Darío Puccini

LA «CONVERSIÓN SOCIAL» DE MIGUEL HERNÁNDEZ

La «conversión» al mundo colectivo, a la poética social y de resistencia, tiene lugar y se manifiesta en Hernández, al igual que en Neruda, como anhelo de liberarse de los viejos mitos de la religión y de la metafísica, del oscuro túnel de la desesperación individual, y —sobre todo en el poeta chileno— de la informe y tenebrosa zona de los sueños. Tanto la poesía que indica el momento de la «conversión» de Neruda («Reunión bajo las nuevas banderas»), como la —presumiblemente anterior a la guerra— que abre una nueva visión de Hernández («Sonreídme»), se dirigen a un *vosotros* numeroso, colectivo, y proceden bajo la enseña de una fórmula optimista. [...]

En Hernández, más que en Neruda, la ruptura apóstata con el pasado se manifestará en un verdadero ímpetu de regocijo y optimismo, desconocido para él quizás hasta entonces (como puede verse en «Juramento de la alegría»): «Salí de llanto, me encontré en España, / en una plaza de hombres de fuego imperativo. / Supe que la tristeza corrompe, enturbia, daña... / Me alegré seriamente lo mismo que el olivo». Por añadidura, dar su adhesión a los principios socialistas fue para Hernández dar una salida natural a sus orígenes campesinos, a la vez que un lógico desarrollo a sus convicciones de intelectual y un espontáneo logro a algunas de sus peculiaridades poéticas.

Darío Puccini, *Miguel Hernández. Vita e poesia*, Mursia, Milán, 1966; trad. cast.: *Miguel Hernández. Vida y poesía*, Losada, Buenos Aires, 1970, pp. 62-71 (62-66, 68, 71).

Pero detengámonos en el momento en que Hernández experimenta la influencia de Aleixandre y Neruda. En tanto que en Neruda el telurismo tenía un concreto equivalente en su «vocación materialista» y en su fundado whitmanismo; y en tanto que en Aleixandre el sentido cósmico tenía sus razones vitales en la naturaleza visionaria de su fantasía lírica; en Hernández los mismos fermentos neorrománticos actuaron especialmente, por no decir exclusivamente, como fuerzas de ruptura y liberación de los esquemas y cánones poéticos dentro de los cuales ya se habían manifestado su bucólico panteísmo y sus figuraciones cósmicas. Se explica que la influencia directa y más manifiesta de Neruda o Aleixandre se concentre en un grupo muy restringido de composiciones en versos libres y en un breve período de la obra hernandiana, sin modificar jamás su original esqueleto. El «arte menor» (en la acepción incluso técnica de la palabra: o sea, poesía en verso menor), momentáneamente despreciado y combatido, no tardará en reaparecer en la página de Hernández.

Entre las poesías que quedaron fuera de *El rayo* (y de los libros sucesivos), y compuestas en 1936, las más próximas a una línea surrealista, o más impregnadas del hermetismo barroco de uno u otro de aquellos dos poetas, son: «Vecino de la muerte, el ahogado del Tajo», dedicada al poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer; «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda», «Relación que dedico a mi amiga Delia» (vale decir, a Delia del Carril, esposa de Neruda); y la ya citada «Sonreídme». Naturalmente, como para hacer más elocuente su homenaje, Hernández realiza el mayor esfuerzo mimético con respecto al modo de sentir y expresar de Aleixandre y Neruda en las odas que les dedica a ellos: ora haciendo eco al ilimitado sentido del mar del primero, e imitando sus imágenes llevadas hasta el espasmo; ora zambulléndose en el mundo sensual del segundo, y repitiendo su tumultuoso y turbulento desfile metafórico, y su manera interjectiva y convulsa. [...]

Ninguna composición del referido grupo puede considerarse poéticamente lograda; y mucho menos «Vecino de la muerte» y «Sonreídme». Sin embargo, estas poesías son las más interesantes: la primera —con su hórrida y descompuesta visión de los cementerios— porque nos hace comprender la fascinación que ejercitaban en el lacerado fatalismo de Hernández el tremendismo y la «visión desintegrada» del poeta de la primera y segunda *Residencia* (nótese el simbolismo nerudiano de las «herencias de notarios»); la segunda, «Sonreídme», por las razones totalmente diferentes de las que ya hemos hablado.

En cambio, en las otras poesías esparcidas del mismo período, Hernández sigue cavando inflexible y violentamente en su corazón, en su angustia existencial, en su individualidad «universal»: siempre vigilante en su definida línea quevediana y, además, enriquecido con nuevas inquietudes lingüísticas y formales. Si hemos de decir la verdad, no es así en la elegía que dedica a la desdichada novia de Sijé («panadera de espigas y de flores»), donde se prolonga el tierno dolor por la muerte del amigo: pues esta poesía es, estilísticamente, una cola del *Rayo*. En cambio, es sin más así en «Mi sangre es un camino», donde la imagen de la sangre que corre —y había sido sangre verdadera, verdaderamente brotada de una herida que Hernández se produjo al zambullirse en el río de Orihuela (Guerrero Zamora [1955])— se desenvuelve con un difuso y tocante vigor; y así también, especialmente, en el estupendo y tan amargo «Sino sangriento», donde retorna el tema de la sangre ancestral, que se va haciendo persona, bestia, furor, destino, río, mar, «viento y nada»; y es así en la poesía «Me sobra el corazón», donde la pena, que hasta despierta la idea del suicidio, se consuma como en sí misma, en un compacto gesto de estoicismo; y es así, por fin, en la delicada y desolada evocación de Garcilaso (una «Égloga» de tono garcilasiano), en la que manifiesta otros motivos de aguda y compuesta melancolía.

[«Sino sangriento»] y «Me sobra el corazón», con su proceder lírico ondulatorio o interrumpido pero siempre intenso, con su robusta nervadura paratáctica, con su seco vigor lexical, dirigidos a expresar una angustia autobiográfica cada vez más genuina, ya aluden a una mediación entre el discurso alegórico (objetivo) de los clásicos frecuentados por Hernández (Garcilaso, Góngora y, cada vez más, Lope y Quevedo) y la dilatación metafórica (subjetiva) de sus nuevos y

momentáneos maestros (Aleixandre y Neruda). Además, también anuncian concretamente —una vez consumada y asimilada la experiencia de la poesía «de masa»— la postrera fase de la lírica hernandiana. [...]

La misma potencia lírica —transfiguración, síntesis y canto— que encontramos en el *Romancero gitano* de García Lorca y en el teatro lorquiano. Es ésta una comparación no casual, pues Miguel se sentía fuertemente atraído en aquellos años por el teatro poético de García Lorca; a quien pedía que leyera sus propias obras dramáticas y a quien seguía atentamente en cada una de sus afortunadas presentaciones escénicas.

Sin embargo, lo que más importa aquí subrayar es que en *El labrador de más aire*, a través de García Lorca y del particular intento lorquiano de restaurar el teatro del Siglo de Oro, Miguel logra la concisión expresiva y la pureza de lenguaje que parecía haber perdido en su transitoria pero no vana aventura en el intuitivo e imaginoso mundo surrealista; y que en el metro del romance, aun antes de dar su contribución al *Romancero de la guerra civil*, aflora, más segura y funcional, su nativa veta popular. (Sea dicho de paso, es en *El labrador* donde reaparecen aquellas metáforas populares lexicalizadas que serán una de las características de *Viento del pueblo*: por ejemplo, «mi pan lo gano con el sudor de mi frente» o «tu boca de carne y hueso».) En resumen: «en este drama Hernández rehúye toda metáfora rebuscada, todo virtuosismo neogongorino —todavía aparente en su auto—, todo conceptismo calderoniano. Siente la profunda atracción del romance, fresco y sencillo, del metaforismo popular, directo como el agua o el rayo. Se aleja de lo barroco para ganar sobriedad y realismo» (Zardoya [1955]).