social e ideológica que las vanguardias estrictamente estéticas no tenían por qué facilitar. En Miguel Hernández, el «materialismo» inherente al signo no dejó nunca de tener correspondencias estrechas con la propia experiencia vital, con la tensión orgánica del individuo y con la relación auténtica con la materia misma: un «paisaje», para Hernández, puede ser una construcción verbal (un *objeto* meramente artístico, como lo teorizó Guillermo de Torre en 1920), pero también es una experiencia, un contacto, una sensación carnal. Dentro de una estética de la poesía total, que no renuncia al mensaje hasta en lo más genuino de la creación verbal, la dimensión humana y social se vuelve prolongación natural de su visión del mundo y del discurso poético. La celebración del trabajo, del esfuerzo productor (creador) del hombre mediante el cuerpo (las manos, el sudor), la perspectiva solidaria (social) del destino humano —es decir, la «traducción» poética del materialismo histórico—, se integran sin dificultad en los planteamientos revolucionarios o, por lo menos, socializantes con los que se identifican los sectores más combativos de la República. Este materialismo militante, de coloración política no equívoca, está enraizado además, en Miguel Hernández, en una perspectiva estrictamente rural, y concretamente en la tierra. Por otra parte, la guerra provoca una sacralización de la sangre, principio de vida, combate y muerte que entronca con todas sus concepciones de la tierra (física, social, mitológica, etc.).

La guerra favorece además una «epopeización» inevitable e intensísima de todo tipo de discurso. La epopeya implica dos tensiones complementarias que responden a las aspiraciones de Miguel Hernández, tanto humanas como poéticas.

Por una parte, la epopeya dicta la prioridad absoluta de la finalidad extraliteraria: en el «mercado» nacional de los intercambios verbales, lo que importa es la eficacia del mensaje, su aptitud no ya solamente a enunciar la realidad sino incluso su aptitud a transformarla. La epopeya de la guerra de España dice y «hace» la victoria ineluctable, instaura y anticipa un orden social nuevo; su fe en el poder de la palabra es ilimitada (infantil diría Lucaks). Esta definición de una poesía solidaria y dinámica tenía que seducir a Miguel Hernández pese a la amenaza que pesa sobre el arte mismo. Para compensar el carácter restrictivo que implica la subordinación a una finalidad ajena al arte (así lo han

vivido muchos poetas, desde las páginas de *Hora de España*, por ejemplo), la epopeya ofrece la sensación de totalidad armoniosa, positiva. En el discurso épico caben el individuo y la comunidad entera, el yo íntimo y el otro (me parece un error la disociación, en la epopeya moderna, del lirismo y de la expresión de la colectividad): se abolen las fronteras entre poeta y masas, entre poesía y universo, entre modalidades diferentes de una misma lengua en la que no hay fronteras opacas entre los múltiples usos específicos: la práctica de la poesía, por ejemplo, significa la aceptación de unos códigos o normas, pero siempre dentro de los «fueros del idioma» como dictaminó César Vallejo. La epopeya radicaliza este principio, lo extiende a todo tipo de actividad verbal o vivencial, lo que constituye indiscutiblemente un sistema intelectualmente confortable.

Por otra parte, la guerra, al multiplicar los «frentes» en los que se juega el destino del país (el lenguaje es uno de estos «frentes»), exige rigor y profesionalidad. El ciclo de *Viento del pueblo* e incluso *El hombre acecha* se inscriben en una poética total de tipo épico, con vocación a la afirmación y a la fe. El rigor formal de signo culto es perceptible en las opciones «técnicas»: pocos romances, una mayoría de metros largos, de combinaciones rítmicas o estróficas que impliquen una tensión, un esfuerzo meta-poético hasta en la exaltación cívica¹⁶. Esta estética de la totalidad conjuga todas las exigencias de Miguel Hernández, colma su aspiración a un lenguaje eficaz sin reservas, generoso y personalísimo a pesar de todo, sin concesión de la escritura ya que ésta es adecuada a todas las necesidades. La labor poética, siempre prioritaria, se vuelve comunidad tangible con todos los demás trabajos nobles (el de la tierra), es semejanza y metáfora de la realidad. Dicho de otro modo, la calidad poética es de rigurosa necesidad, garantía misma de la misión de la poesía en el mundo real. Miguel Hernández es a la vez el poeta más hondamente «comprometido» en la Causa y el menos dogmático o doctrinario. La epopeya no protege del todo contra los efectos del maniqueísmo y de la grandilocuencia, pero la fe en el lenguaje y en las formas que condicionó su estatuto de poeta, es ahora lo que garantiza la misión que la epopeya le otorga o le impone. En última instancia, la poesía sigue siendo un oficio y un género de vanguardia, para el uso que sea, con la condición de no admitir concesiones de tipo «profesional», es decir, estéticas.

La historia nacional, y la europea, entre 1914 y 1939, condicionan rigurosamente la evolución del arte y de la literatura. La sucesión de vanguardias y de rupturas representa una inversión de energías, heteróclitas y confusas a veces, que todas, cada una a su manera, se inscriben en la búsqueda de la modernidad, del «progreso» incluso, aunque este progreso parezca ceñirse, hasta 1930, al solo instrumento verbal. Pero, la prodigiosa aventura vanguardista y post-vanguardista de los años 10 y 20 está estrechamente vinculada con la modernidad del pensamiento, de la cultura universal, aunque sólo fuera por la contribución –indiscutible– a la elaboración de un instrumento verbal, formal y comunicativo adecuado a esta modernidad. En los años 30, el desafío intelectual y estético reside en la transferencia de unas vanguardias a otras, de la estética a la Historia, sin por esto renunciar a nada de las adquisiciones recientes, ni renunciar a la «función poética» (un concepto lingüístico que Jakobson estampó precisamente en esa época). En cuanto a la guerra, es evidente que radicaliza todas las problemáticas, añadiendo un carácter de solemnidad y responsabilidad ineludible.

La historia de Miguel Hernández es la de una identificación plena con una época ya de por sí excepcional. Le toca, en el transcurso de esos complejos años 30, adquirir una formación eficiente, instrumental y culturalmente¹⁷ y le toca buscar la respuesta adecuada a las solicitaciones de su tiempo. El resultado es una poética personal que se caracteriza por la obsesión de integrarlo todo, de no renunciar a nada, ni a la sensación física más intensa, ni al individuo, ni a los valores humanos y sociales, ni al mensaje, ni, sobre todo, al *objeto* artístico según los criterios más exigentes heredados de los años

20. Esta poética total de Miguel Hernández, con obsesión de exhaustividad, está regida por una tensión de signo afirmativo, positivo, hasta el heroísmo y el exceso (por lo menos visto desde una época tan poca épica como la actual). No me cabe la menor duda de que Miguel Hernández es de los creadores que mejor resolvieron el problema de la «traducción» de la ruptura estética en ruptura social y política, el que mejor materializó un humanismo superior de la literatura. El hecho de que fuera el primero que accediera de las clases populares a las esferas cultas más exigentes debe de explicar, en gran parte, su obsesión de la totalidad y su pasión del lenguaje. Miguel Hernández posee un evidente paralelismo con César Vallejo, otro poeta y otra poética de la totalidad, igualmente heroicos e intransigentes los dos en lo que concierne los ingredientes de esta totalidad (humanista y formalista), pero con una dimensión afectiva en el español que lo hace más entrañable. Pero, una vez más, si su densidad humana suscita la simpatía, la grandeza de Miguel Hernández hay que buscar esencialmente en el combate que libró al lenguaje. La crítica también ha de superar el subjetivismo y el empirismo, aunque sólo fuera para adecuar su método a la empresa llevada a cabo por él y los de esta época.

NOTAS

- ¹ Serge Salaün: «Miguel Hernández: Eros en la guerra», *Estudios sobre Miguel Hernández*, Edición de F.J. Díez de Revenga y M. de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- ² José Carlos Rovira escribe con razón: «uno de los prejuicios más extendidos en la lectura del *Cancionero y romancero de ausencias*, [...] ha venido siendo el de la "espontaneidad" de Hernández, entendida como "facilidad poética", a la hora de valorar estas composiciones», Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985, pág. 35.
- ³ El proceso poético de Miguel Hernández «obedece a la razón histórica que afecta a la literatura española entre 1900 y 1939» dice oportunamente Guillermo Carnero, «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985, pág. 31.
- ⁴ Víctor García de la Concha: *La poesía española del 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, t. I, pág. 101.
- ⁵ Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1971, t. I, pág. 157.
- ⁶ G. Carnero, artículo citado.
- ⁷ Agustín Sánchez Vidal: «Estudio preliminar» de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*, Madrid, Alhambra, 1976.
- ⁸ El bisemismo de palabras como «saber» (conocimiento y gusto), o querer (voluntad y sensación), parecen legitimar desde la lengua una teoría dialéctica de la significación.
- ⁹ G. Carnero, art. cit., pág. 32. ver también, José-Carlos Rovira, la «Introducción» de *Miguel Hernández, Antología poética-El labrador de más aire*, Madrid, Taurus, 1990.
- ¹⁰ A. Sánchez Vidal: «Algunas notas sobre *Perito en lunas*», *Documenta*, ed. cit., pág. 43.
- ¹¹ L.F. Vivanco, op. cit., pág. 195.
- ¹² Ver a este respecto, Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972.
- ¹³ Carta de 1935, citada por J. Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 39.
- ¹⁴ Sobre este concepto de «materialismo», ver, S. Salaün, «Jorge Guillén: une conception matérialiste du signe (*Cántico*)», *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Editions Hispaniques, 1988, Vol. II.
- ¹⁵ L.F. Vivanco, op. cit., pág. 172: «el soneto [...] elemento de contención frente al ímpetu arrollador de su sangre o de su corazón en la palabra».
- ¹⁶ G. Carnero, en *Documenta*, habla de «una rara conjunción entre maestría verbal y sentimiento o intuiciones de clase».
- ¹⁷ En esto hay que reconocer que la generación anterior a la suya, la que se forma entre 1923 y 1931, la que le sirve de referencia inmediata, constituyó un «puente» privilegiado, en la medida en que se habían «digerido» las vanguardias *stricto sensu*, nacionales y europeas, y había integrado a su estética tanto el patrimonio clásico como el patrimonio popular, elaborando así la doctrina estética a la vez más culta, más abierta y más completa.