MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA HISTORIA LITERARIA

Por
ANDREW P. DEBICKI
Universidad de Kansas, Lawrence, Kansas 66045, USA

Dónde ubicar a Miguel Hernández y su obra dentro del esquema histórico de la poesía contemporánea española no resulta fácil de precisar. El problema surge, en parte, porque la historia de esta poesía se ha definido principalmente por medio de generaciones, y Hernández no se define fácilmente de este modo. Nacido en 1910, parecería el poeta ubicarse cronológicamente dentro de la llamada generación de 1936, junto con Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Germán Bleiberg y Carmen Conde, todos ellos nacidos entre 1907 y 1915. Pero aparte del hecho de que surgen problemas al tratar de deslindar tal generación, la trayectoria de Hernández difiere de las de los autores que acabo de mencionar, revelando mayor cambio y variedad. Por una parte, y aunque nace entre los 10 y 15 años después de los poetas de la anterior generación del 27, nuestro poeta empieza a escribir bajo el mismo signo vanguardista y gongorino que tanto afectó a esta generación, y revela, en su obra temprana, las mismas vertientes simbolistas y un evidente impulso a seguir corrientes definidas por los del 27, y particularmente por Jorge Guillén (lo cual no resulta cierto para todos los llamados poetas del 36). Por otra parte, los rápidos cambios de enfoque y estilo que revela la obra hernandiana, el paso de una orientación neogongoriana al neorromanticismo de *El rayo que no cesa*, la aparición de elementos visionarios y de una veta surrealista a mediados de los 30, y la orientación social que se revela en su obra poco después revela una trayectoria inusitada, diferente de la de los más conocidos del 27, pero más complicada y rica que la de los del 36. En cierto sentido, podemos encontrar en la obra de Hernández todos los momentos y rasgos que se hallan en la poesía española a medida que pasa, en los años 20 y 30, «entre pureza y revolución», de acuerdo con la excelente formulación de Juan Cano. Aun tomando en cuenta las circunstancias vitales del poeta –su autodidacticismo, su modo de desarrollar su originalidad pasando por varios estilos, su conversión social– Miguel Hernández trasciende cualquier ubicación dentro de un esquema generacional tradicional, a la vez que ejemplifica diversos rasgos importantes de una época muy compleja de la poesía española.

Por eso, a mi modo de ver, la obra de Hernández nos ayuda a trascender el esquema generacional, y a la vez adquiere mayor relieve en el momento en que dejamos atrás tal esquema y vemos esta obra, y la historia literaria española, desde perspectivas más amplias. Si enfocamos el concepto más amplio de *modernidad*, tal como se ha entendido en el estudio de las letras europeas en general, podremos ver cómo la poesía hernandiana empieza centrada en una poética altamente –si se quiere, arquetípicamente– *moderna*, para luego progresivamente agotar, minar y subvertir tal poética, apuntando a nuevas visiones y direcciones.

El momento inicial de la lírica hernandiana, *Perito en lunas*, corresponde perfectamente a la poética de la modernidad. Al seguir el modelo de Góngora y crear un rico

mundo metafórico en el que realidades ordinarias se trasmutan en cuadros de belleza imaginativa, el poeta oriolano ejemplifica una tarea central de la poesía de la modernidad, vigente a partir de Baudelaire y del simbolismo francés: la de dar forma, de encarnar en lenguaje, perspectivas y significados que de otra manera se perderían. Como ha indicado Matei Calinescu, detrás de esta tarea late el deseo de crear lingüísticamente un «eterno presente», de preservar objetivamente, por medio de palabras, significados que en la vida resultan transitorios e incompletos (Calinescu, 46-58).

Esta tarea se puede comprobar particularmente en imágenes y metáforas de *Perito en lunas* en las cuales un objeto de la vida diaria campesina se transforma, se enaltece, y adquiere una belleza nunca sospechada. Al enfocar la forma redonda de un ordinario huevo y convertirlo en «luna clara» que contiene dentro de sí, en su yema, un sol en sigilo (octava 34), se produce una realidad estética. Al convertir un rebaño de ovejas en «blanca y cornuda soñolencia», se deja atrás la realidad literal para configurar un cuadro sinestésico agradable. Sin duda este impulso enaltecedor del poeta se debía, como ha indicado Agustín Sánchez Vidal, al deseo de trascender su muy ordinaria vida de pastor de cabras (octava, 49). Pero al hacerlo forja –da presencia y permanencia– a realidades imaginativas de primer orden. Si desde un ángulo el objeto concreto se eleva a un nivel superior, desde otro una perspectiva idealizada se hace presente mediante la metáfora.

Sin embargo, y ya en el mismo *Perito en lunas,* se dejan sentir rasgos que apuntan en otra dirección. Como he indicado en otro momento, aparecen en el libro imágenes tan ingeniosas que obligan al lector a fijarse en la falta de conexiones entre los dos planos, más que en correspondencias entre ellos. Crean afectos muy parecidos al de las «asociaciones libres» que generalmente se consideran surrealistas. Tal vez el mejor ejemplo ocurra en el poema XXX, donde los detalles del retrete se contraponen a un cuadro de la Virgen; aunque la imagen se puede explicar como un esfuerzo de poetizar lo mezquino, indudablemente produce una verdadera «ruptura de sistema» que destruye el sistema normal de ver las cosas (ver Bousoño, cap. XI). Aparte de prepararnos para la índole surrealista de poemas posteriores de Miguel, tales ejemplos sugieren ya la posibilidad de una nueva actitud, una nueva poética (que para algunos críticos pudiera apuntar a la postmodernidad, y para otros ligarse con una corriente subterránea que ya existe dentro de la modernidad). Lo que importa es que tales imágenes, al causar ruptura y disentimiento, implican cierta subversión de la poética dominante de la modernidad, del esfuerzo de forjar realidades poéticas estables que encarnen significados. Dentro de la nota dominante, clásicamente moderna, de *Perito*, ya se deja sentir una subyacente veta opuesta, dando al libro el efecto de «peculiar mezcla de lo puro y lo impuro... en una amalgama que modulará siempre los versos del mejor Hernández», como acertadamente indicó Agustín Sánchez Vidal (en G. de la Concha, 673). Esta unión de opuestos es algo diferente a la tendencia hacia la «rehumanización» que encontraremos en mucha poesía de los años 30: sugiere un conflicto, una incoherencia que ya pudiera hacernos anticipar el fenómeno de la postmodernidad, tal como lo definirá Jean-Francois Lyotard.

La veta «impura» resulta dominante en *El rayo que no cesa,* y nos permite ligar sus imágenes principales no sólo con el surrealismo sino también con una poética ya distante de la modernidad tradicional. En el poema 15 de libro, por ejemplo, la imagen del barro, que empieza con una correspondencia tradicional para definir la pasión del yo amante, se convierte en una extendida «visión» (Bousoño, cap. VI), en la que se le atribuyen cualidades irreales para crear un ambiente de intensa e irracional violencia pasional. En el poema 3, la alusión a un «tribunal de tiburones» no parece guardar una relación lógica con el tema de la crueldad de la amada:

Guiando un tribunal de tiburones
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar los corazones,
en el mío has entrado, y en él pones
una red de raíces irritadas

El cuadro de los tiburones pudiera interpretarse como una «visión» algo fantástica, que sirve para producir un cuadro de la crueldad de la amada. Para mí, sin embargo, la imagen parece justificarse verbal más que referencialmente, mediante la creación de una onomatopeya (TRIbunal de TIBURones) y un resultante juego de sonidos agrios, tal vez amenazantes. (Le hace eco la onomatopeya en «r» de «red de raíces irritadas»). El lenguaje aquí, por lo tanto, funciona no para delimitar, esclarecer y encarnar una experiencia, no para darle forma o permanencia, sino para *desviarnos* del referente, para crear un extendido juego de efectos y sugerencias causados por los sonidos. Tal vez sea exagerado o simplista ligar este efecto con una poética postmoderna del texto como proceso más que producto, tal como la ha definido Lyotard. Resulta indudable, sin embargo, que indica un dejar atrás de las premisas que subyacen en libros de lo que pudiéramos denominar la «alta modernidad» –como por ejemplo el *Cántico* de Guillén– en los que todo contribuye a encarnar, con precisión, un complejo bien trabado de significados y efectos.

Con los datos que nos han suministrado Cano y Sánchez Vidal, estos rasgos de incoherencia y juego verbal no debieran sorprendernos. Miguel Hernández no era sólo lector de Góngora, traductor de Mallarmé y seguidor de Guillén. También era amigo y lector interesado de Ramón Gómez de la Serna, cuyas greguerías pudieron suministrarle motivos para sus imágenes (Sánchez Vidal, *M.H.* 114-115); amigo también de los artistas de la escuela de Vallecas, con sus iconoclastas experimentos vanguardistas; amigo, tal vez amante de la artista Maruja Mallo, cuya colaboración obtuvo para la escenografía de su *Los hijos de la piedra* (ibídem, 133-36). Estas relaciones con la vanguardia por una parte apoyan la hipótesis de una dirección lúdica y antimodernista en Miguel, y por otra nos invitan a explorar –tema para otro trabajo– las posibles corrientes subversivas (¿antimodernas?, ¿postmodernas?) presentes en las posturas estéticas madrileñas de mediados de los años 30[1].

Después de terminar los sonetos de *El rayo que no cesa,* Hernández compone, en 1935 y 1936, una serie de largos poemas sueltos, donde resaltan aún más claramente la nota de irracionalidad y del subconsciente, las imágenes visionarias y los atributos surrealistas. Todo esto se relaciona, desde luego, con el influjo de Aleixandre y de Neruda, a quien van dedicados dos de estos poemas. También puede ligarse con el abandono del catolicismo y la búsqueda de nuevos valores por parte del poeta. Pero nos interesa aquí porque revela una actitud, una poética implícita si se quiere, ya totalmente separada de la de la alta modernidad. Un sencillo catálogo de los procedimientos presentes en estos textos revela: 1.– Oraciones con dos predicados paralelos que nada tienen en común; 2.– Combinaciones de dos o más imágenes dispares, que a veces constituyen «enumeraciones caóticas»; 3.– Juegos de sonidos, no relacionados con los significados del texto; 4.– Extensas imágenes visionarias. Todo ésto confirma, desde luego, una reacción en contra de la «contensión» de la poesía pura, un impulso emotivo y romántico que ya ha destacado Juan Cano, y que ha confirmado citando los comentarios críticos del mismo Hernández, en los que éste alaba la libertad, espontaneidad y efecto primitivo de Neruda. («La renovación», 126-7).

A mi modo de ver, este impulso también corresponde a un abandono de las premisas de la modernidad. Implica una visión del poema como vehículo de expresión, no

como objeto que encarne significados; abre las puertas, implícitamente al menos, a que el lector continúe y modifique la experiencia del poeta. Sea esto una veta de indeterminación dentro de la modernidad, o sea un anticipo de corrientes postmodernas, indudablemente representa un cambio bien significativo.

Todos los cambios que hemos visto en la obra de Hernández corresponden muy bien a un impulso central suyo. Desde el principio de su obra, Miguel ha estado adquiriendo, asimilando, y reflejando un estilo tras otro, una corriente tras otra. Ésta ha sido, desde luego, la manera en que el poeta autodidacta va desarrollando su propia voz. Pero revela, además, una postura ante la literatura y la vida totalmente contraria de un poeta de la modernidad como Guillén, o aun Lorca: va en pos no de «la obra» trascendente, sino de nuevos ángulos de incidencia, nuevos modos de captar verbalmente la realidad.

El paso siguiente de la poesía de Miguel ya corresponde a su orientación revolucionaria y social. En *Viento del pueblo* (1937), en *El hombre acecha* (1937-39) y en otros poemas sueltos, aparece ya una poesía comprometida, claramente motivada por la postura y las acciones revolucionarias de Hernández. Tal poesía implica, desde luego, un total abandono de cualquier postura de pureza estetizante. Resulta más arriesgado, sin embargo, tratar de relacionarla con la postmodernidad, tal como generalmente se ha definido. El poeta social, después de todo, quiere comunicar un significado claro, tomar una postura explícita ante problemas evidentes –y no dejar abierto o indeterminado su significado–. (Por eso la postura de un realismo social, que influyó en Miguel, y también toda la poesía social de las décadas siguientes no resultará, para mí, nada postmoderna). Pero vale notar que en su poesía comprometida, Hernández sigue empleando enumeraciones caóticas, imágenes visionarias y extendidas visiones que reflejan emotiva e irracionalmente los horrores de la guerra. Esta veta emotiva e irracional sí confirma el fundamental cambio de orientación estética que ha ocurrido después de 1920, y del cual Hernández es uno de los principales agentes.

La misma veta es un rasgo dominante del *Cancionero y romancero de ausencias,* donde las tragedias de España y de la vida del poeta motivan intensos poemas de gran valía. Mediante personificaciones de escenas y objetos (las casas «escupen, muerden, besan» en el poema 39), mediante visiones e imágenes emotivas, mediante recursos intensificadores como el paralelismo y la anáfora, el poeta comunica toda la carga subjetiva de su sufrimiento y el de su pueblo.

Repasando el desarrollo de la poesía de Miguel Hernández, resulta muy claro su función como puente, como registro y agente de transición. Anclada inicialmente en el culto a la imagen y en las premisas del lenguaje poético como manera de encarnar verbalmente significados humanos, esta poesía se modifica para destacar la expresión de experiencias subjetivas e irracionales. En cierto sentido, y como ha sugerido Guillermo Carnero, esta trayectoria resulta bien comprensible, y las fases de la obra hernandiana menos desligadas de lo que pudieran parecer. Hernández enfoca desde el principio el valor del lenguaje como «revelación transustanciada de la realidad», en palabras de Carnero (99). En los años 30, las circunstancias dirigirán tal revelación hacia significados más personales, más emotivos, y, luego, más sociales.

En resumidas cuentas, Miguel Hernández, dentro de la fundamental coherencia de su poesía, nos lleva desde la función del poema como imagen y objeto, a la del texto como catalizador de sentimientos, desde una premisa típicamente moderna a otra que ya implica la liquidación de la modernidad. Figura de transición y agente de cambio más que miembro de cualquier generación, Hernández ilustra un proceso central de la literatura española del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. 4.ª ed. Madrid: Ed. Gredos, 1966.

CALINESCU, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CANO BALLESTA, Juan: *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Ed. Gredos, 1962.

— *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Ed. Gredos, 1972.

— «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández». *Symposium*, 22 (1968): 123-31.

CARNERO, Guillermo: «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta». *Escritores alicantinos contemporáneos*. Alicante: Universidad de Alicante, 1982. 99-116.

DEBICKI, Andrew P: «La poesía de Miguel Hernández y el surrealismo». *Hispanic Review*, 58 (1990): 487-501.

HERNÁNDEZ, Miguel: *Obra completa*. Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Tomo I, *Poesía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

LYOTARD, Jean Francois: *La condición postmoderna*. Madrid: Ed. Cátedra, 1984.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: «La literatura entre pureza y revolución». en V.G. de la Concha, *Historia crítica de la literatura española. VII. Época contemporánea, 1914-1929*. Barcelona: Grijalbo, 1984.

— *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Ed. Planeta, 1992.

NOTA

[1] Datos acerca del fondo histórico de la obra hernandiana, y de versiones de poemas, fuentes, e intertextos, se ofrecen en la reciente y exhaustiva edición de su *Obra completa* preparada por Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany.