Del metal. La violencia en la poesía de Miguel Hernández

Luis Martín Estudillo

Universidad de Iowa (EE.UU.)

CUALQUIER CONSIDERACIÓN sobre el papel o la representación de la violencia en poesía nos ha de conducir a una reflexión paralela acerca de las relaciones entre sociedad y literatura en un contexto concreto. Estas son particularmente relevantes en el caso de la obra de Miguel Hernández, dado el especialísimo momento histórico que le tocó vivir al oriolano. Más allá de las precisiones que se pudieran hacer sobre los elementos que singularizan esa época en España (partiendo de realidades como las transiciones entre regímenes políticos de signo y hasta naturaleza opuestos, convulsiones laborales, éxodo hacia las ciudades, y, cómo no, Guerra Civil), hay un fenómeno subyacente cuya complejidad intrínseca no debería llevarnos a dejarlo de lado. Se trata de la agudización de la conflictividad que se dio en diversos ámbitos, los cuales van desde la esfera política hasta la cultural, y que a menudo acabaron siendo escenario de distintas formas de violencia tanto física como simbólica. Sus manifestaciones más explícitas son una parte ineludible del cuadro que nos presenta la década de los años treinta del siglo pasado, protagonizada por el afianzamiento de los movimientos antiliberales y antiparlamentarios a ambos extremos del espectro político. Este proceso y la producción literaria del momento han de ser entendidos, asimismo, en relación con dos fenómenos paralelos que Walter Benjamin captara ya en 1936: la estetización fascista de la política y la réplica comunista basada en la politización del arte (Benjamin, 1978). En España, ambos son consecuencia de los imperativos ideológicos de movilización de las masas que surgen tras la Restauración.

Para determinar con cierta precisión el sentido de la violencia en la poesía de Hernández ensayaré en primer lugar una breve reconstrucción de los antecedentes artísticos de la misma, para a continuación analizar dos poemas que ejemplifican cómo la aborda: uno, «Alba de hachas», previo a la Guerra Civil, y el otro, «Canción de

Reunión de amigos, grupo surrealista en el que aparecen, entre otros, Paul Éluard, Louis Aragon y André Breton, pintados por Max Ernst en 1922 (Museo Ludwig, Colonia).

la ametralladora», escrito durante el conflicto. Se apreciará que, a pesar de que la violencia es un motivo recurrente en sus textos, su elaboración desconoce la sofisticación doctrinal, algo en lo que coincide con el resto de los intelectuales españoles que la abordaron en sus escritos. La beligerancia creciente de sus poemas se manifiesta expresivamente mediante una serie de imágenes metálicas que llegan al paroxismo en su concepción de un «soldado-máquina» de posible filiación futurista. Es, por otra parte, una violencia limitada a la temática del poema, pues Hernández no la traslada al nivel formal con rupturas de sesgo vanguardista que sacudan las convenciones literarias. Ello entra en consonancia con la evolución poética del autor, mas también ha de tenerse en cuenta que Hernández quería una recepción masiva para estos versos suyos que excitan los instintos políticos más bajos, aun cuando no renunciara a complacer a un público con mayor capacidad de discriminación.

Violencia y arte: agónicas vanguardias

Para la sensibilidad clasicista, las obras de arte deben ser refractarias a las más crudas formas de violencia. El tópico humanista que tiene al arte como un bálsamo contra los horrores de la barbarie niega que los creadores puedan coadyuvar con su obra a la destrucción. Pero serían necesarias enormes dosis de beata ingenuidad y desinformación para mantener posturas así hoy día, cuando son bien conocidas las refinadas aficiones de algunos de los personajes más siniestros de la historia y las múltiples conexiones entre proyectos artísticos y políticas ignominiosas.

Las manifestaciones de violencia en literatura son enormemente variadas; ni su descripción ni su exaltación escasean en el patrimonio verbal de la humanidad, desde la Biblia y la *Ilíada* en adelante. Pero a partir de ese idealismo biempensante que nace con la Ilustración e intenta purgar las *bellas letras* de elementos moralmente reprobables para centrarse en el desarrollo de equilibrios clásicos, encontramos que la violencia queda postergada a los márgenes de lo literario, pues sus manifestaciones más crudas chocan con los ideales de serenidad, armonía, dignidad, decoro, contención y belleza; a menudo suponen precisamente lo opuesto a estos principios. Su aceptación queda entonces limitada a manifestaciones codificadas e instrumentales que tienen que ver, por ejemplo, con la purga de las pasiones o la resolución de lo trágico. El arte burgués,

reconfortante y plácido, dejará la exposición y el cultivo estético de la violencia a creadores que pretendan alejarse de esas convenciones.

De ahí que no resulte sorprendente el grado en que las vanguardias históricas hicieran suya una retórica violenta. Por un lado, el discurso antipasatista que preconizaban conllevaba una postura radical de renovación, la cual pasaba por la destrucción de las formas de orden existentes. Ello implicaba asimismo la recuperación de elementos que atentaran contra el gusto burgués por lo sosegado. La propia denominación de «vanguardia» proviene del término que designa a la sección de los ejércitos que abre la confrontación directa, la más cercana al combate. Se trata de un concepto que en cierto modo perdió su vigencia con la aparición de la guerra total, la cual no distingue entre posiciones avanzadas y retaguardia. Eduardo Subirats ha señalado la deuda que los creadores vanguardistas contrajeron con doctrinas como las del teórico de lo bélico Clausewitz y con el ambiente que se respiraba en torno a los años de la Gran Guerra. La conexión entre vanguardia artística y militarismo va más allá de la explotación de metáforas de avanzadilla y destrucción; según Subirats, «el contenido del nuevo arte y aun la definición del nuevo estilo se conciben explícitamente como un momento de la guerra y en cierto modo como su culminación y acabamiento» (Subirats, 1986: 23-24). La guerra se convierte para los vanguardistas en una vertiente más de la imprescindible ruptura generalizada con la realidad heredada; buscan la pulverización del pasado con el mismo ahínco que el militar pretende la aniquilación del enemigo. Para mover sus ánimos hacia la lucha nace una particular forma de arenga, el manifiesto.

El manifiesto es uno de los tipos de texto más característicamente vanguardistas, y contiene en su misma naturaleza una idea que lo hace antagonista en esencia. Supone la verbalización de una voluntad que quiere tanto exponer sus diferencias con el estado de cosas prevalente como definir una estrategia para superarlo. Con frecuencia, estas proclamas invitan a formas de violencia que pueden ir más allá de lo estrictamente retórico. Pasar de la palabra a la acción, y llevar así la palabra a la esfera pública –preferentemente con espectacularidad– es un objetivo implícito en las mismas. Esto se aprecia con especial claridad en los manifiestos redactados por uno de los principales valedores e ideólogos de la vanguardia europea, Filippo T. Marinetti.

Desde el primero de sus manifiestos, Marinetti ensalza la lucha y la agresividad como puntales del proyecto estético que anuncia. La destrucción de los valores establecidos es el requisito previo para poder fundar un nuevo mundo con la ayuda de la tecnología, que supone, junto a la guerra purificadora, el tema predilecto de los futuristas. «Non v'è più belleza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro [...] Noi vogliamo glorificare la guerra –sola igene del mondo–, il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore» (Marinetti, 1983: 10-11) («No hay belleza más que en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una

FONDAZIONE E MANIFESTO

DEL

FUTURISMO

(Pubblicato dal "FIGARO" di Parigi il 20 Febbraio 1909)

Avevamo vegliato tutta la notte — i miei amici ed io — sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perchè come queste irradiate dal chiuso fulgòre di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica e annerendo molta carta di frenetiche scritture.

obra maestra [...] Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor»). Su ideal humano es el de un hombre «metálico» que terminará por imponerse a la naturaleza y en toda guerra e independizarse totalmente de la esclavitud a la que la «vulva» femenina lo tiene sometido desde su nacimiento (Blum, 1996: 41 ss.) Paradójicamente, al tratar de movilizar a los candidatos a la destrucción de las venerables ciudades europeas, el futurista echa mano de unos instrumentos que llaman la atención por su primitivismo en un momento que ya conocía e imaginaba formas mucho más sofisticadas y eficientes de devastación: «Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate!» (Marinetti, 1983: 13). «Picos», «hachas», «martillos»: el linaje del metal se pone al servicio de la obra de destrucción, y canaliza buena parte de la imaginería violenta de vanguardia. Más adelante veremos cómo Miguel Hernández también encuentra un filón en esta mina semántica barrenada por Marinetti, cuyas ideas encontraron muy pronto eco en España. En 1909, el mismo año de su aparición, Ramón Gómez de la Serna tradujo y publicó «Fondazione e manifesto del Futurismo» en la revista *Prometeo*. Al año siguiente (que fue el del nacimiento de Hernández), Marinetti escribió un nuevo manifiesto destinado específicamente a los lectores españoles. En sus líneas se exaltan el militarismo y el belicismo como medios para la renovación del país (Lentzen, 1989: 310).

André Breton y su grupo surrealista en una foto de Denise Bellon, de 1960

El futurismo no fue el único movimiento de vanguardia que adoptó una retórica de la violencia (y una retórica violenta). Pero tal estetización de la violencia no es exclusiva de una finalidad de signo político concreto. Si bien la conexión entre la violencia glorificada por el futurismo y la propia del fascismo fue percibida por Benedetto Croce ya en 1924 (Gentile, 1994: 25), lo que se presenta en sus textos como una necesidad de violencia purgante terminará convirtiéndose en un motivo común en las artes y en la política del primer tercio del siglo XX. Aunque desde nuestra perspectiva pueda llamar la atención que el formidable conflicto de 1914-1918 no generara una mayor sensibilidad ante esta retórica, habría de acontecer uno aún más devastador para que culminara el paulatino desgaste de esta expresividad agónica.

Es preciso enfatizar la idea de que el culto –y no sólo la práctica– de la violencia no es patrimonio de la extrema derecha y los artistas a ella asociados. En 1908, tras una serie de bandazos ideológicos, Georges Sorel concluye el más influyente de los ensayos novecentistas acerca del tema, *Reflexiones sobre la violencia*, con estas palabras: «C'est à la violence que le socialisme doit les hautes valeurs morales par lesquelles il apporte le salut au monde moderne» (173) («el socialismo le debe a la violencia aquellos altos ideales morales mediante los cuales trae la salvación al mundo moderno»). La necesidad de una violencia salvífica es una noción compartida por los diversos movimientos políticos y culturales que anhelaban una refundición social radical. En realidad, en la Europa de entreguerras es difícil hacer distingos entre discursos violentos filofascistas y antifascistas. El *Segundo manifiesto del surrealismo* de André Breton es

buena prueba de ello; a pesar de su asociación con el comunismo, su retórica se solapa con la del futurismo fascistizante en lo que a nuestro tema respecta. En este texto de 1930 se afirma que «l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans le rue et à tirer au hazard, tant qu'on peut, dans la foule» (Breton, 1990: 74) («el más simple de los actos surrealistas consiste en bajar a la calle, pistola en mano, y disparar contra la masa indiscriminadamente, tanto como se pueda»). Pero Breton no está libre de contradicciones: poco después de publicar ese manifiesto, tilda a Georges Bataille de *sur-fasciste* por las proclamas de éste a favor de priorizar la agitación violenta de las masas por encima de las maniobras políticas tradicionales, que considera incapaces de movilizar al pueblo. «Nos dirigimos a los directos y violentos impulsos que, en las mentes de los que nos escuchan, pueden contribuir a la ola de poder que liberará a los hombres de los absurdos timadores que los guían», proclama Bataille en noviembre de 1935 (Bataille, 1985: 161-162), año de la «gran convulsión ideológica de Miguel Hernández» y del cual data –según sus editores Sánchez Vidal y Rovira– «Alba de hachas», el primero de los poemas cuya interpretación propongo (Hernández 1993: 994).

Metálico Hernández

La poesía de Miguel Hernández incide puntualmente en el tenor exhortativo y violento de los textos vanguardistas mencionados. El poeta participa de la desafección sentida hacia los parámetros racionalistas de la herencia ilustrada y los corsés propios de sus soluciones estéticas (diferentes variantes de clasicismo) y políticas (democracia burguesa o liberal). Su proclividad hacia la violencia no es, por tanto, efecto exclusivo de las confrontaciones directas en las que toma partido. Con una

especial sensibilidad ante la injusticia social debido a sus orígenes humildes, Hernández se alinea con los que inicialmente protestan y después toman las armas a favor del proletariado. En su poesía puede observarse un *crescendo* en los grados de intensidad y visibilidad de violencia retórica. Si en un primer momento las imágenes violentas lo acercan a posturas estéticas de vanguardia, conforme la tensión social en España va en aumento, y con ella la politización de Hernández, la apuesta de éste por el metal se hace más explícita.

En *El rayo que no cesa*, el libro que antecede al corpus hernandiano más beligerante, Hernández recurre a enérgicas imágenes metálicas para acentuar la intensidad física de los sentimientos que explora cada poema. Todavía no hay impregnación política. El «carnívoro cuchillo» del primero de ellos, «rayo de metal crispado», es el deseo erótico no satisfecho. Al ámbito amoroso hay que asociar asimismo, dentro de ese volumen, «guadañas eclipsadas», «martillo», «espadas», «hierro infernal», «turbio acero», «yunques inclementes» y otras variaciones del metal que introducen una violencia fundamentalmente

emocional. Pero muy pronto Hernández habrá de hacer de este material un elemento preferente de la retórica apelativa de unos textos marcadamente más exhortativos que líricos. No debe olvidarse que, como ha señalado Eduardo González Calleja, «uno de los hechos más significativos que acompañó la existencia de la II República Española fue la proliferación de lenguajes y simbologías violentos que apelaban a la acción armada como mecanismo válido de intervención en la vida pública» (s. p.). Entre unos receptores de ánimo predispuesto por diversas formas de propaganda política, prejuicios y rumores, la emoción que estos poemas pudieran provocar tendría como fin último transfigurarse en fuerza destinada a la confrontación. La estetización de la violencia no debe ocultarnos que implica un proceso como resultado del cual algo queda destruido.

La llamada a la violencia en la poesía de Hernández pasa por la exaltación de los instrumentos que sirven para ejercerla. El poeta invoca con frecuencia la herramienta y la máquina, ambas creadas por y para el trabajo del obrero a partir del metal, pero no recurre a los consabidos hoz y martillo. La máquina, además, simboliza una modernidad que ha de ser conquistada por el proletariado si este quiere superar la alienación y hacer de la culminación de ese proceso histórico la emancipación final. En el paroxismo de esta alianza por la violencia liberadora encuentra Miguel «la máquina de mi alma / y de mi libertad»: la ametralladora, a la que volveremos más adelante. Con todo, en un primer momento previo todavía a la Guerra Civil, la violencia obrera se presenta como un fenómeno casi natural al que los trabajadores se precipitan irremediablemente debido a la insostenible presión de un medio socioeconómico contrario a sus intereses. En ese estadio primario las armas con que los trabajadores cuentan son sus cuerpos y sus instrumentos de trabajo. En el poema siguiente, el combate es una continuación de la labor: ambos se realizan con esfuerzo, con herramientas, con canciones que –como el propio texto hernandiano– agiten los espíritus y hagan más llevadera la tarea. Una tarea que, si antes fue de producción, se torna ahora destructiva, pero cuyo terrible signo no impide el gozo de los que la llevan a cabo con ansiedad y hasta *ferocidad risueña*. He aquí el poema «Alba de hachas» (Hernández, 1992: 518-519):

Amanecen las hachas en bandadas
como ganaderías voladoras
de laboriosas grullas combatientes.
Las alas son relámpagos cuajados,
las plumas puños, muertes las canciones,
el aire en que se apoyan para el vuelo
brazos que gesticulan como rayos.

Amanecen las hachas destruyendo y
cantando.

Se cubren las cabezas de peligros
y amenazas mortales:
temen los asesinos que preservan
cañones.
Los órganos se callan a torrentes

y Dios desaparece del sagrario
envuelto en telarañas seculares.

Vuela un presentimiento de heridas
sobre todos,
llega una tempestad atronadora
de ceños como yugos peligrosos,
se aproximan miradas catastróficas,
pies desbocados, manos encrespadas,
hachas amanecidas goteando relente.

Vienen talando, golpeando, ansiando.
Asustan corazones de rapiña,
ahuyentan cuervos de podrido vuelo,
y el ruido de sus bruscos aletazos
hace palidecer al mismo oro.

Donde posan su vuelo revientan sangre
y savia
como densas bebidas animales
donde canta su ira alza el espanto
su cabello de pronto encanecido,
donde sus picotazos se encarnizan
se apagan corazones como brasas echadas
en un pozo.
Donde su dentadura dura muerde
hay grandes cataclismos de todas las
especies.

Ferozmente risueñas, entre manos
igual que remos, hachas iracundas,
voces de un solo hachazo,
truenos de un seco y único bramido
y relámpagos de hojas repentinas,
talan las hachas bosques y conventos,
tumban las hachas troncos y palacios
que tienen por entrañas carcoma y yesca
estéril,
y caen brazos y ramas confundidos,
nidadas, sombras, pomas y cabezas
en un derrumbamiento babilónico.

Amanecen las hachas crispadas,
vengativas.
Sacuden las serpientes su látigo asustado
de su expresión mortal de rayo rudo.

Con nuestra catadura de hachas nuevas,
¡a las aladas hachas, compañeros,
sobre los viejos troncos carcomidos!
Que nos teman, que se echen al cuello
las raíces
y se ahorquen, que vamos, que venimos,
jornaleros del árbol, leñadores.

La fundamental renovación social que la violencia de la revolución obrera desencadenaría en España queda expresada en este poema cuyo simbolismo agonista va más allá del que destila el hacha. El alba es el momento en que los jornaleros empiezan a trabajar; aquí, también, el comienzo de una nueva era en la cual el proletariado se hará con el poder mediante la fuerza de las armas y la determinación colectiva. La pieza dialoga, además, con la tradición de la «albada», «alba» o «alborada», poema de origen provenzal que canta la mañana y, particularmente, el lamento de dos amantes que han de separarse al salir el sol. Nótese, empero, que el término designa asimismo la «acción de guerra al amanecer» y el «toque o música militar al romper el alba, para

Sebastián de Covarrubias

avisar la venida del día» (DRAE). El canto de las aves diurnas suele ser la música de fondo de ese despertar. En los primeros versos del poema hernandiano las hachas se asimilan a las grullas, aves de hábitos con apariencia castrense; así, en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, se lee que las grullas «de noche, mientras duermen, y de día, en tanto que pacen, tienen sus centinelas que las avisan si viene gente [...] Cuando vuelan hacen cierta forma de escuadrón». (También es la «grulla» una «antigua máquina militar para atacar las plazas», según el DRAE). El canto de la grulla, por otro lado, es poco eufónico o melodioso: su crotorar es un sonido ronco, algo que resulta apropiado para el paisaje sonoro de esta alba de destrucción. La analogía hacha-grulla se desarrolla en la segunda y tercera estrofas enfatizando el carácter obrero, colectivo y violento que el símbolo del hacha sintetiza. Las tres estrofas siguientes nos hablan del vuelo de estas hachas-grulla, que resulta un agüero ominoso para los cuatro grupos que representan lo «podrido» y lo «carcomido» en

la sociedad española. Los antagonistas de los obreros metonímicamente levantados en armas son el Ejército, la Iglesia, el fascismo y el capital. El primero queda reducido a un grupo de atemorizados «asesinos» que con sus «cañones» guardan una ventaja material (que no de espíritu) frente al movimiento revolucionario. El clero, también presa del miedo, huye despavorido escondiendo entre sus seglares ropajes o telas (por paronomasia con «telaraña») lo que atesora tras siglos de privilegios. La quinta estrofa anticipa el próximo desencadenamiento de un agudo conflicto, ineludible y total. Entre sus versos apocalípticos se apunta a la participación de los falangistas, caricaturizados mediante un elemento de su enseña fascista («ceños como yugos peligrosos»). Los versos 21 a 25 retratan a las fuerzas opuestas a las hachas voladoras como aves con «corazones de rapiña» y «podrido vuelo», y se presenta un nuevo colectivo al que aquellas han de vencer, el del «oro»: los capitalistas que palidecen al oír la llegada de los revolucionarios. La estrofa que sigue reincide en el tipo de justicia que ha de traer su levantamiento. La canción que entonan no es la de la fraternidad o la desaparición de las desigualdades sociales, sino la de una destrucción iracunda y absoluta del mundo considerado putrefacto y estéril; en una palabra, viejo. Las hachas acaban con carcomidos «bosques y conventos», «troncos y palacios»; cercenan «brazos», y, por último, en un movimiento de carácter inconfundiblemente revolucionario, cortan «cabezas». Se trata de una violencia purificadora que en el verso 44 adquiere tintes propios del Antiguo Testamento: supone «un derrumbamiento babilónico». El exaltado hablante poético no desea sólo la victoria; busca la aniquilación del enemigo.

Con el comienzo de la guerra desaparece la posibilidad de retroceder en la escalada de violencia retórica. Las nuevas circunstancias requieren, además,

un mensaje aún más directo. El trabajo de exterminio resulta más viable con la distancia y precisión que permiten las armas de fuego: son ellas las que ahora han de cantarse. Pero con el armamento no basta; la guerra despierta en Hernández la ensoñación de un *hombre metálico* capaz de frenar y destruir al enemigo. Esta imagen, perceptible en la última parte del poema siguiente, bebe tanto de la estética futurista antes comentada como del simbolismo cultivado por las fuerzas izquierdistas combatientes, en cuyos carteles abundan los soldados de aspecto férreo. «Canción de la ametralladora» se publicó por vez primera en *Pasaremos* el 12 de diciembre de 1937 y aparece, con variantes, en el drama *Pastor de la muerte* (1992: 1023):

De mis hombros desciende,
codorniz de metal,
y a su nido de arena
va la muerte a incubar.

Acaricio su lomo,
de humeante crueldad.
Su mirada de cráter,
su pasión de volcán
atraviesa los cielos
cuando se echa a mirar,
con mis ojos de guerra
desplegados detrás.

Entre todas las armas,
es la mano y será
siempre el arma más pura
y la más inmortal.
Pero hay tiempos que exigen
malherir, disparar
y la mano precisa
esgrimir, además
de los puños de hierro,
hierro más eficaz.

Frente a mí varias líneas
de asesinos están,
acechando mi vida,
campeadora y audaz,
que acobarda al acecho
y al cañón más fatal.

Con el alba en el pico,
delirante y voraz,
con rocío, mi arma
se dedica a cantar.

Donde empieza su canto
el relámpago va;
donde acaba el disparo
de su trino mortal,
no es posible la vida,
no es posible jamás.

¡Ay, cigüeña que picas
en el viento del mal,
fieramente, anhelando
su exterminio total!
Canta, tórtola en celo,
que en mis manos estás

Formas Únicas de Continuidad en el Espacio, de Umberto Boccioni (1913)

encendida hasta el ascua,
disparada hasta el mar.

Malas ansias se acercan,
pero no pasarán.
Escuchadla en el centro
del combate, escuchad.

Hambre loca, insaciada
con la carne y el pan;
sed que aumenta la fuente
de mi sed fraternal;
fuego bien orientado,
que ni el agua es capaz,
ni la nieve más larga,
de rendir, de aplacar.

Sobre cada colina
de la tierra que hay,
sobre todas las cumbres,
en un rapto animal,
abalánzate, ciérnete,
canta y vuelve a cantar,
máquina de mi alma
y de mi libertad.

Sed, ametralladoras,
desde aquí y desde allá,
contra aquellos que vienen
a coger sin sembrar.

Vedme a mí desvelado,
sepultando maldad
con semilla de plomo
que jamás verdeará,
sobre España mi sombra,
sobre el sol mi verdad.

Sed la máquina pura
que hago arder y girar;
la muralla de máquinas
de la frágil ciudad
del sudor, del trabajo,
defensor de la paz.
Y al que intente invadirla
de vejez, enturbiad
sus paredes con sangre,
¡disparad! (1993: 635-637)

Hernández vuelve sobre la asociación metafórica de arma y ave que aparecía en «Alba de hachas». Nuevamente al amanecer su canto –que aquí es «trino mortal», tiroteo– ha de mover a los compañeros al combate contra un enemigo que, por estar ahora perfectamente definido al conformar el bando opuesto, no requiere identificación precisa; se trata simplemente de «asesinos», «el mal», «malas ansias» o «aquellos que vienen / a coger sin sembrar». La abstracción del enemigo facilita su reificación y, consiguientemente, «su exterminio total». La elección inicial de la «codorniz» orienta al receptor del poema hacia el campo semántico de la caza, pero aquí los papeles se invierten: será el ave-arma quien dé muerte a los seres humanos. Colocada en el borde de la trinchera («su nido de arena»), su calor no incuba nueva vida, sino destrucción. La segunda estrofa amplifica la idea de un calor dañino para el enemigo lejano, pero cómplice y afectuoso como una fiel mascota para el soldado que porta el arma. Esta extensión metálica del cuerpo y de su capacidad para causar daño aparece justificada en los quince versos siguientes (13-28), en los que se la contrasta con «los puños de hierro», que son «el arma más pura / y la más inmortal» y anticipan el motivo del «soldado-máquina» al que volveremos más abajo. Las dramáticas circunstancias de la guerra son el pretexto para que se prime la eficacia del otro hierro, el de la ametralladora, sobre la nobleza de las manos, del combate cuerpo a cuerpo. El arma de fuego se presenta como una prótesis del propio cuerpo humano, un órgano suplementario y necesario para equilibrar la lucha, ya que, frente al guerrero de existencia «campeadora y audaz», el cobarde enemigo hace uso de artillería pesada, el «cañón más fatal». Los disparos de la ametralladora son también fieros picotazos de cigüeña y canto «de tórtola en celo». El calor destructivo tiene entre los versos 43-46 un sentido paralelo de ardor sexual,

de pulsión copulativa irresoluta, pues en lugar de unir eróticamente es «disparada hasta el mar»: hacia la lejanía improductiva de la bala perdida, o hacia la generación de la distancia absoluta, la muerte. Sólo con ella se pueden atajar las «malas ansias» que acechan.

En el combate se exasperan hasta la enajenación las sensaciones más primarias. La novena estrofa nos habla de un «hambre loca, insaciada / con la carne y el pan» que bien puede ser la del guerrero en el fragor de la lucha, cuyo apetito de muerte le resulta tan insaciable en esas condiciones extremas como la opuesta y al mismo tiempo complementaria «sed fraternal». Para saciar esa sed ha de proteger a sus camaradas liquidando al enemigo mediante el ejercicio de su buena puntería con la metralleta, el fulminante «fuego bien orientado». Se trata de una forma de locura que deshumaniza, un verdadero «rapto animal» en el que por fin se funden y confunden la corporeidad del soldado y la de su devastadora máquina-ave. La «sed» de antes resuena en las últimas estrofas gobernadas por la forma imperativa «Sed», dirigida a las ametralladoras en la versión que los editores han fijado del texto escrito, pero que en un recitado adquiriría un aspecto exhortativo propio de las arengas del frente. La coma que en el verso 67 separa las dos palabras («Sed, ametralladoras») condiciona, pues, una lectura privada en la que el hablante poético se dirige a las armas. El recitado de la pieza, fin para el que Hernández compuso gran parte de su poesía bélica, puede hacer del mismo verso el principio de un discurso pronunciado para enardecer a la tropa y animarla a que se conciba como una «muralla de máquinas», una simbiosis de hierro y carne insuperable en el combate. La relación metonímica entre arma y soldado recibe otra vuelta de tuerca, esta vez de raigambre futurista. No es la ametralladora lo que alcanza el grado de nobleza que más arriba se daba a los puños; la «máquina pura» que

Artur Heras, *Homenaje a Miguel Hernández* (Fundación Cultural Miguel Hernández)

ha de defender el ámbito de los obreros («la frágil ciudad / del sudor, del trabajo») de la «vejez» con que amenazan las fuerzas reaccionarias es una entidad en la que máquina y hombre resultan indistinguibles. «[E]nturbiad / sus paredes con sangre», pide el hablante poético, «¡disparad!»: este imperativo con que el poema concluye subrayaría el anhelo de Hernández de una suerte de «soldado-ametralladora», un invencible hombre metálico que estuviera en última instancia bajo el mando del *hombre de acero*, sobrenombre que adoptó Iósif Vissarionovich Dzhugashvili, «Stalin», cuyo país Hernández visita con asombro en ese mismo año de 1937. No deja de ser sorprendente comprobar hasta qué punto el poema del oriolano sigue la estela de Marinetti, quien, en un texto contemporáneo al de Hernández y asimismo «facile da capirsi e da declamare o cantare» (Marinetti, 1937: 17) («fácil de comprender, declamar o cantar»), afirma que «la guerra ha una sua bellezza perchè incomincia la sognata metallizazione del corpo umano [...] la guerra ha una sua bellezza quando

Los vencedores, de K. Antonov

completa un prato fiorito con le vampanti orchidee delle mitragliatrici puntate l'una contro l'altra» (Marinetti, 1937: 28) («la guerra es bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano [...] La guerra es bella cuando enriquece las praderas florecidas de las orquídeas de fuego de las ametralladoras que se apuntan mutuamente»). Entre octubre de 1935 y mayo de 1936, Marinetti renueva sus votos belicistas como voluntario en la guerra de Etiopía. Su ideario político y estético sigue firme en lo esencial. Desde el bando ideológico opuesto, Miguel Hernández llega a propuestas poéticas que se solapan con las del italiano, quizás porque en ciertos aspectos, como la actitud ante la violencia, la distancia inicial no fuera tan notable.

A propósito de las actitudes del enemigo al que Hernández se enfrenta, cabe señalar que el imaginario falangista se manifiesta abiertamente contra la máquina. A diferencia de los fascismos italiano y alemán, que exaltan la tecnología, los reaccionarios españoles idealizan el mundo preindustrial en consonancia con su mitificación de la España «auténtica» y espiritual de siglos atrás (Cano Ballesta, 1999: 297-312). Para el Conde de Foxá, Miguel Hernández figuraría sin duda entre «esos hombres malvados que cuando ven un pájaro, / sueñan con una máquina pneumática» (cit. en Cano Ballesta, 1999: 301).

En 1904, Lenin demandaba el florecimiento de una literatura puesta al servicio del proletariado y que, dejando a un lado el tradicional individualismo de sus autores, se convirtiera en «una tuerca» dentro del gran mecanismo de la revolución (137). Haciéndose eco de esas consignas, Miguel Hernández llegó a denunciar por escrito a aquellos que «con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que los rodea y les acosa, vestidos de un egoísmo de barro sucio» (Hernández, 1992: 2235), mientras los soldados –él mismo entre ellos– combatían con «nuestro fusil y nuestros dientes rechinantes de trinchera en trinchera y de muerte en muerte, *cuajando en hierro* cada vez más firme» (Hernández, 1992: 2181; la cursiva es mía). A pesar de ello su camaradería, forjada en el frente, no se interpuso en el camino de su individualización como artista. El poeta supo hacer de su talento literario un valioso y energético instrumento de diseminación del discurso de la izquierda en armas, mas sin renunciar a desarrollar de forma orgánica –que no mecánica– un lenguaje crecientemente propio, inevitablemente relacionado con los discursos políticos y estéticos de su tiempo y deudor de los mismos, mas de imposible asimilación a los dogmas de movimiento alguno.

Bibliografía

BATAILLE, Georges, «Popular Front in the Street», en *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, trad. Allan Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, pp. 161-169.

BENJAMIN, Walter, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Nueva York, Shocken, 1978, pp. 217-251.

BLUM, Cinzia Sartini, *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of California Press, 1996.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1990.

CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la Revolución Industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

GENTILE, Emilio, «The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism», *Modernism/Modernity*, vol. 1, 3 (1994), pp. 55-87.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, «La violencia política y la crisis de la Democracia republicana (1931-1936)», *Hispania Nova*, 1 (1998-2000). http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/003/art003.htm

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

LENIN, Vladimir Ilyich, «Party Organization and Party Literature», en C. Harrison y O. Wood (eds.), *Art in Theory: 1900-1990*, Oxford, Blackwell, 1992, pp. 136-40.

LENTZEN, Manfred, «Marinetti y el futurismo en España», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Francfort, Vervuert, 1989, pp. 309-318.

MARINETTI, F[ilippo] T[ommaso], *Teoria e invenzione futurista*, ed. Luciano De Maria, Milán, Mondadori, 1983.

– *Poema africano della Divisione «28 Ottobre»*, Milán, Mondadori, 1937.

SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence*, ed. electrónica Jean-Marie Tremblay. http://classiques.uqac.ca/classiques/sorel_georges/reflexions_violence/Sorel_Reflexions_violence.pdf

SUBIRATS, Eduardo, *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986.