

DOS DE 1910: RAMÓN GAYA Y MIGUEL HERNÁNDEZ

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

*En el centenario de María Josefa Torres Fontes,
también de 1910*

Resumen:

Ramón Gaya nació en Murcia el 10 de octubre de 1910 y Miguel Hernández en Orihuela veinte días después, el 30 del mismo mes y año. Dos artistas levantinos muy distintos que coincidirían en Valencia en la redacción de la Ponencia colectiva presentada en el II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, en julio de 1937. Ambos escribieron romances de guerra publicados en *El Mono Azul*, y Gaya publicaría en *Hora de España*, en mayo de 1938, una extensa reseña sobre *Viento del pueblo*, el libro que Hernández publica con su «poesía en la guerra», en Valencia, en septiembre de 1937.

Palabras claves: Ramón Gaya, Miguel Hernández, Ponencia colectiva presentada en el II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, *El Mono Azul*, *Hora de España*, *Viento del pueblo*, Guerra de España, poesía de guerra.

Abstract:

Ramón Gaya was born in Murcia on the 10th October 1910 and Miguel Hernández in Orihuela twenty days later, on the 30th of the same month and year. Two very distinct artists from eastern Spain who would coincide in Valencia at the elaboration of the collective *Ponencia* delivered at the II Conference of Writers for the Defense of Culture, in July 1937. Both wrote war romances published in *El Mono Azul*, and Gaya would publish an extense review on *Viento del pueblo* in *Hora de España*, in May 1938, a book published by Hernández with his «poetry at the war», in Valencia, in September 1937.

Key words: Ramón Gaya, Miguel Hernández, Collective *Ponencia* delivered at II Conference of Writers for the Defence of Culture, *El Mono Azul*, *Hora de España*, *Viento del pueblo*, Spanish War, war poetry.

Ramón Gaya nació en Murcia el 10 de octubre de 1910 y Miguel Hernández en Orihuela veinte días después, el 30 del mismo mes y año. Dos artistas levantinos muy distintos que coincidirían en un momento de sus vidas, coincidencia de la que ha quedado un documento precioso, la extensa reseña que Gaya publicó en *Hora de España* en mayo de 1938¹ sobre *Viento del pueblo*, el libro que Hernández publica con su «poesía en la guerra», tal como se indica en el subtítulo, en Valencia, en septiembre de 1937.²

Sabemos también que juntos estuvieron en la redacción de «uno de los más importantes materiales de la poética republicana»,³ la Ponencia colectiva que firman y proclaman, ante el II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Ramón Gaya y Arturo Serrano Plaja, que fue el encargado de leerla en Valencia el 10 de julio de 1937. El texto de la ponencia, publicado en *Hora de España*,⁴ revela en sus firmantes, «una profunda comprensión del inevitable camino que el arte debe recorrer en las circunstancias de la guerra, pero de la necesidad de que el arte siga siendo arte»,⁵ hasta el punto de que afirman: «Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos». Lo cierto es que, como afirman Rovira y Alemany, «la madura reflexión que aniquila inmediatamente como objetivo exclusivo «el arte de propaganda» («no lo negamos, pero nos parece por sí solo insuficiente»), hará surgir una poesía con ejemplos de valor indudable, aunque sea verdad que la urgencia de la escritura planteará frecuentes caídas en el quehacer de este tipo de creadores.»⁶

Pero antes de ese momento histórico del verano de 1937, Ramón Gaya y Miguel Hernández habían coincidido en las páginas de *El Mono Azul*, al ofrecer ambos un romance cada uno para la serie de «Romancero de la Guerra Civil», que publicaba en todos sus números la revista, exactamente compartiendo espacio en la página 4 del número 9 de *El Mono Azul* de 22 de octubre de 1936, recién comenza-

¹ Ramón Gaya, «Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández», *Hora de España*, 17, mayo de 1938. Reeditado, sin variantes, en *Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1985, págs. 56-58. Y con sustantiva variante, en Ramón Gaya, *Obra completa*, Valencia Pre-Textos, 1992, vol. II, págs. 205-217.

² Miguel Hernández, *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*, Valencia, Socorro Rojo de España, 1937.

³ Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, edición de José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, Madrid, La Torre, 1992, pág. 13.

⁴ *Hora de España*, número 8, agosto de 1937. También en *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937). Actas, ponencias, documentos y testimonios*, edición de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider, Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1987.

⁵ José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, ed. cit., pág.13.

⁶ José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, ed. cit., pág. 14.

da la contienda. Miguel incluye con el título de «Viento del pueblo» su romance «Vientos del pueblo me llevan», que sería incluido en el libro que nos ocupa ahora, *Viento del pueblo*. Antes había publicado, en el número 5, de 25 de septiembre de 1936, con el mismo título de «Viento del pueblo», el que parece ser su primer romance de guerra: «Sentado sobre los muertos», que también sería integrado al comienzo del libro de 1937. Y Ramón Gaya, compartiendo esa página del número 9 de la revista con Miguel y con otros, publica su romance de guerra, hoy totalmente olvidado, como casi todos sus poemas de 1936-1939,⁷ «Los hospicianos», cuyo texto es el siguiente:

¡Qué pena dan las ciudades
 tomadas por los fascistas!
 Los asesinos pretenden
 salvar su bolsa y su vida
 escondidos tras la carne
 de más ingenua sonrisa
 Al criminal no le importan
 ni los niños ni las niñas,
 que el criminal es la muerte
 y los niños son la vida.
 Es tanta la mala sangre
 de la raza falangista,
 que han sacado a los muchachos
 del Hospicio de Sevilla
 para llevarlos al frente
 y exponer sus pobres vidas
 como la carne barata
 que se desprecia y se tira.
 Los hay de catorce años,
 y más niños todavía,
 con el temblor del que ignora
 el calor de su familia.
 Los hay con caritas tristes,
 llorosas y sorprendidas;
 los hay que van silenciosos,
 los hay que gritan un “viva”

⁷ En la edición *Algunos poemas de Ramón Gaya*, introducción de Francisco Brines, Valencia, Pre-Textos, 2001, solo se incluyó un poema de guerra, «Hermosura en la guerra», con el subtítulo «(España, 1938)». Ese poema se publica por primera vez en el número 18 de *Hora de España*, junio de 1938, junto a otro poema, «Los mutilados», con el título común de «Diario de un pintor. Pequeños poemas. “Los mutilados”, y “Hermosura en la guerra”» (págs. 41-44.) Otros poemas de guerra de Gaya olvidados son: «Diario de un pintor: pequeños poemas a mi país, mi mujer y mi hija», *Hora de España*, 15, marzo de 1938, págs. 87-89; y «Naipes de actualidad», *El Buque Rojo*, número 1, 3 de diciembre de 1936, pág. 2, que contiene junto a unas caricaturas leyendas satíricas y un romancillo burlesco.

descolorido y forzado,
sin alma y sin alegría,
solamente por librarse
de la *fina* puntería,
a dos metros de distancia,
de una pistola fascista.
Católicos de escayola,
¡qué falsas son vuestras misas!
Desconocéis la belleza
de todas las cosas vivas,
y no respetáis los trigos,
ni respetáis las semillas
humanas o vegetales
que un dios escondido envía.
Desconocéis la promesa
que significa una risa
en el muchacho que brota
lleno de afán y de prisa.
Por eso asaltáis hospicios
y todo aquello en que anida
el hombre anónimo y pobre
que trabaja y que palpita.
¡Sois canalla destructora,
sólo la muerte os envidia!
¡Qué sangre más insensible
es la sangre señorita!
No hay más sangre que la roja;
la que es azul es podrida.

Como se advierte se trata de un poema de la más pura estirpe bélica española y producto muy del momento, aunque en Ramón Gaya, quizá por el propio tema elegido, destaca la ternura con que plantea el romance en defensa de los más débiles. Pero las acusaciones al enemigo y sobre todo la base histórica en la que el romance se sustenta, quizá difundida por la propaganda bélica republicana, son las propias de este tipo de composiciones que todos cultivaron, y con el mismo tono que aquí advertimos, hasta los espíritus más selectos, que hoy nos sorprenden en estas tareas, como Vicente Aleixandre, tal como hemos estudiado en otro lugar.⁸ La defensa de la belleza, de los trigos y las semillas, humanas y vegetales, que el enemigo no respeta son gestos propios de Gaya, como lo es, sin duda, la consideración de un dios generoso que crea el mundo, y que desconoce el enemigo despiadado y fascista.

⁸ Francisco Javier Díez de Revenga, «Los poemas de guerra de Vicente Aleixandre», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, págs. 1085-1093.

No es cuestión de justificar un poema que ahí está y permanece en el tiempo por encima de la propia existencia de su autor, pero interesa destacar esta manera muy de Gaya de enfocar el romance, porque la reseña objeto de estas páginas insistirá justamente en censurar los excesos de Miguel Hernández en algunos aspectos de su poesía bélica, en los que desde luego no cae Ramón Gaya en su romance. Más adelante nos referimos a ello.

El destino de los dos romances de Miguel Hernández y la fortuna de Ramón Gaya, que *El Mono Azul* había publicado en el otoño de 1936, los uniría que sepamos en dos ocasiones más, ya que todos ellos se incluyen en la edición del *Romancero de la Guerra Civil*, que aparecería en noviembre de 1936, y a cuyo frente se sitúa una explicación del origen de todos los que componen el libro, labor compartida por nuestros dos escritores levantinos: «La Sección de Literatura de la Alianza de Intelectuales, pocos días después del levantamiento fascista, reunió a todos sus poetas, proponiéndoles la creación inmediata, urgente, del *Romancero de la guerra civil*, que ya fue apareciendo, todas las semanas, en las páginas centrales de *El Mono Azul*. Hoy te ofrecemos, pueblo de España, en las Ediciones de la Guerra Civil, esta primera serie del *Romancero*, reflejo fiel de tu epopeya sin ejemplo y también del entusiasmo que los poetas han sabido poner al narrarla y cantarla en las ocho sílabas limpias, puras, tradicionales, de nuestro romance popular».⁹

Y de nuevo, pero ya en Buenos Aires, en 1944, de la mano de Rafael Alberti, volverán a aparecer los tres romances, esta vez los tres juntos, agrupados encabezando la sección de «romances líricos», en la magna edición del *Romancero general de la guerra española*.¹⁰

La Guerra de España, en efecto, determinó un cambio brusco y consciente en la poesía de Miguel Hernández. Ante la magnitud de la tragedia, en la que participa desde el principio como protagonista, nuestro poeta se lanza en defensa del pueblo convertido en su poeta. «Poeta del pueblo en guerra»¹¹ se le llamó, partiendo de sus propias palabras plasmadas en su introducción a *Teatro en la guerra*,¹² texto fundamental para comprender el espíritu del poeta y su situación en este momento. Miguel comienza a escribir poemas, fundamentalmente romances, que alcanzan rápida difusión en los medios más prestigiosos y extendidos del momento como son *El Mono Azul*, *Ayuda*, *Nueva Cultura*, *Frente Sur*, *Hora de España*, etc., e incluso llegan a

⁹ *Romancero de la Guerra Civil (Serie I)*, Madrid, Ediciones de la Guerra Civil, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936. Edición facsímil de Gonzalo Santonja, Madrid, Visor, 1984, pág. 5. Los romances de Hernández, en págs. 61 y 65; y el de Gaya, en pág. 84. Los de Hernández se consideran «Romances líricos», y el de Gaya se agrupa en «Romances varios».

¹⁰ *Romancero general de la guerra española*, selección y prólogo de Rafael Alberti, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944. Edición facsímil Madrid, Visor-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006. Los romances de Hernández, en págs. 232 y 234; y el de Gaya, en pág. 236.

¹¹ Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 11 y ss.

¹² Puede leerse en Miguel Hernández, *Obra Completa*, ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

integrarse inmediatamente en el *Romancero de la Guerra Civil*,¹³ como es el caso de «Sentado sobre los muertos» y de «Vientos del pueblo», tal como ya sabemos.

La difusión de los poemas garantiza su vinculación al ambiente de los frentes que los produjeron, pero también indudablemente dejan sentir el carácter propagandístico de esta poesía, su tono improvisado que rápidamente fue detectado por la crítica más inmediata de la obra, sin duda partiendo de las expertas y respetadas palabras de su prologuista, el filólogo Tomás Navarro Tomás, quien tras relatar la vida de Miguel y presentárnoslo como un joven autodidacta, curtido en el frente, define su poesía como algo, sin embargo, superficial: «Sus veinticinco años cargados de experiencia, fecundados con la enseñanza de la vida pobre, áspera y difícil, han madurado su figura varonil y su alma de pastor, poeta y miliciano. Siente con amplitud y profundidad la tragedia de España, el sacrificio del pueblo y la misión de la juventud. Sirve a su pueblo como poeta y como soldado. Su espíritu, encendido en un puro ideal de justicia y libertad, se vierte generosamente en sus composiciones poéticas y en su vida militar. El caudal de sus sentimientos lucha con la dificultad de la palabra y del verso, sin encontrar siempre la expresión justa y adecuada. Se percibe la pugna interna entre el ímpetu de una vigorosa inspiración y la resistencia de un instrumento expresivo insuficientemente dominado. Pero esta misma forma, labrada con visible esfuerzo y tenacidad, contribuye en cambio a reforzar la impresión de honda y calida sinceridad emocional que sus composiciones reflejan».¹⁴

En efecto, las críticas que surgieron tras la publicación del libro fueron por estos caminos, sin duda alguna porque se tenía muy presente los anhelos expresados en la *Ponencia colectiva* del Congreso de Intelectuales Antifascistas de Valencia, de julio de 1937, publicada en *Hora de España* y que, como señala Balcells, «Miguel Hernández no estuvo en todo momento a la altura de la poética de la citada ponencia, como por otro lado tampoco lo estuvo nadie, seguramente: tal alto era el listón humano y estético que se pretendía».¹⁵ Pero lo cierto es que *Viento del pueblo* y los poemas sueltos que se han recogido de la época primera de la guerra responden muy bien al espíritu que Miguel se había marcado de utilizar la poesía (y el teatro) como armas de guerra y los resultados hoy no pueden ser más elocuentes. El hecho de que el libro se abra con una elegía, la dedicada a Federico García Lorca, no deja de ser representativo. Tengamos en cuenta que Hernández cerró su anterior obra publicada, *El rayo que no cesa*, con otra elegía magistral, la dedicada a Ramón Sijé, que figura inmediatamente antes del «Soneto final». La figura mártir de Federico sirve para iniciar el clima adecuado en que se va a desarrollar el libro. El crimen, la barbarie de sus asesinos, la conmoción uni-

¹³ *Romancero de la Guerra Civil (Serie I)*, Madrid, Ediciones de la Guerra Civil, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936.

¹⁴ Tomás Navarro Tomás, «Miguel Hernández. Poeta campesino en las trincheras», *Viento del pueblo*, edición citada de 1937, págs. 3-6.

¹⁵ José María Balcells, *Miguel Hernández*, Barcelona, Teide, 1990, pág. 91.

versal expresada en los versos tantas veces recordados «Cuando muere un poeta...», denotan con fuerza un sentimiento general que lo es estético, pero al mismo tiempo también político y de combate. Las palabras escogidas por el poeta son las de las grandes elegías, la de las dos odas a Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, expresión de la grandeza del drama y también del patetismo desolado del poeta, que no es patetismo particular sino colectivo de la España que ha perdido a García Lorca, del pueblo víctima de la rebelión militar, cuyos vientos se cantan en este libro.

La expresión de Miguel Hernández, indudablemente, ha cambiado. Se ha producido ante todo un regreso a la sencillez. Ya no es momento de alambiques retóricos y el poeta, en la línea más sólida de la poesía social y política, practica la sobriedad de la expresión y casi la llaneza, lo que posiblemente irá en detrimento de alcances estéticos más notables. Pero a cambio ha ganado en emotividad, en fuerza entrañable para enfrentar la lucha común contra el opresor. Las metáforas, los símbolos, las alegorías buscan una expresividad singular y se nutren de elementos poco rebuscados, procedentes muchas veces del mundo agrícola y rural al que el poeta pertenece. Poemas como «Vientos del pueblo me llevan» o «El niño yuntero» trascienden más allá de la anécdota que los produce y se convierten en reflejo de un espíritu de combate no exento de sensibilidad y ternura especiales.

La poesía de guerra de Miguel Hernández conserva y manifiesta con claridad su espíritu épico, al que mucho contribuye la figura de los héroes recordados, muertos o vivos, combatientes de la gesta de la libertad y de la justicia, personajes reales recordados con su propio nombre o evocados en colectivos singulares y muy representativos de la gente de combate, como ocurre en «Aceituneros».

Hay poemas que han sido considerados especialmente por la crítica, tal como ocurre con el singularísimo «El sudor», muy característico de la capacidad de originalidad de Miguel Hernández, que consigue poetizar un tema muy extraño y desconocido para la poesía. Pero es su simbolismo profundo, como reflejo realista de la clase popular y trabajadora, el que justifica un poema así y un motivo que nos llama la atención por su inusitada presencia en la poesía. A él se referirá, como hemos de ver, Ramón Gaya en su análisis.

En todo caso, *Viento del pueblo* supone un cambio definitivo en la poesía de Hernández, y así lo manifiesta él mismo, al frente del libro, en la dedicatoria a Vicente Aleixandre: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.»¹⁶

¹⁶ Miguel Hernández, *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*, pág. 7.

La reseña de Ramón Gaya, que reproducimos íntegra siguiendo la versión de *Hora de España* en homenaje a ambos escritores en su centenario, es interesantísima. Y llamamos la atención sobre algunos aspectos de la misma, el primero de ellos su excepcional extensión, ya que supera los límites habituales de una reseña sobre un libro de poesía, en realidad nada extenso. Pero el más importante de los aspectos advertibles es, desde luego, la distinta concepción de la poesía como arte que poseen ambos escritores. Gaya lo deja claro desde el principio al distinguir entre lo que debería ser «poesía en la guerra» (tal como señala el subtítulo de *Viento del pueblo*) y lo que en realidad son «versos en la guerra», producto de la «facilidad» de Miguel Hernández, que sin duda Gaya le reprocha. La facilidad levantina nada menos que la misma de Sorolla o Blasco Ibáñez, a los que Gaya apenas aprecia. Facilidad, vacío, nada, facilismo, instantaneidad, de la que no se ha de esperar nada profundo. Y así analiza a los dos artistas valencianos, a Blasco Ibáñez y a Sorolla. Y también a Villaespesa. Es notable este afán de Gaya por denunciar defectos de levantinos procedentes del mismo hecho de ser eso, levantinos. Determinismo geográfico, de ambiente, de luz, de temperatura, que genera evidentes carencias que asegura conocer bien por ser él también tan levantino como ellos, como Hernández, como Blasco, como Sorolla o como Villaespesa, porque Levante va desde Valencia a Almería.

Desde luego, son impecables estas referencias y las siguientes a la distinción entre huertano y campesino que conoce bien el propio Gaya, como lo es la constatación de la nueva fidelidad paisajística, de paisaje y gentes que lo pueblan, de Hernández hacia Castilla, que ya había avisado Navarro Tomás en el prólogo al libro. Sólo Gabriel Miró se salva del facileo y del coloreo que anegan las creaciones de los escritores y el pintor levantinos citados.

Otro de los defectos señalados a Hernández es la desigualdad del libro, en el que encuentra cacofonías de virtuoso y aciertos definitivos, como el poema «El sudor», en el que halla sorprendentes cualidades en una composición tan inusitada como compleja. Desde luego, Gaya lo que más admira es la capacidad del poeta para superar la realidad real en la que el sudor es protagonista y convertir su sublimación en un acierto como comunicación. A esta mención de Gaya se refiere Juan Gil-Albert cuando, en 1965, evocaba su recuerdo de Miguel Hernández, vinculado a los días de guerra en Valencia y al ambiente de *Hora de España*: «Otra característica predominante que advertí fue lo que podríamos llamar el vigor de los sentidos, o sea, de la sensualidad traducida naturalmente al mundo poético. Esto hizo resaltar Ramón Gaya en un breve estudio que apareció en las páginas de la revista que publicamos durante la guerra: *Hora de España*, y en el que hacía un parangón diferencial entre la poesía castellana de aquel momento, que él personificaba en Serrano Plaja, y la levantina encarnada en Miguel Hernández. Le servía para acreditar en éste su estirpe, su poema «El sudor». El título es ya, por sí solo, expresivo. Claro que es el sudor del trabajo, con particular predilección por el trabajo campesino; pero lo que llama la atención en él es la rotundidad musical en la que viene envuelto el mensaje exaltador de una secreción humana, más bien humilde, que no creo que hubiera merecido

hasta entonces una exaltación en la que se hace, a la vez, música y oro. Detrás de todo esto nos parece escuchar, distantes, pero presentes, los dones sinfónicos de Darío.»¹⁷

Y, por último, entre los muchos aspectos destacables, sobresale el rechazo por parte de Gaya de esa manía de Miguel Hernández por conseguir una poesía masculina y fuerte, que él censura porque la poesía por encima de todo es pensamiento, citando a Juan Ramón y a Mozart frente a Wagner. Es interesante todo lo que en este sector dice, como lo es única variante respecto al texto inicial que hay en el de *Obra completa*, ya que el texto que en *Hora de España* dice: «y las estampas de Hokusai, tan delgadas, tan leves, tienen sin duda alguna más fuerza expresiva que los cuadros mismos de Ribera. No se me oculta tampoco, claro está, que no todo lo delicado es sano, y sé muy bien que de los pocos poemas de Verlaine o de los lienzos de Watteau, con todas sus maravillosas cualidades, no podría decirse lo que estábamos diciendo, ya que uno y otro son, en efecto, artistas enfermizos, pero véase que lo son por enfermedad y no por finura, más aún, quizá son débiles por no ser suficientemente, verdaderamente, fuertemente, finos.» Texto que es sustituido en la versión de *Obra completa*, por esta lacónica mención: «y las estampas de Hokusai, tan delgadas, tan leves, tienen sin duda alguna más fuerza expresiva que un cuadrango de Courbet, por ejemplo».

Para concluir que ni una palabrota ni una expresión fuerte o violenta van a poner más virilidad en el texto. Opinión de Gaya que fue contestada por otro estudioso de Miguel Hernández, también murciano, Juan Cano Ballesta, quien al anotar el poema “Los cobardes” y recordar esta opinión del pintor señala: «Pero habría que responder que tal vez estos recursos que condena Gaya son los que establecen el fluido de la comunicación con los rudos soldados y campesinos a los que Miguel Hernández se dirigía».¹⁸

Destacables son, por último, algunos otros elogios finales a aciertos que, sin embargo, Gaya, nada convencido del valor de este libro y de este tipo de poesía de guerra, reduce a aciertos aislados, como los que halla en la «Canción del esposo soldado». Pero la conclusión no hará sino confirmar cuanto venimos diciendo. Que en un enfrentamiento entre poesía y verdad, como el que hace Hernández en este libro, su habilidad de poeta no logra conciliarse con la verdad de lo que está sucediendo en la guerra y ello produce que junto a un verso comparable al de Garcilaso haya renglones que parecen desprendidos de una crónica periodística. Porque la verdad nada puede ser por sí misma en arte, pensamiento este que Ramón Gaya siempre defendió en sus ensayos y ejerció sin desmayo en su excelente obra pictórica.

¹⁷ Juan Gil-Albert, «Notas de un carnet. Miguel Hernández», prólogo a *De oscura presencia*, de Juan Miguel Romá, Valencia, La Rueda, 1965. En *Documenta Miguel Hernández*, pág. 62. Y en *Miguel Hernández*, edición de Carmen Alemany Bay, Alicante, El Escritor Alicantino y la Crítica, Fundación Cultural CAM, 1992, pág. 379.

¹⁸ Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 72.

APÉNDICE

Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández

Este joven poeta, llamado por Juan Ramón «el sorprendente muchacho de Orihuela» en unas elogiosas palabras que le dedicara un día, ha reunido ahora, en un volumen que titula *Viento del Pueblo* y subtitula *Poesía en la guerra*, todos, o casi todos aquellos poemas suyos escritos en la atmósfera de nuestra lucha.

Poesía en la guerra. Quizá fuese más exacto subtitular este libro *Versos en la guerra*. Versos, porque es el verso lo que en Miguel Hernández vive, es el verso, es tal o cual verso lo que aquí se alza y luce, lo que aquí sorprende. Pero si siempre sus versos son verso —cosa que no consiguen totalmente otros poetas actuales—, en cambio, no todos estos versos que son verso siempre, son siempre poesía. Hasta puede decirse que cuando se da en su obra lo auténticamente poético, se da un poco por añadidura y con posterioridad al verso mismo, o sea, que es el verso quien le proporciona, quien termina por traerle a Miguel Hernández la poesía, y no la poesía quien dicta su verso. Esa gran facilidad suya, esa gran facilidad técnica —que es, naturalmente, algo muy distinto a técnica maestra— tiene tal vigor que muchas veces, técnica y facilidad consiguen, no ya tan sólo ser méritos brillantes, sino producir y provocar la belleza, una belleza que no había sido requerida o citada expresamente aquí, que llegó de improviso, inesperadamente, un poco alocada, un poco insensata, un poco brusca, pero viva. Esa desmedida facilidad —que es la misma facilidad que tuvieron Sorolla y Blasco Ibáñez, cada uno en lo suyo, pero los tres sin duda por ser levantinos—, esa pasmosa facilidad para lo que es propiamente *hacer* resulta casi siempre perdición y salvación a un tiempo. En Blasco Ibáñez, ese escribir incontinido, ese escapársele la mano que viene a ser quizá su mejor virtud, o por lo menos allí donde residen, donde viven incluidas sus mejores virtudes ya que es en ese torrente facilón de su prosa donde no podemos negarle cierta fuerza de escritor *porque sí*, de nacimiento, de puro y bruto impulso natural; en ese vuela pluma es donde también reside su flaqueza porque una facilidad que le resulta tan fácil de ejercer, de poner en marcha le conduce, le arrastra sin remedio, le lleva ciegamente por donde ni él mismo sabe y termina siendo esclavo de su propia facilidad, es decir, termina por ser facilidad sola, por ser vacío, por ser nada. Y en cuanto a Sorolla, dudamos de que pueda repetirse un pintor con tanta ligereza, con tantas dotes manuales, con tanta soltura de oficio, con tanta disposición para lo que se puede llamar la albañilería de la pintura; incluso recuerdo que una tarde, en casa del viejo Cossío (aquél claro y limpio santón que dedicara tantas de sus fuerzas a saber de El Greco y que si no llegó a decir todo lo que puede y debe decirse sobre tan lujosa personalidad encendida, sí dijo en cambio las primeras palabras que sobre Theotocopuli sonaron a inteligencia y a empeño en nuestro país), contemplaba yo un retrato tamaño natural de don Francisco Giner debido a Sorolla y me asombraba de su asombroso facilismo, cuando don Manuel, que había presenciado años atrás el nacimiento de esa figura de completa y terminada apariencia, me aseguró que fue pintada en veinticinco minutos exactamente.

Pero de esa instantaneidad no debe esperarse nada verdaderamente profundo. De una facilidad como la que tuvieron Sorolla, Blasco Ibáñez o Villaespesa, no debe nunca esperarse una obra medida, sino ese solo arranque cegato y en desorden de un impulso nativo, irremediable, cierto, pero demasiado elemental. Porque en ese aluvión va siempre, claro es, mucha broza, mucho mal gusto innecesario, mucha inutilidad, mucha gordura, mucha nada con cuerpo, mucho vacío con presencia, mucho... estropajo, aunque todo esto aparezca tantas veces revestido de coloristas, de luministas, de impresionistas apariencias. Lo feo y lo bello, lo malo y lo bueno salen, ruedan por esa corriente turbia y confusa perdidos uno en otro, debilitados entre sí.

Es Miguel Hernández un poeta, un caso de poeta que me importa muy particularmente, aunque no por maniático regionalismo, sino porque encontrándome paisano suyo puedo sospecharme también conocedor de sus resortes, de sus virtudes, de sus defectos naturales.

Nació en Orihuela y es por lo tanto huertano y no campesino, es decir, de una tierra propicia, de un suelo blando y dócil, de un lugar entre polvoriento y amable, de allí donde los huertos son morunos recintos de verdor. Huertano y no campesino, hombre de vega, de exuberancia, de facilidad. No importa que actualmente guste más del campo de Castilla que de la huerta murciana —Orihuela no es Alicante, sino Murcia—, no importa que su obra haya tomado del Romancero cierta «dignidad del tono», de Quevedo, atrevimiento y dureza, de Calderón, aire sentencioso y metálico, no importa, en fin, que tome aún por muchos días la forma, la cara del Siglo de Oro al mismo tiempo que dice sentirse más compenetrado que con su propio pueblo con el espíritu de Castilla toda; en lo profundo es un levantino muy levantino y lleva en sí lo que de peligroso esto representa, aunque también lo que de riqueza, de gustosidad, de vida carnosa significa.

Pero, ¿qué razones le mueven hacia una tierra y una atmósfera que no son las suyas? ¿Se teme a sí mismo? ¿Teme anegarse en esas características regionales de tan desdichados ejemplos? ¿Busca y se acoge a unos hombres y a unos surcos que cree más penosos, más esenciales, más serios? Si es así no debe olvidar que pueden nacerle entonces otros peligros. Porque su torrencial facilidad levantina, aunque produjera raros sonetos admirables, al chocar con el seco rigor capturado en ciertas lecturas castellanas, aunque esas dos condiciones opuestas lograsen entonces fundirse en unos frutos sorprendentes, quizá es un camino imposible y artificioso. Por eso cuando comprenda que los defectos innatos, que nuestros defectos naturales no deben ser contradecidos, violentados por nosotros, sino elevados y dignificados; cuando comprenda que no se trata de rehuirlos o falsearlos, sino de superarlos, de darles salvación y buen cauce; cuando comprenda, en fin, que su excesiva sensualidad no debe nunca considerarla como condición maldita y vergonzante, sino como fuerza silvestre, animal, insegura, peligrosa tan sólo, es entonces cuando para no caer en un levantinismo superficial y barato no pensará en volver la espalda a su verdadero suelo, sino que precisamente engolfándose mucho en él, o sea, realizándose de una manera total, es como mejor y más ha de sentirse alejado del sorollismo, del blascoibañismo, del villaespesismo —el coloreo y el facileo de Levante alcanza y llega hasta Almería—, ya que todas estas deslum-

brantes personas fueron víctimas de sí mismas por no haber ahondado en sí mismas (una de las cosas que salvaron a Gabriel Miró fue sin duda alguna el valeroso empeño que puso en zambullirse muy de veras dentro de unos elementos desprestigiados pero queridos por él y por él sentidos). Nuestras innatas condiciones –defectos y virtudes– nunca se desprenderían de nosotros por mucho que lo intentásemos; debemos, pues, emplearlas todas, aunque eso sí, cuidando mucho el dónde y el cómo. Que todas nuestras condiciones –virtudes y defectos– vayan a parar a la esencia misma de nuestra obra; que no se sientan nunca traicionadas, desdeñadas, porque podrían vengarse surgiendo inopinadamente, inoportunamente allí donde menos conviniera. Cuando a Miguel Hernández le parece haber huido de la exuberancia y de la facilidad hablándonos en sus poemas de un paisaje y unos hombres más bruscos, más duros, más escuetos que los que él conoce, su facilidad y su exuberancia levantinas no quedan sepultas o lejanas como él quizá supone, sino que cambian de papel, y en vez de ser esencialidad –como era en los poetas arábigoandaluces–, en vez de ser motivo, carne, pulpa de su poesía, se manifiestan en el oficio tan sólo, en el trabajo, en el hacer.

Por *Viento del Pueblo* circula un vigor que no siempre encuentra empleo apropiado y se extravía, se pierde entonces como una fuerza inútil. Es un libro desigual y sin medida. Todo fue a él, todo lo que escribiera Miguel Hernández en arranque de poeta verdadero, pero también lo que trazara su sola mano, su mano de versificador tan tremendamente fácil que logra formar a veces infinidad de versos, no ya sin contenido alguno, sino sin nada, sin palabras siquiera, tan sólo con sílabas y acentos. Versos que no pueden considerarse tampoco pura música, ya que la música sólo es música cuando, además de sonar, dice, o si se quiere mayor pureza, cuando su sonido, su sonar mismo es ya decir. Sólo sílabas y acentos:

callado, y más callado, y más callado.

... .. , ,

lutos tras otros lutos y otros lutos,

llantos, tras otros llantos y otros llantos.

Endecasílabos que parecen estar hechos sin querer, y nacidos, no de un poeta sonámbulo, sino de una pluma que se mueve por costumbre, de memoria, mecánica.

Pero no todo el libro es así. Hay también en sus páginas un poema que nos impresiona y que puede calificarse de muy hermoso: *El sudor*. La facilidad está en él como quisiéramos que estuviera siempre, empleada y no *utilizada*, es decir, que no resulta retórica y mitin, sino pasión y entrega. Incluso sus últimas estrofas se salvan bien. Pero de su poema *El sudor* es esto lo que preferimos:

*En el mar halla el agua su paraíso ansiado
y el sudor su horizonte, su fragor, su plumaje.
El sudor es un árbol desbordante y salado,
un voraz oleaje.*

... ..

*Cuando los campesinos van por la madrugada
a favor de la esteva removiendo el reposo,
se visten una blusa silenciosa y dorada
de sudor silencioso.*

En este ahínco, en este regusto por un elemento aparentemente prosaico como es el sudor, hay mucho más levantinismo y arabismo de lo que él mismo piensa y quiere. Nótese que Miguel Hernández no sólo habla aquí del sudor por lo que el sudor del trabajo significa en el hombre de nobleza y dignidad –más bien ésta es la parte del poema que a él le fracasa–, sino que se enamora del sudor como sudor puro, como cosa, como sola existencia y consigue llenarlo entonces de una hermosura que en la realidad vulgar no puede, naturalmente, tener. Y esto se llama, con el mejor y en el mejor de los sentidos, preciosismo, como preciosismo se llama ese lujoso manejo que de la lepra hace Gabriel Miró en sus más vivas páginas. Un poeta castellano de cualquier fecha –Jorge Manrique, Unamuno, y entre los de generación más próxima a la de Miguel Hernández, Serrano Plaja– no se preocuparía de dar al sudor fisonomía, presencia, carne; hablaría de lo que el sudor *quiere decir*, pero nunca de lo que el sudor parece o es en sí mismo. La mentira hermosa, la belleza delirante, el adorno esencial, la embriaguez, el embuste poético son cualidades morunas que los andaluces y los levantinos están obligados a no falsear ni perder nunca, porque son su fuerza, su profundidad, su metafísica.

De otro de sus poemas truncados, *Fuerza del Manzanares*, queremos arrancar un verso, y de ese verso tal palabra que resulta demostrativa de cuanto venimos diciendo:

y en el sabor del tiempo queda escrito.

La palabra *sabor*, aplicada en este caso al tiempo, denuncia eso que en todo lo bueno levantino es verdaderamente fuerte: la gustosidad, la sensualidad, el lujuriantemente apetito por las cosas, por todas las cosas. En este verso, el tiempo no tiene, no se dice que tenga, como sería tan lógico, fugacidad o eternidad, maldad o encanto, alegría o poder, y ni siquiera se le señala un color como pudo hacerlo tal o cual poeta a la moda de hace unos años, sino que se habla únicamente de su sabor, es decir, de algo que sólo percibiríamos con los labios, con el paladar, con el deseo.

Claro que esta excesividad en los apetitos, esta exuberancia amatoria, este embriago que al tropezar con el mundo y con los sentimientos necesita convertirlos en carne y pulpa; este fantaseo terrenal, este delirio materializador que, como convinimos, es la más honda virtud levantina, puede también ser para un poeta, pintor o músico poco conscientes –demasiados ejemplos hacen que no se olvide– la más total de las perdiciones. Sepamos, pues, vigilar bien nuestra entrega, nuestra pasión, nuestro albedrío, porque de pronto, sin creerlo, sin saberlo, sin darnos cuenta podría suceder con nuestras condiciones naturales que de tanto ejercitarlas ciegamente se mecanizaran, se automatizaran y terminásemos por dar a las gentes y a nosotros mismos nuestra sola apariencia, la sola apariencia de nuestra inspiración y nuestro fuego en vez de nuestro fuego o inspiraciones reales.

Hay, además, en el libro que ocasiona estas divagaciones y aseveraciones, otro punto importante para una crítica sincera: esa maniática preocupación por conseguir poesía masculina y fuerte, poesía sin contemplaciones, sin miramientos. Pero lo que importa señalar aquí no es, como pudiera pensarse, el terrible mal gusto, la fealdad que esto acarrea a la poesía, sino la confusión y la equivocación que significa suponer que el arte admite otra fortaleza que no sea, como ya señala Juan Ramón, la del pensamiento más alto; la del pensamiento y la del sentimiento. Mozart, que es más fino que Wagner, es también más fuerte que él, ya que lo delicado y sutil tiene en su obra una salud, una potencialidad, una intensidad que nunca pudo el autor de *Los Nibelungos* poner en aquello que tanto cultivara como grandioso y poderoso; Juan Ramón Jiménez, tan exquisito, sí, es dueño de un vigor quizá único en la poesía moderna; y las estampas de Hokusai, tan delgadas, tan leves, tienen sin duda alguna más fuerza expresiva que los cuadros mismos de Ribera. No se me oculta tampoco, claro está, que no todo lo delicado es sano, y sé muy bien que de los pocos poemas de Verlaine o de los lienzos de Watteau, con todas sus maravillosas cualidades, no podría decirse lo que estábamos diciendo, ya que uno y otro son, en efecto, artistas enfermizos, pero véase que lo son por enfermedad y no por finura, más aún, quizá son débiles por no ser suficientemente, verdaderamente, fuertemente, finos. Cuidemos, pues, de no confundir unas cosas con otras y sepamos comprender también que tanto la debilidad como la fortaleza pueden estar en todo y que nuestra obra no podrá ser fuerte o débil más que en la medida en que nosotros lo seamos, porque ningún elemento exterior significa nada en sí mismo, y las palabras, los colores, los mármoles, aunque allí en su diccionario, en su paleta o su cantera pareciesen cosas ya dotadas de tal o cual condición, en arte ninguna materia en bruto es nada, y por lo tanto, nada propio podrán infundir o prestar a esa obra para la cual han sido requeridas. No, no pensemos que tal atrevimiento exterior, que tal palabrota, que tal expresión fuerte o violenta ha de poner más vigorosidad, más virilidad y energía en nuestros escritos, porque sería una creencia infantil.

Pero en Miguel Hernández también encontramos de pronto versos sutiles y como dichos en voz baja, como teñidos de ensoñación. En el poema que titula *Canción del esposo soldado*, después de evocar a la esposa, le dice:

Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,

en un tono tan tierno, tan interior, y con un dejo tan misteriosamente sencillo, es decir, con una pasión tan sin vanidad, tan sin descaro, que por un momento casi podría pensarse en un Baudelaire más elemental. Y este esposo, allá en la guerra, desde sus horas pensativas, termina con dos fuertes versos, aunque ahora sí, con fortaleza no pegada, no añadida, sino nacida espontáneamente de lo más profundo de esos versos mismos:

*tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos*

Poesía en la guerra. Sí, dentro de tan difícil y cerrado recinto del arte, fue la poesía realmente lo que mejor supo cumplirse mientras sonaba en todo el espacio español la dura voz de la guerra. Claro que esto no quiere decir que la guerra sea más poética que plástica, que musical o novelable, sino quizá tan sólo que esa *brevidad* de lo que en poesía es puramente oficio, permite al poeta ejercer su trabajo dentro incluso de las mayores y más terribles agitaciones.

Es Miguel Hernández uno de los poetas que más plenamente ha vivido el peligro y la intemperie de esta guerra. Conoce, pues, todo su alcance trágico, aunque también sin duda esa gozosidad de sufrir por una causa muy noble. Sus poemas de ahora tienen, han de tener fatalmente, rasgos, signos, gritos muy verdaderos.

¿Es esto bastante? No sé si la primera verdad, si la emoción primera puede ser en arte definitiva verdad. Creo que no. Lo que Velázquez consigue y descubre en *Las Meninas* y lo que Cervantes consigue y descubre en su gran libro no es la verdad, puesto que la verdad había sido ya vista y comprendida por Velázquez cuando pintara aquellos insulsos lienzos de su primera época, y por Cervantes cuando escribiera tantas páginas sin relieve; lo que uno y otro consiguieron y descubrieron en esas dos obras fue la mentira, la perfección de la mentira. Para eso, para ejercitarse en el mentir, para llegar a mentirnos totalmente, para darnos la verdad mentida en un cuadro y en un libro únicos, es para lo que tuvieron que trabajar con perseguido empeño durante años y años. Saber, conocer, haber visto la verdad, la verdad de la realidad, la verdad de las cosas no es, en arte, apenas nada, aunque sea, eso sí, la primera condición para hacer algo en él.

Miguel Hernández poseía ya, desde mucho, una forma de esa buena mentira a la que aludimos, es decir, de perfección poética. En nuestra lucha, metido de cuerpo entero en nuestra lucha terrible contra el invasor y los traidores, ha visto quizá muchas y muy hondas verdades, muy hondas realidades. Su poesía de hoy, su poesía de *Viento del Pueblo* está llena, por un lado, de esas realidades que ahora vio y sufrió, y por otro, llena también de su antigua habilidad de oficio. Pero aquella forma de mentira, aquella forma más o menos suya de perfección poética no aparece aquí fundida a las verdades o empleada para mostrarnos las verdades, sino como un contenido independiente, suelto, algo inútil. Y esta desunión entre *poesía* y *verdad* es lo único que explica que en sus poemas encontremos junto a un verso de tono y ademán casi a lo Garcilaso, un renglón como desprendido de una crónica periodística.

Ni la más pura verdad, la mejor verdad, la verdad más verdadera puede ser ella sola nada en arte, ni la más sabia forma es nada por sí misma. Unir, fundir en un solo cuerpo tal sentimiento, tal emoción, tal o cual episodio —que son la verdad—, con una forma, una trampa, un artificio —que son la mentira—, es, como se sabe, el único, el solo arte terminado.