CONFIGURACIONES IMAGINATIVAS Y SU EVOLUCIÓN EN EL TEXTO[1]

Por
JOSÉ CARLOS ROVIRA
Universidad de Alicante

Entiendo como «configuración imaginativa» un estímulo poético que aparece entrelazado a un sistema metafórico que se despliega en el texto; un sistema que, en los casos concretos que voy a citar como ejemplos, tiene por tanto la capacidad de generar diversos motivos centrales para la creación posterior. Para hacer este planteamiento, no recurriré a una teoría del poeta, sino a su escritura limitada a ejemplos previos a sus poemas, a fragmentos de borradores que nos plantean directamente esa duradera configuración posterior. Determinados trabajos recientes nos han emplazado ante el conjunto de la creación hernandiana, desde sus primeros materiales a los definitivos. Sólo una práctica de indagación sobre el ejemplo, puede ponernos en la pista de afrontar un sistema imaginativo y creativo del poeta que todavía hoy estamos lejos de alcanzar.

En uno de los esbozos de creación poética que Hernández escribe en su primera época, encontramos el siguiente fragmento:

> ...- tú siempre aminadabas niños- donde hay guijaros, niños, no pueden haber cielos - *un recado de plumas melodiosas - en el boñigo de música ya nada de condición mortal los inmortales, dura suerte la piedra - el guijarro canta silbos de barro te emulan imprudentes* - tu verdadero canto es tu silencio *afervora el amor - nadie te igualaba vivo- tu do te guarda, muerto* - honor de azahares- vencedor del canario - *el aliño - pródiga con usura - te dijo el aire, vete y la piedra expira - ¡funesto valor! - a morir no opusiste resistencia - dirá tu voz tu ausencia - tu muerte ha decretado un comité de malas intenciones* -...

Lo que podría parecer un poema libre, con audaces metáforas, con el hermetismo que en una época Hernández imprime a la poesía, no es más que un material de trabajo, escrito en prosa, partida por guiones. El texto nos remite a un tipo de construcción que, como ha demostrado recientemente Carmen Alemany Bay en su Tesis Doctoral, es frecuente en toda la primera etapa creativa de Hernández: el poeta crea imágenes, utilizando recursos léxicos y asociaciones metafóricas y, luego, mediante tachaduras –en el texto leído sólo quedan sin tachar: «tú siempre aminadabas niños– donde hay guijarros, niños, no pueden haber cielos» y «honor de azahares –vencedor del canario»– el poeta va recuperando posteriormente algunas construcciones que en este fragmento prosificado entre guiones eran ya auténticamente versos: «a morir no opusiste resistencia», por ejemplo, que es un endecasílabo del poema «Exequias al ruiseñor-al poeta» del que este fragmento fue en origen antetexto: es decir, etapa germinal de la creación dotada de un sistema imaginativo propio que servirá luego para construir la versión definitiva.

Si leemos ahora el verso recuperado, que es el que hace 20 de las «Exequias al ruyseñor-al poeta», nos encontraremos a partir de éste el siguiente inicio estrófico:

A morir no opusiste resistencia.
Aminadab te puso una mordaza,
obediente el muchacho a su albedrío.

Está hablando de un ruiseñor muerto, convertido en su canto en poeta, y de pronto asume en sus exequias una referencia inequívoca a un texto principal del primer Hernández: el «Cántico espiritual» de San Juan, de quien sale hacia el propio universo poético este «Aminadab», demonio bíblico en la última intervención de la esposa:

Que nadie lo miraba...
Aminadab tampoco parecía:
y el cerco sosegaba
y la caballería
a vistas de las aguas descendía.

San Juan explicó el sentido de su texto en las anotaciones del Cántico «a petición de la madre Ana de Jesús», donde aclara el significado de «Aminadab tampoco parecía» de la siguiente forma: «El cual Aminadab en la Escritura divina significa el demonio [...] adversario del alma; el cual la combatía y turbaba siempre con la innumerable munición de su artillería, por que ella no se entrase en esta fortaleza [...] donde ella, estando ya puesta, está tan favorecida, tan fuerte, tan victoriosa con las virtudes que allí tiene y con el favor del abrazo de Dios, que el demonio no solamente no osa llegar, pero con grande pavor huye muy lejos y no osa parecer; y porque también, por el ejercicio de las virtudes y por razón de el estado perfecto que ya tiene, de tal manera le tiene ya ahuyentado y vencido el alma...».

La victoria sobre el demonio de San Juan se ha convertido por el contrario en una broma en el poema de Hernández: Aminadab ha puesto una mordaza al canario muerto, y lo ha hecho «obediente el muchacho a su albedrío». Me gustaría decir que, junto al término, Hernández ha recuperado el sentido de este diablo, su oposición al alma, su derrota, pero parece ser que, básicamente, el nombre Aminadab le ha emergido para cumplir otra función: Aminadab ha amordazado al canario en su muerte, y basta. Su albedrío es esa oposición al alma, aquí probablemente la del canario. Y a partir de ahora esta disquisición podría servir para meternos en un ámbito de teología acerca de los canarios y los demonios llamados Aminadab. Pero no me siento capacitado para ello.

Aminadab es un nombre que es recuperado desde la recepción de San Juan y el esbozo que citaba al principio es un ejemplo. Dice Hernández: «tú siempre aminadabas niños». Para un contexto inmediato el neologismo debía significar «tú siempre *endemoniabas* niños». Por el contexto explícito del poema podría significar «tú siempre *callabas* niños». Me inclino por la última posibilidad imaginativa por el desarrollo final en el poema. Pero este juego con palabras que estoy intentando reproducir no es otra cosa que las sugerencias que un párrafo como el citado, y un fragmento de la composición pueden plantearnos a la hora de afrontar la creación hernandiana desde sus orígenes hasta el final: no, no pretendo obviamente una disquisición teológica sobre el papel del demonio Aminadab en la creación de Hernández, referida a niños y a canarios, sino una llamada de atención sobre la presencia de un término cultural –el Aminadab de San Juan y de la Biblia– como configuración imaginativa que le hace, tras la recepción del término, buscar sentidos y juegos metafóricos en el interior del poema.

Hernández procede así y parece evidente: su ansiedad por la cultura le ha llevado a sumergirse con un cierto desorden –es decir, afortunadamente, sin una normativa académica– en universos poéticos que acaban siendo universos culturales. San Juan, antes Góngora, luego Quevedo, son referencias explícitas para recoger fuentes de su trabajo

poético, pero lo importante, lo que resulta más sugerente, es su capacidad de reinterpretar las fuentes en el interior de una dinámica imaginativa que acabará produciendo poemas memorables en nuestra lengua. Veamos más detenidamente este problema.

El antiguo alumno de las «Escuelas del Ave María» de Santo Domingo de Orihuela está, desde el principio, obsesionado por sus carencias formativas: en ellas ha vivido tres años de enseñanza para pobres y por tanto, «su diseño curricular», para emplear un término odioso de la actual normativa burocrática que no cesa, es bastante deficiente: aprende de aquí y de allá, de todas partes. Nadie ha supuesto nunca que prestar libros (el canónigo Luis Almarcha, el amigo Sijé y algunos más) pudiera convertirse en un crédito tan rentable: lee con avidez a los clásicos, analiza con una cierta simplicidad sus motivos, y luego, ávidamente, intenta configurarlos en la propia escritura. Si la primera configuración es analítica, la segunda es ya imaginativa, preparada para generar posteriormente la creación poética. Volvamos de nuevo a San Juan para comprobarlo.

Junto a referencias explícitas versales en la primera época encontramos una reflexión en el interior de los esbozos del poeta. Se trata de un fragmento correspondiente a una prosa en la que ha comenzado a hablarnos de Greta Garbo en la película «La Reina Cristina», y posteriormente, entre guiones, sigue reflexionando sobre otras cosas hasta llegar al siguiente párrafo: «Paladar ¿qué quieres? –la música de la guitarra es entrañable, por eso se toca con la espalda musical junto al corazón al que comunica su temblor de frío caliente– tendría una guitarra sin cuerdas en las manos de San Juan de la Cruz cuando se le ocurrió aquello de: *la música callada* –el revés de la música de la guitarra– sobre el corazón –para la perfección la soledad de mi soledad vengo un poco harto y a mi soledad me voy suspirando– de las venas de la guitarra mana una sangre: el silencio».

La reflexión cotidiana sobre la guitarra se ha transferido a una sinestesia esencial de San Juan: «la música callada» es el reverso de la «música de la guitarra». No entro en la valoración de la frase, sino en el referente cultural que la determina como reflexión temprana que, luego, pasa necesariamente a los poemas: de nuevo, el «Cántico espiritual» como articulación necesaria para el mundo poético que está construyendo. Y en ese mundo poético, determinados sintagmas se convertirán en testigos de todos sus acercamientos a la cultura.

Este principio nos ha llevado a Agustín Sánchez Vidal, a Carmen Alemany y a mí mismo a hacer recientemente una propuesta editorial, la de la *Obra Completa* de Espasa-Calpe aparecida estos días, en la que el lector, junto a nuevos poemas, podrá encontrar si le interesan esos procesos germinales de la creación que constituyen los «ante-textos» de la misma. Es un privilegio disponer de más de un millar de hojas en las que se esbozan los principios de la escritura, un privilegio que pocos poetas españoles nos han concedido de una forma tan masiva. Los franceses, en sus mitificaciones de la escritura, han sido todo lo contrario: desde Paul Valéry todo poeta francés que se precie ha dejado miles de papeles para que los críticos podamos vivir luego, malvivir a costa de ellos. Hay un sentido de la posteridad que en Hernández se plantea de otra forma: es un poeta que no pudo destruir o depurar su archivo. Y su viuda Josefina Manresa conservó como oro en paño aquellos pobres papeles, pobres en su materialidad, que hoy nos entregan las primeras configuraciones imaginativas de Hernández y, en muchos casos, las configuraciones sucesivas que determinan el poema. Vayamos a otro ejemplo.

Del poema «Oda entre piedra y vino a Pablo Neruda» existe un esbozo (clas. 330/x-103... 129) que diré a continuación:

> Y pájaros de todas las especies y guitarras de todas las edades - y órganos de todos los tamaños - cañaveral de flautas añadidas - pájaros con las alas entornadas - un

sentimiento, un tiburón muy dulce - encima de los ojos tus dos velludas guadañas enfurecidas - repugnantes espumas, aguas de maldición caen de mis ojos - maldecidas espumas maldicientes - se espulgarán los pájaros los picos, se reñirán los pétalos las bocas - tu boca con sus cuatro guadañas de hacer daño y besar el barro y su ternura de pezuña que acaba de nacer y no ha pisado el mundo todavía - centella de mil las abejas - y están los toros calvos de pensar en la muerte - premioso - y los peces producto del relámpago - un cuchillo cansado de cortar, con el filo carcomido - unos dientes cansados de morder saliva solamente - el corazón de un canario - la lengua de un verderol - verderoles heridos - redes llenas de pájaros - pollastres - martirizar - esclavizar - desertor - desertora - vendrán pronto los perros a comerse los cadáveres cuando salen los perros a remover basura - mi corazón, un sapo atribulado - la calavera una nuez, cárcel de mi corazón - mi corazón enjaulado - el ataúd, presidio de la muerte - eres tan larga, sol, tan largamente - un bautismo de sangre - fuerte corazón - sujeción de nieve - percances de palomas - de cuerno recogido.

El material imaginativo presenta como es evidente varias líneas de interpretación. Pero quisiera detenerme en una de ellas, en una frase: «vendrán pronto los perros a comerse los cadáveres cuando salen los perros a remover basura», que nos evocará probablemente el ambiente, e incluso un conocido fragmento lorquiano de *Poeta en Nueva York*, concretamente de «Ciudad sin sueño»:

Vendrán las iguanas vivas
a morder a los hombres que no sueñan
[...]
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.

Pero Hernández, por razones obvias de la cronología del texto de Lorca, no pudo conocer este poema al escribir su imagen: «Ciudad sin sueño» aparece por primera vez en la edición de Bergamín de 1940. La imagen por tanto, que nos ha recordado a Lorca, debe tener su origen en las impresiones que *Residencia en la tierra* de Neruda han dejado en el poeta. Parece evidente que habría que señalar fragmentos explícitos, pero sólo encontramos lejanos referentes que nos pueden recordar algo el motivo del esbozo:

Cuando la luna entrega sus naufragios
[...]
en la extensión se oyen caer rodillas
hacia el fondo del mar traídas por la luna
en un saco de piedra gastado por las lágrimas
y por las mordeduras de pescados siniestros,

dice Neruda en «El Sur del Océano»; y también:

Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro,

dice en el poema «Sólo la muerte». Pero quizá habrá que asumir globalmente la imaginación nerudiana de *Residencia en la tierra* como la génesis, transmutada ya por la propia escritura, del fragmento citado y de otros de la época –y global y explícitamente del poema que Hernández dedica a Neruda–. Lo que quería resaltar es que esa configuración de imágenes, que nos ha llevado falsamente a Lorca y luego, con seguridad, a Neruda, es la indicación del origen nerudiano que también algunas imágenes de *Poeta en Nueva York* parecen tener, a lo largo de explícitos mares o lunas como las que deter-

minan «El sur del océano» y tantos momentos de la imaginación neoyorquina de Federico. El texto de Hernández ha sido en cualquier caso una indicación de recorridos que tiende a reafirmar parentescos: de Hernández con Neruda y de Lorca con Neruda, a quienes el impacto de *Residencia en la tierra* les hacía, aunque sólo sea un esbozo en Hernández no recuperado luego en el poema el que lo parece demostrar, crear imágenes similares. Es ésta otra posibilidad indicativa que nos ofrecen los materiales hernandianos: la de mediar lenguajes que, luego, sin que exista conocimiento, podremos encontrar en otros poetas. A veces, en los borradores y esbozos surge la reflexión imprevista sobre lo que el poeta está recuperando en el propio lenguaje: el ejemplo tiene un borrador-reflexión (clas. 330/x-103... 129) que dice:

> ...ruiseñores melancólicos - regimientos de coronas - es posible, es posible que esta voz se parezca a otra cualquiera, presumo yo que sí pero qué culpa tengo de que mi rostro sea como el de Federico, de que mi paso tenga que ver con el de Pablo...

Sobre esta línea de referencias, y dado el volumen de materiales que existen en los apéndices de la *Obra Completa* habrá que trabajar en el futuro y me imagino que será muy rentable hacerlo.

Otro ejemplo nos puede servir para establecer una dinámica evolutiva más rotunda y por lo tanto críticamente más apasionante. En parte lo he publicado ya en el monográfico de Ínsula dedicado a Miguel Hernández y aparecido estos días y quiero recordarlo aquí para completar su desarrollo, no para repetirlo. Quizá sea porque me parece uno de los momentos más ricos en sugerencias metodológicas de los esbozos hernandianos.

En el archivo del poeta, existe un fragmento breve, sin conclusión, consistente en dos líneas. Es el siguiente:

> madre, te siento hundirte en barro, tú que me diste huesos como espadas y labios como-

Un ejemplo semejante, en el límite de los fragmentos por su extensión, puede ser obviamente valorado por la relación evidente que establece con *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre. El motivo que aparece en la línea última es un juego con el título de la obra, conduciéndonos a leer inmediatamente el poema «Madre Madre» del libro citado:

> La tristeza u hoyo en la tierra
> dulcemente cavado a fuerza de palabra
> [...]
> La tristeza como un pozo en el agua
> pozo seco que ahonda el respiro de arena
> pozo. - Madre ¿me escuchas?

Parece clara la relación que se establece entre el breve apunte de Hernández y los motivos del poema de Aleixandre («hundirte en barro», «hoyo en la tierra», «pozo seco»). Sería suficiente prueba para concluir en la lectura temprana de esta obra de 1932, pero el apunte nos lleva además no sólo a la temprana afición por la poesía de Aleixandre, que confluye en 1935 en el poema «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», sino a que algunos términos y contextos de este poema coinciden con centros de construcción posterior del lenguaje de Hernández, que configuran, por ejemplo, motivos del final donde la muerte de su hijo es sentida una y otra vez a través de la imagen del hoyo:

> Era un hoyo no muy hondo.
> Casi en la flor de la sombra.

o cuando el motivo de la vida truncada aparece comparado con una flor:

> La flor nunca cumple un año
> y lo cumple bajo tierra,

recordándonos otro fragmento de «Madre Madre»:

> La tristeza no siempre acaba en una flor
> ni ésta puede crecer hasta alcanzar el aire
> surtir...,

introduciéndonos probablemente en palabras-claves y desarrollos metafóricos (la flor, el hoyo, el pozo) que lo son del lenguaje final hernandiano, por supuesto que con otra dimensión sistemática, con otras claves expresivas, pero sin que dejen de recordarnos en alguna medida este poema.

Los fragmentos citados son rastros del palimpsesto –en el sentido de Gerald Genette– cuyos restos de escritura van configurando la creación hernandiana. Son núcleos imaginativos que crean centros duraderos del lenguaje y que construyen finalmente los poemas. La imaginación de Hernández se sigue desplegando desde unas palabras indicativas de una recepción determinada, a los campos imaginativos de la misma recepción.

Otra vez ha intentado crear un poema –son básicos para identificar que no se trata de una prosa los guiones que van entrelazando frases– y lo pensaba llamar «Ausencia». Y el borrador (Clas. x-80/310-57) dice así:

> Ausencia
>
> el día me contiene como una clara cárcel y entro en la noche como un calabozo amoroso- eslabones de luna, cadenas de luceros y pozos de sombra, lazos de humedad, enredaderas de brazos y de besos me someten al lecho donde los huracanes son dulces momentáneos- el día rompe todas las cadenas que la noche me pone: porque el sol es la libertad, la luna, la prisión, el encierro- yo que he echado raíces en tu boca desarraigada, seca, como un árbol arrancado a la tierra, la llevo ante los dientes el tiempo me persigue con su sabor a juez, a todo en el que poco a poco me voy hundiendo y temo que cuando vaya a llegar hasta ti con dureza ya los pasos por debajo del todo- todas las manos trémulas escriben ausente de todos, todo lo gozo como de mañana, como de ayer- el ausente de todos, lleno de todos, y todas las ausencias, canta- el cadáver del mar, una gota de agua-

Si hasta el momento nos habíamos movido entre fragmentos, quizá sea la hora de recordar, para empezar a concluir, esos textos en los que el poeta recrea sensaciones globales, configurando imágenes que están en la base de un mundo poético que aquí es precisamente el del mundo final. Durante años, algunos hemos dado vueltas a la explicación del *Cancionero y romancero de ausencias* sin conocer este borrador que sintetiza, con mayor precisión que cualquier otra cosa, el mundo último: la imaginación es la de un hombre que define la ausencia desde ese comienzo: «el día me contiene como una clara cárcel y entro en la noche como en un calabozo amoroso». La cárcel está ya por todas partes determinando la ausencia, cárcel que es «eslabones de lunas, cadenas de luceros y pozos de sombra».

En la extrañeza de sus esbozos, que son escritura acumulativa de Hernández, notamos un impulso poético que luego se va a desplegar en la obra como construcción definitiva. He citado algunos fragmentos de un cuerpo textual amplísimo, que no sirve para otra cosa que para producirnos sugerencias de lector atento, aquellas en última instancia que vienen determinadas por un proceso de escritura rápido e intensísimo que explica los resultados. Comencé citando al Hernández que «aminadaba niños», creando un neo-

logismo curioso cuyo origen estaba en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Nadie dude que este Hernández es el mismo que, en el fragor de la guerra civil, escribe la «Canción del esposo soldado», «esposo» que reproduce, junto a una particular situación histórica, una tradicional imaginación literaria, obviamente la de las «Canciones entre el alma y el esposo». San Juan como fragmento, o Neruda, o la proximidad imaginativa con Lorca a través de Neruda, o Aleixandre, o tantas posibilidades más, han desplegado en el texto inicial un conjunto sugerente de rasgos que en el futuro harán bien los estudiosos de Hernández en no perder de vista. Estas configuraciones imaginativas, que son presencias de otros aquí, pero que, a otro nivel, podrían ser imágenes propias, van construyendo una escritura que luego Hernández asume como forma poética, regida por una normativación métrica de sí mismo. Su trabajosa facilidad para las estrofas clásicas –octavas, sonetos, romances, romancillos– nos devuelve al poeta en su construcción definitiva y virtualmente brillante. Más allá queda el trabajo cultural del escritor, su poder para configurar en su texto imágenes de la tradición clásica o de la inmediatez contemporánea. Ese es el Hernández que, seguramente, acabará prevaleciendo. Los esbozos de su texto son una indicación, en cualquier caso, de una escritura recorrida por impulsos de vario origen. De esa atención que traslucen los fragmentos puede salir globalmente la explicación de una sistematicidad poética que justifique los logros posteriores. Pero eso ahora mismo sería otro cantar. Tenemos de momento un poeta que, como parece evidente, trabaja duramente en su texto previo motivos de varia procedencia, que luego reformula en sucesivas escrituras hasta llegar al poema definitivo. Los ejemplos que se configuran como imaginación inicial del texto son la llave de un sistema que con seguridad Hernández llegó a alcanzar: ahí están sus poemas como prueba atractiva de esa capacidad de filtrar motivos y experiencias poéticas en el interior de la propia construcción, que se convierte, y acaba reproduciéndola, en una formidable síntesis de una época de la poesía, en la que, atento a lo que pasaba alrededor, un poeta de extracción popular se enfrentó con dureza a la experiencia imaginativa de sus contemporáneos y de varios siglos de poesía anterior: filtrar una imaginación poética fue entonces un laborioso proceso que, un buen día, pienso que muy pronto, le llevó, entre resonancias fragmentarias de varias voces, a escuchar la propia. Los ecos de aquellas voces seguían oyéndose a veces en la evolución del texto, pero cada vez más lejanos. El poeta popular, en medio de ecos de la tradición y la contemporaneidad, adquiría una dimensión poética que necesariamente, hasta ahora mismo, iba a producir sorpresas.

NOTA

[1] Las referencias a los fragmentos mediante *Clas.* lo son a la *Clasificación y descripción de los materiales de Miguel Hernández depositados en el Archivo de «San José» de Elche,* realizada en 1988 por José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay (existe copia en el mencionado archivo). Los fragmentos están editados además en M.H.: *Obra Completa,* ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, en los apéndices textuales.