IMAGINACIÓN E IMAGINARIOS EN ALGUNOS POEMAS DE AMOR DE MIGUEL HERNÁNDEZ[1]

Felipe González Alcázar
Universidad Complutense de Madrid

La vivísima intensidad de la poesía de Miguel Hernández no puede dejar indiferente a ningún lector cualquiera que sea su condición. Ya leamos los versos primerizos del poeta, aquellos publicados en vida o póstumamente, como los textos finales -despojados de vestidura y sostenidos por una osamenta arquitectónica-, percibimos en todos una marca indeleble de riesgo y creatividad, la sensación de encontrarnos ante una voz incontestable, presencia de estilemas con rasgos acentuados y distinguibles..., en definitiva, todas las condiciones que remiten a una poética personalísima y profunda. No haría falta suscitar argumentos hagiográficos, sensibles incluso, para señalar las potencias expresivas del conjunto sus versos. Ni siquiera la poda que otras circunstancias más pausadas habrían persuadido a Hernández a obliterar algunos versos y expresiones menos inspiradas sería excusa para rebajar lo más mínimo el juicio sobre la abundante riqueza de hallazgos expresivos de su obra poética. Tampoco los acólitos del listado ordinal de autores, con toda su gastada y cansina argumentación, podrían excusar la presencia del poeta levantino entre la nómina de los grandes poetas de la sentimentalidad del siglo XX en lengua española, junto a Machado, Juan Ramón, Lorca, Neruda o Aleixandre[2]. En parte suscitado por ellos y por su reconocido magisterio, quizás más oblicuamente en el caso de Machado, el cultivo de la vertiente sentimental que acabo de señalar se difunde sobre la obra poética de manera más amplia en el caso de Miguel Hernández que en el de ninguno de sus otros contemporáneos. Es capaz de ahondar en esa forma inexcusable de la lírica incluso entre poesía elegíaca, reivindicativa, celebrativa o simplemente política.

Entrando en materia, la inspiración amorosa en medio de miedos y odios, entre el hambre y las arengas, con todas las penurias tristemente comunes -y en su caso dimensionadas- a muchos de nuestros conciudadanos en aquella sinrazón incivil (permítaseme este adjetivo unamuniano, y por ello, también sentimental, y por tanto, subjetivo), encuentra en el poeta de Orihuela la ocasión para volver a leerse a sí mismo, como antes había leído a los clásicos españoles para imitar lenguajes y formas, retomando en *El hombre acecha* (1939) unos versos de novio y poeta primerizo. La cuarteta final en heptasílabos de *A mi gran Josefina adorada* (p. 63):

1 No es mi propósito ni el momento de agotar el tema, ni al lector, con ejemplos y testimonios de todos los poemas amorosos de Miguel Hernández, empezando por el carácter imprevisible y condicionado de cualquier selección temática. También soy consciente de la obligación profesional de citar por las mejores ediciones posibles. Tal es el caso de la actualización, por causa -justificadísima- del centenario del nacimiento del autor, de la obra poética completa en Alianza Editorial (Madrid, 2010; la primera edición de 1976, la anterior de 1982 y sustento de la actual), al cuidado de Leopoldo de Luis y de Jorge Urrutia. No olvido tampoco la magnífica edición crítica al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con Carmen Alemany, primer tomo de la Obra completa, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (heredera de la de 1979, luego reeditada para el centenario). Yo voy a limitarme a remitir a la selección que Leopoldo de Luis preparó como prologuista y antólogo para Alianza Editorial titulada Poemas de amor (Madrid, 2008), revisión de la primera edición de 1974, por tratarse de una antología para una colección de bolsillo muy popular y accesible, y que contribuyó enormemente a la difusión de los poemas de Miguel Hernández. Y además, como recuerdo a la monumental labor de Leopoldo de Luis, fallecido en 2005, en favor de nuestro malhadado poeta en particular y de la poesía española en general.

2 El conocimiento de la formación poética de Miguel Hernández como excelso imitador y los referentes de su imagología están expuestos a continua revisión y matización. Véase, por ejemplo, el artículo de Francisco Díez de Revenga, "Más sobre la formación de Miguel Hernández", en Teoría y análisis de los discursos literarios, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 119-126.

"Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escríbeme, paloma,
que yo te escribiré.",

poema de cuatro estrofas orientadas sobre el argumento usual de la espera ansiosa de la palabra del ser amado, con toda su adherida visión romanticista, y algo sensiblera por auténtica, de ocultaciones ("metido en un rincón"), desesperanzas ("Aunque bajo la tierra / mi cuerpo amante esté"), emociones embriagadoras ("Tus cartas son un vino / que me trastorna")..., revivirá años después en un romance extenso y elaboradísimo titulado *Carta* (pp. 103-106)[3]. Estos cuatro versos íntimos y casi factuales, de corte sencillo y tan populares que la invocación afectiva "paloma" los orilla hacia el folklore ramplón, sitúan el eje temático sobre el mismo argumento, tan común y tan confesional, ahora vertido sobre la muerte de los destinatarios que interrumpe, amarilleándose en vano cumplimiento, el posible diálogo epistolar. Pero ahora la paloma se vuelve la carta misma ("paloma forjada al fuego") mientras el tú de la amada no encarna lo presente y visible, sino que transmutado en él mismo por un reverso circunstancial sobre cielo-tierra y sus implicaciones, convierte al estribillo en el centro sobre cuya fúnebre imagen reposa el significado del poema:

"Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escríbeme a la tierra,
que yo te escribiré."

Así pues, la natural cercanía de la novia, el lenguaje íntimo y campestre, la tierna comparación originaria y gastada de Josefina y la paloma, como tantas otras josefinas que han sido, son y serán -a caballo entre el torpe discurso del galán cómico y el verismo como en la escena del sofá del *Tenorio*-, metamorfosea en una visión desgarradora, plena de fatalismo, aunque todavía conserve cierto petrarquismo *in morte* de constancia y triunfo del amor. El sentido del verso *escríbeme a la tierra,* con toda su contundente motivación, se abre entonces a varias interpretaciones partiendo de la maduración técnico-poética a que ha sido sometido: la seguridad y la presencia de la muerte ("Allí perecen las cartas / llenas de estremecimientos" o "Mientras los colmillos crecen"), los impulsos telúricos de la sentimentalidad muy cercana a lo sexual en Miguel Hernández y aquí más difusa ("Y te quedarás desnuda / dentro de tus sentimientos"), la empatía sentimental expresada en aquello que le circunda ("Cuando te voy a escribir / se emocionan los tinteros: / los negros tinteros fríos / se ponen rojos y trémulos")... Pero también las continuas agrupaciones de imágenes: bien tomadas de la tradición poética (el mismo verso cambiado del estribillo en correlación con el siguiente participa de un claro remedo quevediano en el más famoso soneto del escritor barroco), del contexto supuesto de un frente de trincheras y bombas ("volando sobre los ojos / de alguien que perdió su cuerpo") y toda una figuración de expresiones y semas motivados por la representación antropológica de la desaparición y la muerte, ya sean adjetivales ("trémulas", "malheridos", "fríos", "viejas", "negro", "estremecidas", "dormido"..., muchas propias del sentimentalismo romántico con su parafernalia hiriente), ideológicas o presenciales ("ausencia", "cementerio", "sangre", "fondo", "huesos, "carne", "muertos"), verbales ("perecen", "agoniza")... Muchas de esas figuraciones propias del poeta, transferidas o heredadas y algunas otras, en virtud de su personalidad, muy queridas y repetidas por él en tanto estilemas, convergen en este poema nacido de imágenes afectivas, tormentosas y a la vez biográficas, literarias y propias del imaginario del ser humano, ampliamente simbólicas. En tal grado que nadie puede evitar señalar a ese bancal de endémicas visiones de lo descarnado, de la raíz íntima del sentimiento amoroso, del sometimiento al amor y a la muerte por más que tantos siglos de experiencia estética y real lo hayan casi ritualizado, para conceder rotunda plenitud al significado de "Cuando te voy a escribir / te van a escribir mis huesos". Sobre cierto tono didáctico, descriptivo, por fuerza despojado de excesos ornamentales en el plano elocutivo del octosílabo, Miguel Hernández hace suyas imágenes que anudan a la vez los signos que toda cultura crea y transmite, según Barthes, y aquellos que se elaboran propiamente en el desarrollo de un imaginario propio.

Aplicar un análisis de producción de imágenes a la poesía de Miguel Hernández, despojando el proceso crítico de la necesaria implicación del elemento imaginativo, es decir, creativo, no difiere de cualquier propuesta cuyas premisas partan de un obligado determinismo. Tratándose de un escritor de caracteres tan marcados en este aspecto concreto, la potencia imaginativa que traslucen sus versos denota tanto un

3 Acerca de la variada composición, del interés de Miguel Hernández en este poema y de las distintas versiones hasta su edición final puede consultarse la edición de su poesía en el tomo I de Obra completa de Sánchez-Vidal, Rovira y Alemany, ob. cit., pp. 1055-1059. Las marcas sobre el campo semántico de la muerte así como la introducción de otras imágenes muy usuales en la obra de estos años, la madre por ejemplo, intensifican un sentimiento de pérdida que la manifestación de ausencia atenúa en la versión final, como la decisión de convertir en estribillo unos versos juveniles de otro contexto, bien que modificados.

arraigado anclaje en elementos simbólicos cultos, populares, inventados o adquiridos, cuanto una superación consciente, una literaturización que enturbia las presunciones del modelo psicológico en favor del formalismo constructivo del poema. En los mismos versos de *Carta*, la percepción imaginativa del autor trae consigo, a su vez, la superposición correspondiente de imágenes por medio de asociaciones de ideas, intrínseca a toda actividad literaria. Describir la transformación metonímica de las cartas en sus contenidos y la prosopopeyización empática de los elementos que las componen -cartas, pluma, tintero- como motivo tópico en el lenguaje amoroso, los marcadores temporales de presencias y ausencias entre los amantes o la tendencia a expresar ideológica y metafóricamente la temática esperanzadora con elementos aéreos o de elevación -la paloma-carta transporta aéreamente su contenido por un elemento libre que el hombre no puede dominar-, no basta para predeterminar la función simbólica de su uso y finalidad en estos versos. Quizás opere tan marcadamente, tan universalmente que ni apelando al contrastado conocimiento de fuentes poéticas o a una estructuración física del espacio imaginado, por tanto literaturizado y en mixtura con el referente real-posible, podríamos identificar a Miguel Hernández frente a cualquier otro poeta en su misma experiencia vital. Trato de expresar mi escasa convicción en que los regímenes de Gilbert Durand, por proponer algún método concreto de los varios en que se ha presentado la teoría moderna de la imaginación (fenomenológica, mítica, hermenéutica...)[4], proveniente además de estudios sobre reflexología de los neurofisiólogos Minkowski y Betcherev, puedan explicar, por sí mismos, sin atender prioritariamente a su forma literaria bajo la naturaleza misma y autosuficiente de la poesía, la riqueza de matices en la provisión de imágenes, algunas incluso incrustadas en la tradición poética, en poemas como *Carta*.

La literatura produce tanto imaginarios cuanto es producida por la imaginación. Es un conjunto de imágenes mentales y visuales en la misma medida que un sistema de convenciones operando desde elementos que le son propios aunque también compartidos: repeticiones, estilizaciones, tópicos, modelos, cauces... La razón literaria es imaginativa hasta cuando ejercita una función descriptiva realista o naturalista, incluso más en ese ámbito. Quizás no exista lucha más innata al crítico literario que enfrentarse con la persistente contaminación entre los elementos contextuales y el texto, tan perdurables en poesía que afectan al nunca superado contraste entre imitación y sus pares: creación, ficción, invención. Algunos teóricos como Ricoeur adoptan una postura transigente pero tajante respecto a la ilusión provocada por el contexto: cualquiera que sea la experiencia de verdad el lenguaje literario nos sitúa en una dimensión distinta de la realidad[5]. Y yo añado la vertiente simbólica de esta dimensión, ya que si no pretende una verdad no significa más que una máscara de conocimiento culturalista. Pensemos en el siguiente soneto de *El rayo que no cesa* (1936) cuyo primer cuarteto nos participa:

"Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo." (p. 71)

Envuelto en un ropaje de clasicismo lírico se entremezclan una anécdota casi bucólica contrastada por motivos que retrotraen al imaginario de los Siglos de Oro desde la estructuración fónica y rítmica, con oposiciones y agrupaciones aliterativas, y rimas consonantes. Muy marcadas hasta la adjetivación garcilasista ("cálida", "pura", en el siglo XVI latinizantes), o el énfasis determinado en la rotundidad de la forma ("arquitectura") del fruto lanzado. Todo ello prepara para el juego de la metamorfosis alegórica de los sentidos en el segundo cuarteto: del amargo al dulce, del amarillo al rojo, del frío al calor, del limón al seno, en fin, del rechazo agresivo-pasional al despertar erótico:

"Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo."

Acaso el juego de contrastes suponga un mimetismo, un producto de imágenes adquirido, y quizás una revelación de pulsiones naturales que derivan las relaciones amorosas hacia un esquema de agresividad sexual de fondo, ¿sólo masculina?, y muy abundante en esta etapa del poeta de Orihuela. Real o ficticio a juicio de biógrafos, el modelo relativo a una anécdota posible reconstruye todo un conjunto de implicaciones entre cierta inocencia defensiva de la interlocutora ("Pero al mirarte y verte la sonrisa / que te produjo el limonado hecho, / a mi voraz malicia tan ajena,") y la expectativa frustrada del encuentro sexual, ahora doliente reflejo ("se me durmió la sangre en la camisa, / y se volvió el poroso y áureo pecho / una picuda y deslumbrante

4 Véase, por ejemplo, el completo panorama que presenta en las páginas de esta misma publicación, número 52 de octubre-diciembre de 2008, Luis Martínez-Falero en "Teoría de la imaginación creadora", pp. 30-33.

5 Paul Ricoeur, La metáfora viva, Madrid, Trotta- Ediciones Cristiandad, 2001, pp. 280-282.

pena."). No obstante ello, no hay en este soneto más allá del determinismo conducente a la frustración erótica un proceso diferente al que hemos podido observar en *Carta*. Hernández, lector compulsivo de poesía, literaturiza su encarnadura amorosa en la misma veta de imaginería y formas que la tradición ha justificado desde muy atrás. La imprecación amorosa, nacida líricamente al amparo del *in vicem flebis* horaciano, donde se condena a la amada a pasar por el mismo tormento que el poeta por sus desdenes, o el apetito carnal no satisfecho, que podemos llevar hasta Safo, cualquiera de los múltiples motivos de este tipo de poemas es asimilado por el poeta levantino, deglutido y transferido a su propia obra. Esta simplificación del convencimiento general de la crítica sobre nuestro poeta deviene ahora un axioma necesario para abordar el elemento imaginativo de esta poesía. Más allá del complejo proceso de fuentes o de rasgos en planos semánticos (cartas, palomares y espacios bélicos se repiten sin cesar en los poemas cronológicamente cercanos a *Carta*, por ejemplo), fonoacústicos..., los que fueran, los poemas de nuestro autor ahondan en la personal experiencia imaginativa como un valor más ancho, más profundo que el de la propia vida. Ese valor no consiste sólo en la utilización de un imaginario, podría ser el de la poesía española del Siglo de Oro en una fase determinada, sino en el proceso creativo que conduce a la imaginación al uso de esas imágenes, preexistentes o no. No tanto al producto cuanto a la acción de su puesta en marcha. Júzguese sobre el soneto *[Fuera menos penado si no fuera]* (p. 73), del mismo libro de 1936, cómo construido sobre una epanadiplosis en los 14 versos cuya presencia continuada sería imposible en el molde garcilasista o herreriano, su puro barroquismo expresivo condiciona de antemano la insistencia en la no correspondencia amorosa. Las repeticiones al principio y final del verso, incluso de dos versos casi exactos, generan un ritmo trabado y obligan a acentuar la primera sílaba del endecasílabo en consonancia con la obligada décima ("Fuera", "nardo", "cardo", "tuera", "ardo"...), variando levemente sobre el esquema de sáficos, armónica y marcialmente a la vez, simulando cíclica y eterna pulsión. Los elementos fonoacústicos tradicionalmente han desempeñado un papel prominente en las reflexiones sobre el texto poético por su variedad y a causa de la efectividad de sus recursos; también por la sugestiva capacidad de hallazgo a través del cual los elementos sugeridores, la atmósfera del poema, adquiría una significación que jugaba entre lo alusivo y lo presente y se dirigía al ritmo vital del lector. El foco de atención sobre estas llamadas construye por sí solo todo el poema en su esquema exterior. La personalización consistirá en la repetición de la figura expresiva y en la capacidad para reorganizar metafóricamente gran parte de esas repeticiones en expresiones de rechazo: lo amargo, lo cortante, lo evanescente... Y sin embargo, declaraciones de estado y metáforas -siempre agrupaciones de imágenes, no lo olvidemos- son combinadas en un proceso inacabado de actualizaciones para componer con ellas otros significados traslaticios a partir de una supuesta imagen originaria que va progresivamente literaturizándose y apropiándose de nuestra percepción en un proceso de agrupamiento y desagrupamiento sin cesación: "Garza es mi pena, esbelta y triste garza, / sola como un suspiro y un ay, sola, / terca en su error y en su desgracia terca." El amplio conjunto de factores que implica la creatividad también constituye un ejemplo de la entidad básicamente imaginativa de la poesía. El inconveniente al interpretar el sentido imaginativo en valor de expectativa de exégesis o de verdad revelada radica en que cercena la libertad de innovación del poeta para convertirlo en un profeta, en un oráculo. Y limita la labor del crítico a la de humilde notario de expectativas ya consabidas y esperadas. En la poesía amorosa de Miguel Hernández el fulgor sentimental no transforma el hecho de *hacer poesía* en un acto de fe, disociado del mero *hacer literatura*. Pues, ¿cabe mayor Literatura que ahormar la tradición poética de una cultura para ofrecerla como raíz y basamento de la propia expresión? En el segundo terceto de *[Umbrío por la pena, casi bruno]* (p. 72), del mismo libro:

"Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.",

el símil vegetal, rústico y humilde del cardo se recrudece por la agresiva presencia del felino que penetra en las entrañas afectivas del poeta a la par que se domestica en la siembra, propia de un campo cultivado. El enlace con cierto superrealismo en un lugar donde hemos leído tantas veces sobre lobos u otros animales de nuestro entorno para pretender semejanzas, llama nuestra atención sobre una asociación de imágenes impactante al simultanear varios niveles de evocaciones. De modo básico, la naturaleza salvaje, lejana, primitiva y feroz del leopardo sobre la cotidiana naturalidad del cardo. Aquí obra con nitidez un tipo de imagen simbólica para expresar dolor ante el desdén, aunque nacida de la expresividad artística como todas las que provienen de una adherencia cultural; como los tigres, valga el contrapunto, en la poesía de Borges. Estas imágenes confrontadas, igual que ocurrirá con tiburones y toros, confluyen en reordenar el espacio imaginativo, en acomodar y en naturalizar modos y formas heredados, y en renovarlos con

Garza es mi pena, esbelta y triste garza, / sola como un suspiro y un ay, sola, / terca en su error y en su desgracia terca.

una acumulación de rasgos inesperada y sorpresiva por dispar. Porque sorpresivo es siempre el resultado de mezclar temas menores y formas cultas o de ser partícipe de esa misma reutilización de la materia poética que nace con la poesía lírica[6]. Y sorpresivo es el efecto que produce en nosotros descubrir los mismos motivos y similares imágenes en Lope ("Naranjitas me tira la niña / en Valencia por Navidad..."), por ejemplo, conducido por su plectro popular en el más hondo y fértil sentido de la palabra[7].

La voz de los poetas suele definirse como mensajes pretendidamente cercanos, empáticos, eternos y universales, ¿pero, inconscientes? La presencia de contenidos aparentemente incontrolables o libres en la imaginación ha sido señalada con perseverancia a lo largo de la historia del pensamiento. Platón hablaba de ella semejando un palomar en el que las imágenes -como bandadas de palomas- se ofrecen unas veces desligadas y otras asociadas, pero no siempre de manera razonada. Ortega, ya en nuestro horizonte, se refería al ejercicio de la fantasía en el hombre primitivo, incitadora a la vez de los mundos poéticos y de los científicos en cuanto ideas, como consecuencia de una enfermedad causante de una "hiperfunción mental -cuyo resultado fue que el hombre se llenó de imágenes, de fantasías [...] El hombre es el animal fantástico, nació de la fantasía [...] Lo que llamamos razón no es sino fantasía puesta en forma."[8] No podemos, por lo que parece, hurtar al principio imaginativo la insólita voracidad de lo incontrolable, pero tampoco reducirlo a huellas y rastros de actividades oníricas o pensamientos intuitivos. Ese mismo camino de los filósofos ha dudado de la significación revelada de la hermenéutica. No sólo minusvalorando lo imaginario frente a la razón sino oponiéndose al simbolismo en tanto explicación condicionada por un intérprete. La actividad representativa en Kant es anterior al conocimiento pero no duda de que en la experiencia estética la imaginación nos lleve más allá de toda sensación y converjan en ella facultades imaginativas y creativas. De ahí nace la idea moderna para asimilar imaginación y creación en tanto actividades asociativas unidas a la memoria[9].

En lo referente, pues, a los poemas amorosos de Miguel Hernández los niveles en que la creación se aviene con una esquematización simbólica cercana a la poética del imaginario son innumerables. Algunos de estos rasgos han sido atendidos siquiera de pasada. No obstante ello, la aparente distancia establecida por mí entre el proceso imaginativo y la realización de un imaginario no antepone una reticencia personal a la adhesión al principio de elaboración de un imaginario sino al de necesaria simbolización. En *Mi sangre es un camino* (pp. 91-94), publicado en el primer número de *Caballo verde para la poesía* de 1935, el sentimiento amoroso ya no aparece poetizado ni mediatizado por la tradición poética. Expresa nada menos que una urgencia sexual inaplazable, plena de imperativos ("Mira", "Mírala", "Hazte cargo", "Guárdame", "No me consientas", "Recibe") y de exhortaciones; casi como un poema luctuoso, imprime su sello sobre el valor deíctico del verbo "mirar", sobre cuya subsecuente *iacturae demonstratio* se dibuja una continua sucesión de arrebatadas imágenes metafóricas del deseo carnal:

"Mujer, mira una sangre,
mira una blusa de azafrán en celo,
mira un capote líquido ciñéndose en mis huesos
como descomunales serpientes que me oprimen
acarreando angustia por mis venas."

No me consientas ir de sangre en sangre / como una bala loca, / no me dejes tronar solo y tendido.

Esta suerte de Laocoonte moderno, el torero que entrevemos realizando una chicuelina arriesgadísima, el torrente de sangre del primer y del último verso, la intensidad del cuerpo vestido por el amarillo anaranjado, en tanto parte de un poema que en gran parte es pura alegoría plástica, trazan textualmente una suma de parciales significados fácilmente interpretables por el lector. No haría falta la pura expresión declarativa ("¡Ay, qué ganas de amarte contra un árbol / ay qué afán de trillarte en una era") para compensar el oblicuo modo de describir poéticamente otros desahogos usando la figura de la obsecración: "No me consientas ir de sangre en sangre / como

6 Puede seguirse este proceso desde sus inicios en el mundo griego planteado entre las páginas de Teorías de la lírica, de Gustavo Guerrero, Méjico, F. C. E., 1998.

7 No voy a detenerme en citar la procedencia de esos motivos. Otros lo han hecho y lo harán más justificadamente que yo. Me limito a señalar a modo de curiosidad la facilidad con que topamos con ellos. Por ejemplo, invito al lector a experimentarlo en las composiciones de arte menor de las comedias de Lope recogidas por Antonio Carreño al final de Poesía selecta, Madrid, Cátedra, 1984, algunas puro folklore. Las similitudes y elementos comunes son innumerables.

8 José Ortega y Gasset, Sobre una nueva interpretación de la Historia Universal, en Obras completas, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, 2009, tomo IX, p. 1367. Sobre las diferentes teorías de la imaginación en la historia de la filosofía y la estética puede consultarse La imaginación, de Maurizio Ferraris, Madrid, Visor, 1999.

9 Siempre conviene volver a revisar las palabras de M. H. Abrams en su ya clásico El espejo y la lámpara (1953), Barcelona, Barral, 1975, passim.

una bala loca, / no me dejes tronar solo y tendido." Las imágenes no solamente reproducen lo real, también lo estilizan, ayudan a elaborar unas interpretaciones que van más allá de una formalización determinada. Figurar la necesidad sexual en versos como:

"Me empuja a martillazos y mordiscos,
me tira con bramidos y cordeles
del corazón, del pie, de los orígenes,
me clava en la garganta garfios dulces [...]
Mírala con sus chivos y sus toros suicidas
corneando cabestros y montañas,
rompiéndose los cuernos a topazos,
mordiéndose de rabia las orejas,
buscándose la muerte de la frente a la cola."

no nos remite a un mito originario sino a una cercanía, no sólo a único proceso de reconocimiento sino también a una transformación expresiva y visual de un sentimiento o de un deseo, esto sí, universal. Nos confundiría quizás que Miguel Hernández deseara en este poema camuflar, quizás mimetizar, su voz poética entre los escombros anquilosados de un resurrecto barroco -tampoco aplicarse a la simulada indisciplina de la enumeración caótica- y sin embargo, las estrofas combinadas sobre endecasílabos y alejandrinos, con alguna excepción, y la acumulación elocutiva coinciden en la estructura esencialmente cerrada, con límites muy marcados, de sus modelos anteriores. La riqueza y amplitud de las imágenes provienen de un ejercicio ajustado, de viejas maestrías y nuevos maestros:

"Mi sangre es un camino ante el crepúsculo
de apasionado barro y charcos vaporosos
que tiene que acabar en tus entrañas [...]
un sembrado de lunas eclipsadas
que han de aumentar sus calabazas íntimas,
ahogadas en un vino con canas en los labios,
al pie de tu cintura al fin sonora."

El enlazamiento de imágenes anuda los textos literarios con diversos tipos de relaciones[10] que también sostienen propiamente su coherencia. Más discutible parece la explicación del modo en que esas relaciones se tejen. En *algunos poemas* de Miguel Hernández -no sobrepaso el límite de algunos poemas- la expresión del amor sentimental y erótico supera el condicionante tematista que implica concebir a la literatura sólo como un depósito de afecciones psicológicas que constriñe la capacidad imaginativa en el reflejo inconsciente de una intuición. La descripción de imágenes teriomorfas de Durand, tan evidentes aquí en los "leopardos" y "ganaderías de alacranes", tiburones y "toros suicidas", o catamorfas (sangre, noche y luna, por ejemplo), contribuyen a razonar ideológicamente la creatividad imaginativa. Desligadas de un método crítico que atienda a todos los niveles del texto, conducen, no obstante, a una especie de *inventio* pretextual, a un determinismo clasificatorio que atiende a lo inesperado como a un visitante de nuestro pasado familiar, a una especie de *déjà vu* paraliterario. La imaginación literaria, de desbordantes dimensiones respecto de la vida, no se colma dentro de un espacio, ni tampoco un tiempo, delimitados para que el ser humano ordene el mundo, que hacen de su verdad una pálida sombra de representaciones plasmada en imaginarios ausentes del sistema de convenciones literarias. Que la poesía provenga de la poesía, y el sentimiento amoroso se pueda plasmar en una técnica escrituraria, no niega sino que refuerza el hecho de que la literatura hunde sus raíces en una exquisita tradición propia de formas y modos. Esta fértil tradición no puede pretenderse apenas auxiliadora de la imaginación aplicada a la creación poética sino, como en estos poemas de Miguel Hernández, uno de los fundamentos claves de la poética. ■

El poeta, en la sierra oriolana, 1934.

10 Véase como punto de partida la contribución de Daniel-Henry Pageaux al libro colectivo dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel, Compendio de literatura comparada (1989), Méjico, Siglo XXI, 1994, pp. 101-131.