EL MODELO COMUNICATIVO DE *VIENTO DEL PUEBLO* Y *EL HOMBRE ACECHA*

Por
JORGE URRUTIA
Universidad de Sevilla

A estas alturas del trabajo erudito y crítico sobre Miguel Hernández y su obra, creo que debemos escapar de las posturas mitificadoras que, aunque necesarias por solidaridad, catarsis y ejemplo en años pasados, han podido conducir a cierto desinterés e, incluso, cansancio y pueden redundar en un juicio injusto sobre la poesía.

La obra poética de Miguel Hernández es, a veces, confusa y contradictoria, en ciertas ocasiones apresurada y, por épocas, falta de la suficiente autocrítica, debido a las propias urgencias de su difusión y al valor de uso que el mismo poeta le atribuyera. Por eso, la desenfrenada carrera por la recuperación de cualquier tipo de textos que hubiera dejado, ya fuese borrador, poema inacabado o apunte en desecho, no sólo estimo que puede atentar la voluntad del autor, que no quiso en su momento publicarlos, sino que ofrecen una imagen del poeta que, si bien en algunos casos nos permite acercarnos a lo que se ha llamado la «oficina» del escritor, en otros aparece innecesariamente dañada de modo irrecuperable. Entono el *mea culpa* en lo que me atañe aunque hago constar que, cuando Leopoldo de Luis y yo preparamos la *Obra poética completa*, no sólo decidimos retirar toda la poesía inicial a las páginas últimas del volumen, para que la lectura no se comenzara por poemas de aprendizaje, sino que prescindimos de alguno que aparecía tachado por el propio Miguel Hernández. El afán de protagonismo del investigador o el crítico no debe hacernos caer en el error de enmendar a los autores o de atribuir importancia trascendental a lo que no pasa de ser mera anécdota irrelevante. Y traigamos aquí el ejemplo de la irónica lucidez del profesor Francisco Rico cuando, en *Primera cuarentena*, tras aclarar el origen y la trasmisión de un apotegma presente en *El caballero de Olmedo* es capaz de terminar su capítulo escribiendo: «Quiero apresurarme a realzar, como sea, que el dato aquí aportado no sirve pero que absolutamente para nada»[1].

Estimo en cambio que conviene, atraídos por la calidad del poeta y por esos ramalazos de genialidad expresiva que iluminan una obra siempre, sin duda, entrañable, que nos acerquemos a la poesía hernandiana para estudiar su funcionamiento. Dado que el poeta recorrió, casi a uña de caballo, gran parte de los modos y períodos de escritura de la poesía española contemporánea, las conclusiones que extraigamos serán, además, trasvasables en mucho, como si del análisis de un compendio de nuestra lírica moderna se tratase. Pero, sobre todo, nos ilustrarán sobre la capacidad de la expresión poética de un hombre deseoso de vivir plenamente en una época atribulada y conflictiva. En esta ocasión me limitaré a hacer ciertas observaciones sobre el problema del sujeto.

Es sabido que cualquier texto, y el poema no puede librarse de ello, es producto de una estrategia de persuasión. En ella, un sujeto de la enunciación, que es el poeta inmer-

so en una determinada circunstancia, perfila un sujeto del enunciado, es decir: fija una voz con las características adecuadas a lo que pretende decir.

Esa voz no es siempre, ni mucho menos, la del llamado *yo lírico*, que suele abusivamente interpretarse como una proyección del sujeto del acto de enunciación en el enunciado, sino un compromiso textual con una afirmación ideológica, que trasluce por ello determinado concepto del mundo, el origen de una mirada y la base de una opinión. Dicho de otra forma: ese sujeto se sitúa en un espacio, más que geográfico, ideológico, desde el que, y en virtud del cual, habla.

En un poema como «¡En mi barraquita!», que publicara Miguel Hernández en *El pueblo de Orihuela*, el 27 de enero de 1930, el sujeto de la enunciación, el que decide escribir y publicar el poema, por los motivos que fueran, está muy alejado del sujeto implícito del enunciado, que es un huertano viejo, pobre y bajo amenaza de desahucio:

¡Siñor amo, por la virgencica,
ascucha al que ruega!...
A este huertanico
de cana caeza,
a este probe viejo
que a sus pies se muestra
¡y enjamás s'humilló ante denguno
que de güesos juera!

(...)

¿Por qué siñor amo
me echa de la tierra,
de la barraquica ande la luz vide
por la vez primera?...[2].

Si ya el sujeto de la enunciación es producto, como diría Erwin Goffman, de la creación de un sí mismo y éste, a su vez, pone en escena a un personaje, en este poema se da, como puede apreciarse, una teatralización casi escandalosa del segundo sujeto, lo que parece no existir en otros casos como, por ejemplo, los sonetos de *El rayo que no cesa*. Así, tomando un par de ellos al azar, los sonetos 4 y 26 se dirían motivados por experiencias personales.

Me tiraste un limón [...].

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.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
[...] a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa [...].

O bien:

Por una senda van los hortelanos,
que es la sagrada hora del regreso,

[...] van a la canción, y van al beso [...].

Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora [...].

Estos poemas amorosos se articulan sobre un eje que discurre desde el *yo* al *tú*, o desde el *yo* al *no tú*, dentro de una retórica de la poesía amorosa cuya función estructu-

rante inmediatamente sospecha el lector menos avezado. De otro modo nunca se podría admitir el terceto final del soneto 26 como metáfora del amante solitario:

Bajo su frente trágica y tremenda
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.

Podemos suponer que el texto que presente la mayor integración del sujeto del enunciado con el sujeto del acto enunciador será aquel que se ofrezca como testimonio de una implicación personal en los actos, es decir: un poema de los que llamamos «de compromiso» con la realidad. También es posible suponer que los poemas de guerra son los que manifiestan un mayor compromiso. En ellos, por lo tanto, no se trataría de producir un determinado efecto de significado, sino que equivaldrían a actos de habla reales y no fingidos.

Miguel Hernández preparó dos libros mayores durante la guerra civil española. El primero, *Viento del pueblo* es de 1937, el segundo, *El hombre acecha*, quedó sin encuadernar en 1939.

El primer poema de *Viento del pueblo* es «Elegía primera» y está dedicado a la muerte de Federico García Lorca. Tras unos versos situacionales, el poeta inicia con una primera persona del plural, para luego destacar un yo:

El dolor y su manto
vienen una vez más a nuestro encuentro.
Y una vez más al callejón del llanto
lluviosamente entro.

De esa forma, el *yo* se ha integrado a un *nosotros* y no es sino una de las personalidades componentes del grupo. Posteriormente, escoge a uno de los muertos, Federico García Lorca, y a él llega a dirigirse. ¿Por qué elegir a un poeta entre tantos muertos de la guerra? Dejemos hablar a Hernández:

Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las entrañas.
Un cósmico temblor de escalofríos
mueve temiblemente las montañas,
un resplandor de muerte la matriz de los ríos.

El poeta es, pues, alguien integrado con plenitud en la naturaleza, en el ser del mundo, hasta ser capaz de conmocionarlo al morir.

Cabe la duda de si el *nosotros* en el que se integra el poeta designa tan sólo a la comunidad de los poetas, lo que pudiera apoyar el principio de la dedicatoria-prólogo del libro: *Vicente: A nosotros que hemos nacido poetas entre todos los hombres...* Pero, el significado de la preposición *entre* no es aquí distributivo («de entre todos los hombres hemos sido elegidos poetas»), sino situacional («hemos sido elegidos poetas en medio de todos los hombres»), lo que se aclara en la frase siguiente de la dedicatoria-prólogo: *nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres.*

Los poetas no son, pues, hombres de distinta naturaleza o calidad que los demás, sino de distinta experiencia, de diferente aprendizaje. Por eso, el texto inicial puede afirmar: *Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquel que se atreve a manchar esas manos, aquellos que se atreven a deshonrar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía.* Queda de esta forma, una vez que se pasó sin solución de continuidad ninguna

desde *todos los hombres* a *el pueblo*, equiparada la enemistad al pueblo con la enemistad a los poetas. El que deshonra al pueblo asesina al poeta.

Miguel Hernández no busca, pues, el encuentro con los poetas tan sólo, sino con todos los hombres entre los que nace el poeta. Y esos hombres todos constituyen el pueblo. Hay aquí una deducción (existen hombres que no son del pueblo), pero es preciso hacerla porque, en caso contrario, no habría enemigos a los que oponerse, y lamentablemente, la experiencia dice que no es así. De todas formas, en un poema de *El hombre acecha*, Hernández se referirá a unos ex-hombres, es decir, a unos hombres que abandonaron su calidad de tales:

Viejos exhombres viejos: ni viejos tan siquiera.

En *Viento del pueblo*, se limitará a referirse a seres con la apariencia de hombres, pero que no lo son:

Hombres veo que de hombres
sólo tienen, sólo gastan
el parecer y el cigarro
el pantalón y la barba.

Tras la dedicatoria-prólogo y la «Elegía primera», el poeta se ha situado en una función social. Los dos poemas siguientes, «Sentado sobre los muertos» y «Vientos del pueblo me llevan», sirven para que se sitúe histórica e ideológicamente. Está en la guerra:

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos

y está junto al pueblo:

[...] estoy para defenderte
[...] Aquí estoy para vivir
[...] y aquí estoy para morir,
[...] en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre

o bien:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta

donde queda claro que pertenece al pueblo, no ya sólo como individuo, sino como poeta, como voz. Lo había dicho en la dedicatoria-prólogo: *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.*

El poema «Elegía segunda a Pablo de la Torriente, comisario político» permite definir mejor el sujeto del enunciado del libro. Ya no es sólo un *yo* de poeta integrado en el pueblo, que habla en su defensa en plena guerra. Todos,

desde el soldado al duro comandante

ven, cercan y atienden, sin llorar, al muerto, que exige venganza

[...] bajo sus dientes mudos
a nuestros más floridos batallones.

El pueblo es, pues, un pueblo en armas, del que el poeta es la voz, una voz que, en *El hombre acecha*, pasada por la pureza, debe siempre decir la verdad:

> Veré si hablamos luego con la verdad del agua,
> que aclara el labio de los que han mentido,

según les dice a sus amigos poetas en «Llamo a los poetas». Otros poemas permitirán terminar de delimitar el sujeto del enunciado como miembro de una colectividad que se expresa a través suyo. Así, en «Llamo a la juventud»:

> La muerte junto al fusil,
> antes que se nos destierre,
> antes que se nos escupa,
> antes que se nos afrente
> y antes que entre las cenizas
> que de nuestro pueblo queden,
> [...] gritemos amargamente.

Y, en «Visión de Sevilla» dice el poeta

> Vengo con una ráfaga guerrera
> de jinetes populares.

El sujeto del enunciado es siempre la voz del poeta, la voz de *un* poeta, mejor sería decir. No es un hombre cualquiera, sino alguien sobre quien descansa la expresión del pueblo. Si en ciertos casos el *yo* desaparece enterrado bajo el *nosotros*, en otros se mantiene como primera persona portadora de la palabra. En «Recoged esta voz», el poeta anuncia

> Aquí tengo una voz enardecida

o bien

> Hundido estoy, mirad, estoy hundido
> en medio de mi pueblo y de sus males

y con esa voz, en medio del pueblo, pide a las naciones del mundo que la recojan:

> recoged este viento
> [...] que parte de las bocas de conmovido aliento
> y de los hospitales moribundos.
> Aplicad las orejas
> a mi clamor de pueblo atropellado.

Un caso muy interesante es el que ofrece el poema «Campesino de España». El poeta se define como voz

> se levanta mi lengua
> con clamor a llamarte

y se manifiesta, luego, como un *nosotros*:

> Vencedores seremos
> porque somos titanes
> [...] Victoriosos saldremos
> de las fúnebres fauces,
> remontándonos libres

Pero, aunque, el campesino sea español, no se integra en ese *nosotros*, puesto que camina

> con la nuca marcada
> por un yugo infamante

y, además, defiende

calabozos y hierros,
calabozos y cárceles,
desventuras, presidios,
atropellos y hambres

y, por último, se le acusa de ser

perdición de tus hijos,
maldición de tus padres,

y de doblegar sus huesos *al verdugo sangrante*. El campesino de España, ese campesino de España, forma parte de un *vosotros*, de un colectivo opuesto a aquel en el que combate el poeta:

De la muerte y la muerte
sois: de nadie y de nadie.
De la vida nosotros,
del sabor de los árboles.

De ese enfrentamiento, el poeta sabe bien el resultado:

Victoriosos saldremos
[...] y vosotros vencidos
como aquellos cadáveres.

La aparente contradicción de que, desde el pueblo, como voz del pueblo, se ataque al campesino se solventa si se tiene presente que este poema se escribió para ser recitado en el mismo frente a través de los altavoces situados junto a las trincheras y dirigidas al campo enemigo. Entre ambos ejércitos, los muertos, los cadáveres que señala el poeta.

Los poemas de *Viento del pueblo* están escritos, pese a su intención de lucha y compromiso personal, en la retórica del *nosotros*, del individuo que se borra por integrarse en una comunidad unida por un concepto político. Pero la «Canción del esposo soldado» nos deja en la duda de si el sujeto del acto y el del enunciado pueden o no confundirse, porque hay una insistencia en recalcar el *yo*:

He poblado tu vientre de amor y sementera
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

y, a la vez, no puede dejar de recordar la ubicación del poeta, similar a la de «Sentado sobre los muertos»:

Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa
te quiero [...]

Sería inexacto afirmar que el modelo de la relación del sujeto del acto enunciativo con el sujeto del enunciado cambie en *El hombre acecha*, pero sí se registra una variación importante. Se aprecia la desaparición del *nosotros* en la mayoría de los poemas. Es verdad que en «El hambre» se llega a decir:

Nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente

o que se amenaza a «Los hombres viejos», advirtiendo:

hemos de destrozaros en vuestras legaciones,
en vuestros escenarios, en vuestras diplomacias.

y se les acusa de ser palabreros que pretenden imponer su idioma

que quieren que seamos lenguas esclavas, siervos,

donde *seamos* debe referirse a los poetas. Por otra parte, en «Las cárceles», en «El tren de los heridos» o en «Pueblo», que es realmente un poema sobre la falta de armas, se habla a un *vosotros* desde un yo.

Pero lo normal en *El hombre acecha* es que los poemas se escriban desde un yo que contempla, razona y siente: «Rusia», «La fábrica-ciudad», «El soldado y la nieve» o «El vuelo de los hombres» son textos de estructura descriptiva, en los que el sujeto es individual. Y un poema como «El herido» es máximo exponente de la individualidad:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo,

mis ojos y mis manos [...] *doy, siento más corazones, entro en los hospitales...*

Porque soy como el árbol talado, que retoño:
porque aún tengo la vida.

También el *yo* domina «18 de julio 1936-18 de julio 1938». Y, para terminar, «Madrid» no es *nuestra* casa, sino que el poeta escribe:

Eres mi casa, Madrid: mi existencia
¡qué atravesada!

He partido de la hipótesis de que el texto que puede presentar la mayor integración del sujeto del enunciado con el sujeto del acto enunciador debe ser aquel que se ofrezca como testimonio de una implicación personal en los actos y, también, de la idea de que es posible suponer que los poemas de guerra son los que manifiestan un mayor compromiso.

Sin embargo, hemos podido comprobar que, en *Viento del pueblo*, el pronombre de primera persona del singular se esconde en el plural para hablar, no desde una implicación personal, sino desde la institución comunitaria que se define por un posicionamiento ideológico y bélico. En *El hombre acecha*, por el contrario y paralelamente a un enfriamiento del ardor combativo, se borra el sujeto plural para insistirse en un *yo* que, desde la experiencia y el sentimiento, contempla los desastres de la guerra y, más aún, la destrucción del carácter humano.

Un juicio apresurado nos haría decir ahora que, el mayor compromiso personal podría encontrarse en la poesía amorosa. Sin embargo, es conocida la retórica presente históricamente en los poemas de amor. De todas formas, y dentro de la obra de Miguel Hernández, sólo un estudio del *Cancionero y romancero de ausencias* nos permitirá aclararlo. Hacerlo, será plantear sobre una nueva base la discusión sobre verdad y referencia en poesía lo que, en un poeta de las características del que nos ocupa, habitualmente considerado como directo y sincero (casi paradigma de la sinceridad), me parece francamente importante.

NOTAS

[1] Francisco Rico: *Primera cuarentena y tratado general de literatura;* Barcelona: El festín de Esopo, 1982, pág. 82.

[2] Miguel Hernández: *Obra poética completa* (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia); Madrid: Alianza editorial, 1982, págs. 552-553.De esta edición hago las distintas citas.