PARA UNA REVISIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ[1]

Por
AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL
Universidad de Zaragoza

Las novedades que se han producido en el hernandismo en los últimos años son de tal calibre que nos imponen un cambio de perspectivas, empezando por el acceso por vez primera a la práctica totalidad de sus materiales, ahora reunidos en los dos volúmenes de la *Obra Completa* de Espasa-Calpe. Edición que, conviene resaltarlo, los ofrece críticamente anotados y en un orden aproximadamente cronológico, sin caer en la tentación de proceder a jerarquizaciones apriorísticas, que sólo a posteriori tendrán algún sentido.

Es una recopilación que quizá deba perfeccionarse en el futuro, pero que nos permite ya referirnos a Hernández de una forma global, relativamente estable, a través de la cual podemos estudiar todo lo que escribió y además, cómo lo escribió. Es decir, lo que apareció publicado en vida; lo que no dio a la luz pero dejó pefectamente concluso; y todos los demás estados intermedios que, por supuesto, se ofrecen como lo que son: los borradores como borradores y las tachaduras como tachaduras.

Con la *Obra Completa* contamos con la palabra del poeta (esto es, el elemento de mayor rango) para proceder a esta revisión, lo que, por sí solo, justificaría ya tal asedio crítico. Sin embargo, seguimos estando faltos de un instrumento de trabajo complementario e imprescindible: una biografía. La persona que podría haberla llevado a cabo con todas las garantías, Ramón Pérez Álvarez, parece haber desistido en los últimos tiempos, y es una verdadera lástima porque, además de su propio testimonio vital, había acumulado un material muy valioso para llevarlo a cabo. Afortunadamente, ha tomado el relevo un estudioso de la solvencia de Eutimio Martín, quien, al parecer, podrá ofrecérnosla en breve.

Con estas dos aclaraciones, creo que se puede ya proceder a una acotación del terreno más o menos ideal, entendiendo por tal la que permitiría ajustar las investigaciones a las necesidades que se han detectado a raíz de las novedades que hoy, en 1992, nos son accesibles. Y creo que no digo nada nuevo si subrayo que, así como Miguel Hernández ha tenido aportaciones de investigadores muy cualificados y de gran rango, también ha sido un poeta que se ha prestado a desahogos de toda índole que no han aportado casi nada, reiterando una y otra vez los mismos tópicos y errores.

El primer tramo de la producción hernandiana que debería ser revisado es el que se ha venido llamando «Poemas de adolescencia». Por de pronto, habría que concretar lo de «poemas de adolescencia», y la fecha límite bien podría ser su primer viaje a Madrid, el 30 de noviembre de 1931. Todos los viajes de Miguel Hernández a la capital cambian su forma de escritura, por supuesto, pero el giro que imprime a su producción inaugural es, decididamente, copernicano.

Este es uno de los apartados en el que han aparecido mayor número de poemas inéditos, y todavía no se ha estudiado su estratigrafía, su proceso de lecturas, depósitos y

acúmulos. Todos hemos dicho cosas más o menos vagas: Bécquer, Rubén Darío, Vicente Medina, el regionalismo *panocho*; pero los nuevos materiales exigen consideración más detenida. Sabemos, por ejemplo, que Miguel Hernández sí que traduce del francés algunos autores que no son precisamente regionalistas, y que cubren el arco post-simbolista que va desde Mallarmé a Valéry. Los manuscritos dan fe de como brega con esa opaca materia verbal, explicando el futuro tránsito a *Perito en lunas*. También conocemos su laboriosa mecánica de trabajo, auxiliándose con un diccionario de la rima, el de la Real Academia Española y otro de mitología. Y de ahí surgen poemas como «Las vestes de Eos», en el que ya se prefigura su etapa «culterana».

Queda pendiente de estudio adecuado, asimismo, otra vía de transición a *Perito en lunas*: aquella que todavía maneja elementos regionalistas, pero transmutados literariamente hasta zafarse de sus lastres costumbristas. Es un proceso de gran interés, del que surgirán muchas de las mejores virtudes de Hernández, aunque también algunos de los defectos que más le limitan. Me refiero al paso desde una enunciación literal, de cuño realista, hasta otra mucho más categorizada, de vocación alegórica.

Uno de los documentos más relevantes a este respecto es *La tragedia de Calisto*, un extenso texto en prosa del que existen dos versiones que permiten observar ese proceso y, sobre todo, la absorción en profundidad de las técnicas de Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna. Dos influjos que están pidiendo a gritos un estudio monográfico, en particular el segundo, ya que la matriz poética hernandiana es –por encima de cualquier otra consideración– greguerística. Cualquiera que esté familiarizado con sus manuscritos sabe que Miguel componía su obra a partir de una serie de anotaciones que comienzan por ser núcleos metafóricos, auténticas greguerías, que va articulando a merced de los ritmos y las rimas hasta hacerlos fraguar en sus afortunadas acuñaciones verbales.

En cuanto a *Perito en lunas*, habría que comenzar por una primera observación de orden cronológico, y es que no se trata de un libro de 1933, por más que aparezca en enero de ese año en las ediciones de «La Verdad» de Murcia. En realidad se trata de un libro escrito a mediados de 1932, que durante ese verano está prácticamente terminado. Y que no se imprime hasta medio año más tarde porque los talleres de «La Verdad» son clausurados a finales de 1932 por orden gubernativa.

Lo segundo que conviene decir respecto a *Perito en lunas* y toda la etapa «hermética» de Miguel (que suele denominarse sin demasiada propiedad «neogongorina») es que alguien debería tomarse el trabajo de descifrarla. No es una labor fácil ni grata, ya que se trata de un auténtico idiolecto que casi necesita traducción al román paladino. Pero hasta que no se logre poner en limpio estaremos hablando en precario de la época en la que, lisa y llanamente, nace Hernández a la poesía contemporánea.

Es un momento muy complejo que fue simplificado por la crítica del momento en que apareció asimilándolo sin más al «neogongorismo». Sabemos lo que ello dolió a Miguel, porque lo único que tomó de Góngora fue el esculpido de la frase y de la estrofa y alguna metáfora. Y aún habría que aclarar que utilizó una estrofa vinculada al *Polifemo*, la octava real, de una forma funcional, casi como una máquina de agavillar metáforas; pero actualizándola al arrimo de otras dos complementarias: la sextina (tal y como había sido revitalizada por Paul Valéry en *El cementerio marino*) y la décima al modo del traductor de ese poemario, Jorge Guillén. En ese sentido, la verdadera influencia que habría que estudiar en *Perito en lunas* sería la de *Cántico*. Siempre, insisto, como ruido de fondo del verdadero enfoque que pide esta ópera prima, y que es su gran originalidad.

Aclarado que *Perito en lunas* es un libro de 1932, convendría señalar que la obra que ocupa a Hernández durante 1933 es *El silbo vulnerado*. No el *Silbo vulnerado* convencional, el que suele considerarse una versión previa de *El rayo que no cesa*, siguiendo a José María de Cossío. Ese es el tercer *Silbo*, pero previamente hay otros dos: el de finales de 1933 y el de principios de 1935. El primero viene a ser el equivalente poético del auto sacramental, se halla bajo el influjo de Sijé y conocemos perfectamente su composición y estructura, ya que su índice se conserva entre los manuscritos de Hernández[2].

El segundo *Silbo vulnerado* cae de lleno bajo la gravitación de la Escuela de Vallecas, esto es, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y Maruja Mallo. Iba a ser ilustrado por el primero, y su espíritu y poética se alejan ostensiblemente de la versión inicial, más sijeniana. Los *silbos* de Sijé remiten al pájaro solitario de San Juan de la Cruz, mientras que estos otros tienden a los pájaros del escultor Alberto Sánchez, que no son precisamente católicos ni se ven acometidos por inclinaciones políticas tan confusas como las de Sijé.

Y al citar a Sijé merece la pena hacer notar que tampoco está bien estudiada su figura, y mucho menos lo que aquí más nos interesa, que es su influjo sobre Miguel. Decididamente, Sijé no ha tenido suerte con sus hagiógrafos. En la edición facsímil de *El Gallo Crisis* que publicó el Ayuntamiento de Orihuela en 1973, y cuyo prólogo firmaba José Muñoz Garrigós, se censuró la mitad inferior de la página 25 del primer número, en la que se cuestionaba a algunos de los jerifaltes del naciente fascismo español: Ramiro Ledesma Ramos, el doctor Albiñana, Ernesto Giménez Caballero y a la propia Falange Española. Posteriores incursiones en esa misma dirección han tenido la utilidad de poner a nuestro alcance los textos sijenianos (esperemos que esta vez sin censuras), pero no su enfoque, debido a la tosquedad con que se analizan[3].

Hace falta, pues, un trabajo serio y sistemático sobre Ramón Sijé que aclare las muchas cuestiones pendientes que suscita. Y en particular las relaciones del neocatolicismo de *Cruz y raya* con el de *El Gallo Crisis*. No pueden seguir considerándose dos productos homólogos, cuando ya José Bergamín calificaba a la última publicación como «tumor provinciano» que le había salido a *Cruz y raya*. No era lo mismo prestar los propios versos a una revista que a la otra, y hasta el auto sacramental tuvo que ser expurgado de sus excrecencias parafascistas por Bergamín, si hemos de creer su testimonio.

Pero, sobre todo, hay una obra que marca ese tránsito de Sijé a Bergamín, de Orihuela a Madrid. *El torero más valiente*. En esta tragedia empiezan a detectarse buena parte de los profundos cambios que tienen lugar a lo largo de 1934, año en el que Hernández se desplaza tres veces a la capital. El primer viaje tiene lugar en marzo, con los dos primeros actos del auto sacramental, y es entonces cuando conoce a José Bergamín personalmente, y también a José María de Cossío, que formaba parte del comité de redacción de *Cruz y raya*. La segunda visita se produce en julio, para entregar el material restante, teniendo ocasión de saludar a Pablo Neruda. Y la tercera es a finales de noviembre o principios de diciembre, entrando en contacto con la estética de la Escuela de Vallecas.

De forma que, aunque en 1934 publique en *El Gallo Crisis* y *Cruz y raya* obras de carácter religioso, Miguel ya está evolucionando a gran velocidad hacia otros supuestos. Esta etapa más o menos católica es la cosecha de 1933 o, como mucho, de finales de 1932, 1933 y primera mitad de 1934. Pero la segunda mitad de este último año ya está presidida por *El torero más valiente*, obra en la que han entrado en escena José Bergamín, José María de Cossío y Ramón Gómez de la Serna. Los dos primeros toda-

vía pueden adscribirse al entorno católico, a condición de que se marquen las distancias respecto al catolicismo sijeniano. En cuanto a Gómez de la Serna, no era una novedad absoluta en el horizonte estético de Miguel, pero la gran diferencia es que ahora Ramón conoce cómo escribe Hernández, y se ha entusiasmado con su auto sacramental.

De forma que la transición del catolicismo al comunismo, del anonimato a la consagración, el proceso básico de Miguel Hernández, tiene lugar entre 1933 y 1936, etapa que, junto a la de adolescencia, es la más necesitada de clasificación, acotación y estudio riguroso. Porque es en ella –y no por casualidad– en la que se acumula el mayor macizo de inéditos y borradores y donde se aprecia un esfuerzo de escritura más persistente.

Todo ello configura un panorama más afinado de la evolución de nuestro poeta. Hemos solido caracterizar ese cambio con una excesiva polarización entre Sijé y Neruda, saltándonos eslabones como José Bergamín, José María de Cossío y Ramón Gómez de la Serna. Y hemos reducido *El silbo vulnerado* a una sola versión cuando –como ya apunté– se trata de tres acogidas al mismo título. Porque ese libro es el testigo privilegiado de su acelerado proceso de actualización.

Nietzsche decía que la culebra sólo muda su piel antigua y se desprende de ella cuando le ha crecido una nueva debajo. Pues bien, algo parecido le sucede a Miguel Hernández, quien –manteniendo el mismo título– cambia totalmente de registro a su amparo. Y sólo cuando ha culminado el proceso recurre a uno nuevo (primero *Imagen de tu huella;* después el definitivo de *El rayo que no cesa*). Lo cual no debe impedir que haya, al menos, dos versiones anteriores perfectamente autónomas de *El silbo vulnerado*: la sijeniana de finales de 1933 y la «vallecana» de principios de 1935.

Por «vallecana» debe entenderse la adscribible a la citada «Escuela de Vallecas», grupo que guarda –creo– la mayor afinidad estética con Hernández, que no es un personaje fácil de ubicar generacionalmente. Por si ello tuviera alguna utilidad, cabría observar que Miguel no parece encajar dentro de los supuestos de la generación vanguardista o de 1927. Tampoco parece pertenecer a la de 1936, porque apenas sobrevive a la guerra y el conflicto no es, por tanto, en su caso un núcleo gravitatorio, sino una clausura. La etiqueta que menos traiciona los libros más maduros y personales que publicó en vida *(El rayo que no cesa, Viento del pueblo* y, si se quiere, *El hombre acecha)* es la de la Escuela de Vallecas. Incluso me atrevería a decir que Miguel Hernández es el poeta más representativo de esa tendencia.

Como figura que emerge en los años 30, en él puede sorprenderse la misma cuestión central, que es, ni más ni menos, la fase resolutiva de las vanguardias, su integración en discursos estéticos de orden neorromántico, neobjetivista o neocasticista, más comprometidos desde el punto de vista ideológico y político. Las palabras de Miguel contra Picasso apuntan en esa dirección de desplazar el cosmopolitismo parisino y las vanguardias de primera hora por algo más telúrico y autóctono.

Es un comportamiento estético que todavía pervive en el Hernández de 1937, cuando visita el pabellón de la República en París al regreso de su viaje por la URSS en agosto de ese año o cuando escribe el prólogo de *Viento del pueblo*. Junto al famoso *Guernica* de Picasso o *La fuente de Mercurio* de Calder, allí estaba también expuesta la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, en total sintonía con el prólogo a *Viento del pueblo*, donde Miguel afirma: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hasta las cumbres más hermosas».

De modo que la adscripción a la Escuela de Vallecas tiene bases muy sólidas tanto en lo biográfico como en lo estético o lo ideológico, y alcanza de lleno al Hernández configurado como escritor con voz propia. Debe recordarse que en 1935 tiene relaciones con Maruja Mallo, que iba a hacerse cargo de la escenografía de *Los hijos de la piedra.* No sabemos cómo sería, ya que no consta que se llevara a cabo, pero sí cómo trabajaba la pintora gallega en esa época, porque en la Residencia de Estudiantes colabora con Halffter en *Clavileño,* cuyos bocetos están plenamente acordes con el espíritu que anima *Los hijos de la piedra* (obra que, dicho sea de paso, es por completo ajena a los sucesos de Asturias, de los que Miguel no tomó conciencia hasta entrar en contacto con Raúl González Tuñón), y, otro tanto cabría decir de los decorados de Alberto Sánchez para *Fuenteovejuna,* la adaptación de la obra de Lope que en 1932 montara Lorca con «La Barraca».

La piedra es el símbolo básico de toda esta etapa de Miguel Hernández, desde el segundo *Silbo vulnerado* hasta *El labrador de más aire.* Por ejemplo, en esta última, cuando los dos oponentes masculinos tienen que demostrar su virilidad, recurren a levantar varias veces una piedra, en un duelo plenamente telúrico seguramente inspirado en otro similar de la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, a la que Miguel alude en algunos de sus borradores. Y otro tanto cabe afirmar de esa «terca estalactita» de *El rayo que no cesa*, libro que hereda ese componente matérico y berroqueño junto al tema taurino (en el que convergen las muy comprobadas influencias de Herrera y Reissig, Quevedo y, sobre todo, la enciclopedia sobre *Los toros* de Cossío, con la Escuela de Vallecas, en la que el toro comparece como un componente fundamental).

La última etapa que requeriría matizaciones es la que transcurre entre 1936 y 1938, comprendiendo el ciclo bélico y el giro hacia el repliegue intimista final. Es decir, la evolución de Miguel Hernández tras *El rayo que no cesa.* Porque la de la «poesía impura», que cae bajo el patrocinio de Aleixandre y Neruda, creo que está bien estudiada y, en cualquier caso, apenas han aparecido nuevos documentos[4].

En cualquier caso, en 1936 (con *El rayo que no cesa*) se clausura el proceso clasicista que Hernández venía manteniendo desde algunos años atrás y madura y comienza a rendir frutos visibles el entablado a partir de 1935 para asimilar la técnica parasurrealista, el verso libre y toda una nueva iconografía que resulta de su contacto con estímulos más modernos. Y ese proceso, puesto en limpio, divulgado, es el que da como resultado *Viento del pueblo.*

Lo que sucede es que, casi inmediatamente, se desencadena el aludido quiebro final, y de ahí resulta *El hombre acecha.* Porque, una vez más, debe tenerse en cuenta que los libros que recogen la obra de Hernández van retrasados respecto a su evolución. Esto –se dirá– le sucede a la mayor parte de los poetas. Así es, sólo que en un escritor de evolución tan fulgurante como la de Miguel, tal rasgo adquiere connotaciones propias, especialmente si se tiene en cuenta que tan vertiginoso recorrido se produce con un fondo de polarización ideológica que amplifica sus artistas.

Por ello, hay muchas diferencias entre *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, aunque sólo subrayaremos una muy clara: que el primero carece de estructura interna y en el segundo tal componente es tan claro que se ha subrayado tipográficamente. Este detalle es especialmente relevante, por cuanto de sus libros de poesía editados, Miguel Hernández sólo estructuró de forma interna *El rayo que no cesa* y *El hombre acecha.* El primero que dio a la luz, *Perito en lunas,* carece de armazón sustentador, porque esa función está encomendada a la octava real y a la luna (de hecho, originalmente *Perito en lunas* era más largo y su autor hubo de elimiar varios poemas para ajustarse a las normas de la colección que lo amparaba).

En cuanto a *Viento del pueblo*, no tiene una estructura interna, sino externa, de crónica. Por el contrario, *El hombre acecha* está vertebrado de forma similar a *El rayo que no cesa*. Éste se abre con un poema en octosílabos («Un carnívoro cuchillo») al que siguen trece sonetos; erige en su mitad un eje de simetría en silva polimétrica («Me llamo barro»); continúa con otros trece sonetos y culmina en la «Elegía» a Ramón Sijé en tercetos encadenados antes de rematar en el «Soneto final». Por tanto, las tres composiciones que no son sonetos sirven para centrar y enmarcar el conjunto de treinta poemas.

Pues bien, de forma similar, *El hombre acecha* se abre con una «Canción primera» de arte menor; continúa con ocho poemas de arte mayor; interpola otro mayoritariamente en octosílabos («Carta»); siguen ocho composiciones de largo aliento; y se cierra con la «Canción última». Ambas «Canciones» van en cursiva, al igual que el estribillo del poema intermedio («Carta»), en el que se retoma una composición anterior, «Tus cartas son un vino». De ese modo, las cursivas enmarcan los poemas de circunstancias y subrayan la estructura del libro, encomendada a unos versos que, a juzgar por los manuscritos, fueron los escritos en último lugar. Por ello no es casualidad que ahí se perciba ya el tono del *Cancionero y romancero de ausencias* y que no quepa hablar en puridad de «Últimos poemas» como algo aparte, sino de un ciclo único que arranca de esas cursivas de *El hombre acecha*[5].

Pero, en fin, todo lo anterior no son sino propuestas e hipótesis de trabajo, que sin duda serán mejoradas a medida que se estudien los nuevos materiales y se incorporen a las tareas del hernandismo investigadores con nuevas ideas y perspectivas más amplias. El tardío acceso a sus materiales y las dificultades de orden político que rodeaban la figura de Hernández explican que hayamos tardado tanto en enfocar adecuadamente aspectos de su vida y obra que hoy empezamos a conocer con mayor calidad de matices. Ojalá sirva este Congreso del cincuentenario para progresar en esa dirección.

NOTAS

[1] En la transcripción de esta ponencia se ha intentado preservar su tono coloquial, añadiendo en nota a pie de página algunas precisiones posteriores. Debe disculparse, por ello, el inevitable esquematismo propio de una exposición sumaria y panorámica. Mayores matices encontrará el lector interesado en mi libro *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* (Planeta, Barcelona, 1992).

[2] Lo publiqué ya en 1979 en mi edición de las *Poesías Completas* de Aguilar (pág. LXVIII). En una carta de Ramón Sijé a su familia, fechada en Madrid el 30 de diciembre de 1933, escribe: «Estuve en el Ministerio de Instrucción Pública cumpliendo un encargo de Miguel». Se trata, con toda probabilidad, de la inscripción del original del primer *Silbo* para el Premio Nacional de Literatura. Agradezco a Ramón Pérez Álvarez la copia de la citada carta.

[3] José Muñoz Garrigós: *Vida y obra de Ramón Sijé* (Universidad de Murcia, Caja Rural Central de Orihuela, Murcia, 1987) y «Miguel Hernández y Ramón Sijé», incluido en el muy desigual volumen «*Estudios sobre Miguel Hernández,* Universidad de Murcia, 1992.

[4] Es muy conocida la prosa sobre *Residencia en la tierra* publicada en *El sol*, pero no lo es tanto otra que publiqué en el volumen de *Otras prosas* de Alianza Editorial en 1986, en la que se cuestionan seriamente algunos de los excesos retóricos de Neruda. Por el contrario, la dedicada a Alberto Sánchez («Alberto, el vehemente») no parece contener tantas reticencias.

[5] Por esta razón hemos respetado esta tipografía en cursiva en nuestras ediciones de las *Poesías Completas* de Aguilar y la *Obra Completa* de Espasa-Calpe. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia no parecen haber reparado en este importante extremo, y editan la «Canción primera» y la «Canción última» en letra redonda en sus versiones de la *Obra Poética Completa*, en contraste con el original, que puede verse en la edición facsímil que ellos mismos anotaron en 1981 en las Ediciones de la Casona de Tudanca.