DESDOBLAMIENTOS Y ANTÍTESIS EN LA PROSA HERNANDIANA *

Las prosas juveniles de Miguel Hernández, aparecidas algunas de 1930 a 1934 en publicaciones comarcales, y las que seleccionó María de Gracia Ifach bajo el título *Dentro —de luz* [1] fueron incluidas en su casi totalidad en las *Obras completas* [2].

A pesar de ser conocidas, no puede decirse que se las hay evidenciado mucho: alguna alusión a la prosa se encuentra en la crítica que enfoca más bien los textos poéticos de Miguel, los libros en verso. Sin embargo, Guillermo Dìaz-Plaja, en su volumen *El poema en prosa en España* [3], concede un lugar de honor a algunas de estas páginas del pastor de Orihuela, calificándolas de textos de « asombrosa belleza ».

La señora Ifach [4] puso de relieve sintéticamente la altura lírica, la visión metafísica del mundo que ya encierra esta prosa expecional, « producto de per-

* Pubblicato in *Miguel Hernández*, Taurus ed., Persiles-86, Madrid, 1975.

[1] Ediciones Arión, Madrid 1958.

[2] Edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, prólogo de María de Gracia Ifach. Ed. Losada, Buenos Aires 1960.

[3] Ed. G. Gili, Barcelona 1956.

[4] *Insula*, núm. 168, Madrid 1960.

cepción aguda y equilibrio intelectual, después de mucho sentir y de mucho pensar », y que se resuelve en espontaneidad artística de altísima calidad.

Concha Zardoya [5], refiriéndose al mundo poético di Hernández, y por lo tanto incluyendo implícitamente la prosa del poeta pastor, ha dicho que el momento de su adolescencia y primera juventud representó una gran victoria sobre sí mismo: su lenguaje no es de mero juego verbal, artficio de escuela, sino trabajo heroico de la inteligencia sobre el temperamento, de autosuperación.

Juan Cano Ballesta [6] dedicó a la prosa poética di Hernández unos sentidos párrafos y dio a conocer tres escritos que no estaban incluidos en *Obras Completas*, pero uno de ellos, « Camposanto », ya había aparecido en el libro de Díaz-Plaja.

El crítico citado, en su artículo, destaca el extraordinario interés que tiene la prosa hernandiana, ya que pertenece a « la resaca de la intensa oleada neogongorina » provocada por el centenario del gran vate cordobés por los jóvenes escritores de entonces. Cita la revista de José Bergamín, *Verso y prosa*, el mismo título que Mallarmée dio a su antología, y que se publicaba en Murcia; en ella, Bergamín reconoce como muy valiosa la « adquisición de la prosa como puro instrumento poético ».

Hernández, sin duda —añade Cano Ballesta—, se dejó arrastrar por la moda literaria hacia este tipo de prosa: sobre todo se fijó en los grandes

[5] « El mundo poético de Miguel Hernández », *Insula*, Madrid, noviembre 1960.

[6] *Verso y prosa*, núm. 8, Murcia, agosto 1927.

ejemplos de Juan Ramón Jiménez y de Gabriel Miró que, en efecto, figuran en sus primeras dedicatorias, y labró sus páginas con vistas a la superación del tópico, con el objeto de una total renovación del lenguaje, juntándose así el esfuerzo común que iba a coronar la empresa comenzada por el Modernismo.

La aportación de Hernández en el campo de la prosa merece más atención por parte de la crítica. Puede decirse que trabajaba la prosa como trabajaba el verso de aquella época.

Saltan al oído párrafos enteros y continuados que podrían escandirse en endecasìlabos, como prueba el trabajo que escribí sobre la « Elegia a Gabriel Miró », que presenta una perfecta y cabal escansión en endecasílabos y heptasìlabos [7].

Empleaba a menudo los mismos recursos retóricos de cuño gongorino, léxico innovador rico en neologismos originales, creaciones suyas de fantástico arranque, pero que se apoyaban con frecuencia —para el salto metafórico— en lo concreto, en lo real de su ambiente agreste, no en lo literario, sino en lo bucólico. También usaba arcaísmos y provincianismos que confieren a sus páginas una gracia inocente y tierna, términos cotidianos de su labor de campesino, de pastor de cabras y que relatan su humilde oficio, a veces una esperanza que sabe a frustación y a orgullo al mismo tiempo.

El análisis del lenguaje juvenil hernandiano habría de hacerse en un estudio muy detenido junto al de las obras maestras. Este último se formó sobre

[7] « Scansione in versi di una prosa di Hernández », *Quaderni Ibero-Americani*, Torino, núm. 35-36.

el lenguaje de la adolescencia y primera juventud, aunque fue decantándose, depurándose, hasta alejarse de él el poeta por convicción de un mensaje más desnudo y potente, en las estremecedoras canciones de guerra, del dolor, de la ausencia, de la muerte.

Fue una gran experiencia, una adquisición permanente de su espìritu, pero no es sólo esto lo que queremos decir a propósito de la prosa hernandiana: el joven poeta tenía ya formados el alma, la sensibilidad, el sentido dramático del mundo, un oscuro tragicismo junto con la constante metafísica y estética, vitalista e hilozoista de las que habla Vicente Ramos en su docto libro [8]. Todo se desprende leyendo, con asombro, las páginas de sus años adolescentes.

El dramatismo hernandiano puede comprenderse que deriva de una situación concreta, en el plano individual y social en el que el poeta se encontraba envuelto y fue creciendo hasta hacerse trágico con la guerra civil y los acontecimientos de su vida que todo el mundo conoce.

Para explicarlos sobre un plano más amplio y en su primer origen, hay que añadir que brota de la tierra levantina, como dijimos, y en particular de la tierra oriolana donde al poeta nació [9].

[8] *Miguel Hernández*, Madrid, Ed. Gredos, 1973.

[9] V. Ramos puso de relieve los elementos contradictorios en los que radica « la más acendrada sustantividad de Orihuela..., abismos de corrientes opuestas que denotan el constitutivo esencial de este pueblo ». V. libro citado, cap. I, « Teoria de Orihuela ».

Sin embargo, en los poemas del primer período —*Perito en lunas, El silbo vulnerado, El rayo que no cesa*—, se encuentran, según Cano Ballesta [10], notas de dominio y de contención en los movimientos binarios que redondean los versos y les confieren serenidad y equilibrio; demuestran, además, una personalidad lírica empapada de esencias clásicas, fruto de las frecuentes lecturas del poeta. El contenido, a menudo pasional, desbordaría de violencia si la gran abundancia de sintagmas binarios no equilibrasen la expresión, suavizándola.

Es curioso que se encuentren con mucha más frecuencia los movimientos binarios que los ternarios, incluso en esta prosa juvenil: Miguel imponía freno y medida a la tremenda potencia con que sentía las cosas, el mundo en torno suyo y sus propias pasiones.

Una lista completa resultaría muy extensa, pero es suficiente echar un vistazo sobre unos fragmentos de las primeras prosas de la colección, para advertirlo:

Mañana tuya y de los dos; la carcoma y el gusano; el toro igual que la naranja; las cerezas cascabeles para otras diligencias, borlas para otras mantas; la vocal geometría avanzaba, corrental, reja; queriendo mares, surcos; rojas y bellas; llena de úes y ruedas; al sol y a las miradas; ante tu hermana y su color; olor a manteca y miel cocida; olor y aspecto; depurada y primitiva; cayó y cerró; oscureciéndome, menoscabándome; me deslumbraba

[10] *La poesía de Miguel Hernádez*, Ed. Gredos, Madrid 1962.

y cortaba; armonías, blancura; vencido y doble; baladora y apenada; romeros y bierbas; serenidad y alegría [11].

Pero en los mismos fragmentos son frecuentes también, aunque menos, los sintagmas binarios antitéticos, lo que demuestra el íntimo dramatismo, la lucha por la preocupación del equilibrio, la ruptura que desgarra el anhelo de paz:

La voz escrita / no tu voz pronunciada; intérprete hablador... antes / vagón de carne ahora; era pena / creí que era gozo; canto / y arrogancia; da olor / pero no sustancia; olor malo / queriendo olores buenos; bronceada / y emblandecida; doraba / y endurecía; mortal / y bello (la señal de separación es nuestra).

Podríamos seguir analizando más términos y tendrìamos el mismo resultado: el arte de Miguel se forma asimilando dualidades, es verdad, pero a menudo estas dualidades son antitéticas y, según sean de acordes u opuestas, demuestran el freno del sosiego o el desbordamiento del drama, el conflicto del espíritu.

A veces la oposición se halla en el mismo término, negándose a sí mismo en el preciso momento de su afirmación. Abramos algunas páginas de estas prosas y encontraremos: *viento / sin viento; unidad / fraccionaria; viento transeúnte / que se queda; faltar voz / a la voz; inmortal / como la muerte; silencio / rumoroso; alma / corporal; doradamente / oscuro; luz / turbia; cristales / turbios...*

[11] *Obras completas*, ed. cit. « Prosa », págs. 933-937.

Seguramente el estilo gongorino, que estaba en boga, influyó en la formación de su prosa como en la de sus versos; la antítesis, junto con otros artificios asimilados a lo largo de intensas y apasionantes lecturas de los clásicos españoles, es uno de los juegos retóricos más usados y más expresivos del alma barroca; pero a ellos fue conducido Miguel por personal disposición y por una trágica situación ambiental, como hicimos notar antes.

Analizando con más cuidado su prosa juvenil, vemos cómo en ella las dualidades antitéticas no se encuentran tan sólo en la superficie, en los detalles, sino que son internas, afectando a la estructura temática que es de profundas dicotomías y desdoblamientos y, como tal, representan un procedimiento elaborado en lo profundo, pero que se expresan en el nivel del significante.

La estructura de « Muerto —*dominical* »[12] es una de éstas: el guión, tan característico en algunos títulos, ya de por sí señala una conjunción, pero, al mismo tiempo, una fractura, puesta de relieve también por los dos caracteres tipográficos diferentes (uno de los cuales señalo en cursiva), que se han querido respetar en estos escritos.

Expresan una dualidad temática de elementos opuestos que forman un conjunto, en este caso la muerte que pasa envuelta en un sol de domingo: Hernández, para llegar a la esencia de este tema, hace traspasar el aire, la luz dominical, por un grito de pena, en un paisaje vacío en el que se dilata la

[12] *Ibidem*, págs. 934-935.

voz. Esta, por ser puro dolor, desfallece, mientras quien así se desespera hincharía las venas del cuello « rojas y bellas como la hierba de la sangre ».

La voz desfallecida repercute en el monte su fantasma y en el corazón del poeta su sentimiento; el corazón se hace eco suyo repitiendo la « pena creadora »; el final de la prosa multiplica aquélla y también el yo del poeta que, al principio, buscaba estar solo en la cima del monte. Es evidente todo un plano de desdoblamientos antitéticos, con diseminación de elementos y recolección final como de espejo que refleja y multiplica a su vez, en contraste con la unicidad del comienzo (yo único, grito único).

En « Pastora —*plural* » [13], el plano de desdoblamiento es más patente todavía, subrayado por el título. Se entra en el tema paulatinamente, según lo experimentó en la realidad el autor (*pastor, excepcionalmente sin ganado*), que va subiendo cuesta arriba *con el olor malo del cuerpo por compaña / queriendo olores buenos.*

La antítetis referente al olor de su cuerpo que quiere rechazar, se encuentra bajo otras formas en naturaleza: ésta, bajo la lluvia y el sol, muestra sus contrastes; los contrastes penetran en la persona misma (mientras antes el contraste afectaba tan sólo al olor del cuerpo), la menguan o le devuelven su entereza (las nieblas que la menoscaban / el sol que la deslumbra; el viento que corta / pero la detalla completa hasta el pormenor).

[13] *Ibidem*, págs. 936-937.

Aparece el otro yo (hombre montés con ganado): está fuera de él porque pertenece a la realidad; sin embargo, se presenta de manera fantasmal (solo contra las soledades, proyectado en sombra), así que estamos dispuestos a confundirle con el *pastor con ganado* (ausente) que Miguel siente a su lado, pues representa su yo rutinario de otras veces, no el de la realidad presente.

La intersección de los planos desdoblados se complica: el plano evocativo (*pastor con ganado*, ausente) es complementario de una doble realidad antitética, la del *pastor sin ganado* (Miguel en una realidad presente pero excepcional) y la del *hombre montés con ganado* (realidad presente y rutinaria).

Se desarrolla el diálogo entre estos dos últimos pastores, por lo tanto en un plano realista pero antitético; el yo vuelve a desdoblarse con la participación del miembro evocado, el cual permite a su vez la conjunción de los dos planos opuestos.

El yo de un realismo excepcional (*pastor sin ganado*) es vencido por su « doble » antitético, pero, al mismo tiempo, complementario (« podido por los dos Migueles que éramos él y yo »).

Se cierra la prosa con un ladrar de perros, de romeros y yerbas contra « el otro » que echa a Miguel de aquel lugar; gran final escenográfico y huida entre árboles desnudos. La jauría de la naturaleza está estupendamente orquestada, ampliándose con disonancias en el « rebaño de rabia » que persigue al yo triste, expulsado por un Adán de aquel monte al que había subido al principio con alegría y anhelo de bien.

El teatro calderoniano vive otra vida en estas páginas, pero, ¿quién se atrevería a ver en ellas tan sólo el fruto de una imitación, de una asimilación de escuela?

Otras prosas de Hernández presentan dualidades temáticas antitéticas, no tan ricas de zonas resonantes, ecos, multiplicación de voces que, a su vez, reflejan la pluralidad del yo en consonancia y disnonancia con el mundo circundante.

« Dentro —*de luz* »[14] es una de ellas. Se trata de un delicioso estudio de matices luminosos que culmina con una enumeración caótica de variantes de luz (siempre el nombre luz, repetido, hecho de tantas luces) y que recuerda la amorosa letanía del agua de Miró. Extasis de lo luminoso, pero en su cumbre se halla la realidad opuesta, la oscuridad. La prosa se interrumpe así, bruscamente, y nos hace comprender, a través de la antítesis final, el significado un poco enigmático del título. Este nombra tan sólo la luz y no su elemento opuesto, usando el guión (fractura y conjunción al mismo tiempo) entre dos partículas que la rigen: no es necesario nombrar la tiniebla, pues ella reside en el corazón mismo de la luz, así como en la pureza está el pecado.

« Monarquía de luces »[15] también desarrollaba el tema de la luz con doble entidad, contrapuesta de

[14] *Ibidem*, págs. 943-944.

[15] Prosa dada a conocer por JUAN CANO BALLESTA en *Papeles de Son Armadans*, diciembre 1968, págs. 274-275, después de ser publicada en un periódico murciano en 1933. No recogida en *Obras completas*.

manera no tan tajante como antes: el de la palmera que es luz hacia arriba, escoba hacia abajo. Otro tema, opositivo, pero proyectado en el futuro, es el de las palmas, llamas refulgentes cargadas en los barcos, frente a las nieblas y las nieves que encontrarán en el Norte de Europa. En este tema, después de este enfrentamiento, triunfa un elemento y el otro desaparece, pues el sol español contaminará el aire frío y nublado: por eso comprendemos el título, « Monarquía de luces », que, con razón, no guarda relación en sus términos ni diferencia de caracter tipográfico.

La luz de la luna, que Vicente Ramos observó que tiene, en general, poder de malquerencia en la obra hernandiana [16], aparece aludida en el fin antitético de la prosa « Ciudad de mar ligero y campo rápido » [17], pues con la luna desaparecen los barcos veleros que tanta vida brindaban al día luminoso (tema, éste último, de la prosa).

La luna de nuevo, que parece brotar de los cipreses, inunda de luz verdosa la escena de « Camposanto ». Es interesante esta prosa, publicada por primera vez en 1933 y luego por Cano Ballesta en *Papeles de Son Armadans* [18], porque en su final aparece ya el « cuchillo » de fatal memoria, que brilla « metálicamente » y se encontrará como tema-simbólico de tantos poemas posteriores.

[16] *Op. cit.*, págs. 200-203.
[17] *Papeles de Son Armadans*, mismo número, págs. 273274.
[18] *Id.*, págs. 270-272.

Aquí es un cuchillo que brilla en la mesa del enterrador, iluminada por la luna, y parece esconderse en forma de sardina, creando una dualidad antitética y grotesca.

Habría también que destacar los elementos grotescos en esta prosa juvenil (ver asimismo « Tía Relenta »), que representan otro plano de investigación afín a éste. El de la oposición antitética, dramática, crea, como hemos visto, zonas metafísicas de ecos, de orquestación fantasmal en la disociación y desdoblamiento del yo, como crea claroscuros, claridades embriagadoras y tinieblas que igualmente representan actos de « transfert » de una portentosa personalidad.

Son páginas « vividas », sacadas de una total realidad cotidiana, aunque lo literario las alimente.

No encontramos en ellas tan sólo elementos de contraste, sino incluso de armonía que es imprescindible en la misma oposición.

La visión hernandiana del mundo ya se presenta en la prosa juvenil dispuesta para después, cuando el poeta desarrolle y perfeccione [19] su cosmovisión y antitética de vida-muerte, de muerte-vida, de sus mitos, de sus símbolos correlativos y en los que el hombre se identifica con el flujo de la creación.

[19] En el Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español (Madrid, octubre 1973), se incluye un artículo de José Valverde sobre las estructura temáticas de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, en los que analiza dualidades antitéticas que frecuentemente tienen finalidad didáctica de superación, llevada a término con gran coherencia y rigor arquitectónico.

Miguel Hernández se expresa de esta forma desde tan joven, porque llevaba tal visión en su sangre, quizá más que nada como presentimiento de su mismo inexorable destino de amor y de dolor.