VISIONES SUMERGIDAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ *

Como es sabido, las imágenes hernandianas tienen, desde el principio, dimensiones telúricas y cósmicas; raíces ancestrales e hilozoístas [1], tiene el tema de la vivificación de lo inerte y éste se relaciona con intervalencias y polivalencias con el de la humanización de lo vegetal, de lo animal y de múltiples elementos de la naturaleza.

El tema de la disolución del cuerpo humano en la tierra y su transformación en vida del universo está también injertado sustancialmente con los arriba citados. El morir es un entregarse a la nada; pero desde su fondo brota *la salvación* bajo otra forma, así que todo vive, no de vida individual, pues el vivir de cada uno es un continuo ir muriendo, sino en cuanto al universal y eterno proceso de transformación.

La primera estremecedora sacudida del corazón del poeta frente a la muerte —aunque el tema está tratado en las proyecciones arriba citadas y sigue con sus engranajes de sub-temas, de polivalencias

* Pubblicato in « Revista de Occidente », 139, 1974.

[1] Término adaptado, con mucho acierto, por Vicente Ramos, a la ideología levantina y, en particular, a la de Miró y Miguel Hernández.

e intervalencias, a lo largo de su obra—, es la que le proporciona la pérdida del amigo fraterno Ramón Sijé, a finales de 1935.

La célebre *Elegía* por su muerte está fechada el 10 de enero de 1936. El dolor, la desesperación que le embargan, le llevan fuera del tono lírico-meditativo y consolatorio de la *Elegía* II (a la novia de Ramón) y fuera también de la acostumbrada ideología suya acerca de la muerte, aunque quedan reflejos significativos de la misma. No se resigna en la primera *Elegía*; no perdona a muerte que le ha arrebatado un ser tan querido, quiere luchar contra ella, escarbar la tierra, minarla, hasta desamordazar y volver a su amigo a la vida.

Más tarde, la pérdida de su proprio hijo le quitará hasta el deseo, desesperado y loco, de luchar contra la muerte, pues se resistirá, anonadado, a creer en la vida, a concebirla, regresado al pasado, a un no-existir que le envuelve y arrastra a través del destino de su niño [2].

Del mismo período, 1935-36, es interesante citar otras dos composiciones poéticas, en donde el tema de la muerte no encaja con el de la transformación de los seres, con la pérdida de la vida individual por asimilación a la universal, ni con las de valores tan intensos e intercambiables como la cosmovisión hernandiana posee.

Son la *Égloga y El ahogado del Tajo*, fechadas ambas entre 1935-36. En estos poemas un mismo río, el Tajo, guarda en sus aguas, defendiéndolos de

[2] *El niño de la noche, o. c.*, p. 426.

la corrupción de la muerte, por lo tanto de la trasformación y ascensión a vida telúrica y cósmica, a dos grandes personajes literarios, Garcilaso y Bécquer.

Sobre la *Égloga* hernandiana tenemos la magistral interpretación de G. Caravaggi [3] quien demostró la influencia de la *Égloga* III de Garcilaso, junto con la del soneto XI (« Hermosas ninfas... ») que propone a las habitadoras del río la piadosa metamorfosis del poeta.

No se trata en Hernández, sin embargo, de conversión en agua, sino de la preservación del agua contra los ultrajes del tiempo, de los gusanos, del polvo, ultrajes y ofensas que en otros célebres versos y prosas del poeta de Orihuela transforman, como se sabe, los cuerpos en « muerte laborable » y en vida diferente.

El agua del río en *El ahogado del Tajo* efectúa una acción parecida que es de elevación de la podredumbre y conservación incorrupta y eterna en una nueva morada.

Notamos que el elemento líquido, marino, empapa, como feliz herencia personal, la figura del admirado Vicente Aleixandre en la *Oda entre arena y piedra* (que sigue a continuación en las *Obras completas*): elemento « cuya ternura no comprenden las piedras » [4] y también el más opuesto al elemento terrestre.

Asimismo, imágenes relacionadas con el agua,

[3] « Un claro caballero de rocío », *Quaderni iberoamericani*, núms. 35-36, Túrin, 1968.

[4] *O. c.*, p. 249.

como los peces, son las que traen quietud en la fiebre « pecadora »: quizá la singularidad benéfica que atribuye a este elemento se deba a cierta sugestión creada por la propia experiencia de Miguel, pues acostumbraba a bañarse en el río Segura y a ducharse con mucha frecuencia; de todos modos, si la primavera terrestre arrastra hacia la muerte, y es amada y temida por el poeta, el conflicto originado por ella evoca un bien deseado pero inasequible, la paz del húmedo reino:

> Conflicto de mi cuerpo enamorado,
> lepanto de mi sangre...
> Sólo puede haber *peces y descansos*
> donde no hay carne, ¡ay carne! [5]

Para ceñirnos a nuestro tema, dejando aparte el de agua en general, que sería amplio y que no he visto tratado aún en la teoria de la naturaleza hernandiana, diremos que precisamente desaparece la « carne » en lo profundo de las tumbas fluviales de « cuerpo presente », pues la carne, además de conflicto y pecado, es polvo y tierra, y ésta

> ...es un amor dispuesto a ser un hoyo
> dispuesto a ser árbol, un volcán y una fuente [6].

según decíamos antes resumiendo la ideologia hernandiana.

Confrontando los dos poemas a Garcilaso y a Bécquer, escritos en el mismo período, advertimos

[5] *O. c.*, p. 129.
[6] *O. c.*, p. 244.

que, aunque afines en el concepto del agua, en la visión de « cuerpos presentes » y de poetas-amantes sumergidos en un mismo río, son en realidad muy distintos.

Si la *Égloga*, según ha demostrado Caravaggi, revela la influencia preponderante de Garcilaso, la de *El ahogado del Tajo* ofrece la influencia directa de Bécquer, según veremos, bajo el punto de vista temático y también de la técnica descriptiva junto al influjo prevaleciente de Manrique en la última parte.

Al inicio de la *Égloga* a Garcilaso, la visión de la muerte es serena, de perfecta transparencia. La segunda parte, en cambio (cuando pasa de la perspectiva objetiva a la subjetiva), se desarrolla con un climax de partecipación sentimental, conmoviéndose el propio espíritu del poeta que desea fundir su destino con el del caballero sumergido.

Todo lo contrario sucede en *El ahogado del Tajo*: al principio hallamos una lucha entre la tierra y el río y una paz perfecta al final. Una música multiforme —que falta completamente en la *Égloga*— es característica de la oda a Bécquer. « Un silencio de aliento toledano » envuelve al « caballero de rocío », mientras que el poeta sevillano está sumergido en sonidos de « guitarras y arpas, *liras* y sollozos » y, debajo del río, va alimentando flautas « dedicado a ser cisne por completo ».

El « diáfano reposo » de Garcilaso no se enturbia, pero su corazón sigue sufriendo (« se riza lastimable y se desriza »); a este dolor se une intensamente el del poeta, de tal forma que no es posible

una catarsis. La *Égloga* se cierra con movimiento descompuesto, en contraposición con la inmovilidad y la cristalina quietud del principio.

Si al abrirse la *Égloga*, el río había cumplido ya su misión anagógica (elevación de la podredumbre), en *El ahogado del Tajo*, la tierra lucha todavia con las olas y en sus márgenes en vano está

> ...reclamando su presa
> haciendo un hueco íntimo en la grama [7].

En concordancia con la lucha tierra-río, Hernández crea sonidos apropiados para los dos elementos, uno destinado a sucumbir (« flujo de campanas de bronce turbio y trémulo ») y el otro a dominar (« galope de espadas de acero circulante jamás enmohecido »).

La oda va serenándose después de un intermedio de músicas, no guerreras sino de finos instrumentos aptos para cantar el amor, acompañados de notas sincopadas, repetidas con anadiplosis (« sollozos »), a las que hacen contrapunto arpas, *liras* y guitarras, disponiendo hacia un final de tranquilidad extrema.

La parte central de la oda presenta al poeta *ahogado* bajo el río; el Tajo le ha brindado su paz:

> Todo lo ves tras vidrios y ternuras
> desde un *Toledo de agua* sin turismo
> con cancelas *y muros de especies luminosas*

mientras sigue el llanto de amor alrededor suyo; su cuerpo, de tan incorrupto, se ha hecho de « bron-

[7] *O. c.*, p. 248.

ce navegable » y se dirige —en la última parte del poema— hacia el mar, la entidad acuática que seguirá perfeccionando la función anagógica del río.

Concretamente, en la primera parte y hasta la central del poema, Miguel Hernández ha tenido presente un fragmento de las *Cartas desde mi celda* y en particular de la *Carta tercera.*

Es un trozo muy conocido; el mismo Bécquer debió recibir a su vez la influencia del soneto XI de Garcilaso (« Hermosas ninfas... »). En la misma *Carta tercera* había declarado su admiración y respeto por los poetas del Siglo de Oro y, aunque cita a dos grandes líricos sevillanos —Rioja y Herrera—, no es a éstos a quienes se refiere cuando sueña con un porvenir de gloria (« una piedra blanca, con una cruz y mi nombre », que todo el mundo reconocería como la tumba del poeta a orillas del Betis), sino al gran lírico de Toledo cuando alude al momento en que se hunde bajo el río.

La tumba pasa por distintas etapas en la *Carta* becqueriana [8]: de un escenario silvestre (álamos, sauces, canto de pajarillos) cerca del agua, con luces flotantes por un balanceo continuo de frondas y de arrullos, a un ámbito más umbroso y húmedo (losa cubierta de musgo, grietas y enredaderas, gotas de rocío que resbalan como lágrimas), para luego hundirse la tumba por completo.

En la tarde, la superficie del río se hace tersa como un espejo y las aguas copian « el *horizonte*

[8] G. A. Bécquer, O. C., Ed. Aguilar, 1969, pp. 533-35.

de fuego, la árabe torre y los *muros* romanos »: se trata de un paisaje luminoso que luego desaparece tragado por la oscuridad.

« Y cuando el gran Betis... » se levanta y con *alteradas ondas* sumerge el paisaje hasta cierta altura, la tumba del poeta se encuentra « bajo el río », en el dominio de las ninfas: danza y música, voces femeninas, coros y notas de *liras*, despiertan al poeta de su sueño, de tal manera que él las oye ligeramente, así como siente la frescura y el rumor del agua alrededor de su tumba.

Hernández ha mantenido, con certa libertad, la misma escena bajo el río: la lucha tierra-agua del inicio de su poema, además de representar el conflicto de dos elementos contrarios en el sentido ontológico, puede ser un reflejo de las *alteradas ondas* de Bécquer; pero en lugar de situarla bajo el Guadalquivir la transporta al Tajo. Es curioso este cambio de lugar en el que influyó de manera significativa la ubicación del poema precedente (la *Égloga*), y el recuerdo de Garcilaso que seguía viviendo en Bécquer, por lo tanto también en Miguel por medio del soneto XI citado.

Los grandiosos y sinfónicos versos con los que se abre *El ahogado del Tajo*, después de la rotunda negación a dejar los despojos del poeta sevillano a la tierra, representan un homenaje tanto a la poesía extraordinariamente musical de Bécquer como al deseo, expresado por el mismo Bécquer en la *Carta*, de ser rodeado de música (cantos de pájaros y arrullos, arriba, y armonías complejas y múltiples, abajo), en la escena sumergida. En el aspecto formal, sin

embargo, se advierte la influencia del verso sinfónico aleixandrino.

Incluso las notas de las *liras* pasan de Bécquer a este poema, así como el paisaje de Sevilla reflejado en el río —*Toledo de agua* en Miguel—; el detalle de los *muros de especies luminosas* es bastante significativo también del influjo del gran poeta romántico —*muros romanos* iluminados por la puesta del sol.

En *El ahogado del Tajo*, se advierte un apagarse de emociones, de luces, de colores, que amortiguan la escena « bajo el río » y la preparan para el gran final: la llegada al mar, la líquida morada aplacadora y purificadora. (Repárese en la sucesión de grados en la visión de Bécquer). Pero en la última parte, el poema revela una gran asimilación y compenetración con las *Coplas* de Jorge Manrique.

El tono interrogativo representa una transición entre la influencia precedente y la visión manriqueña del mar como extrema paz y eternidad; sin embargo, ya en la fase de traslado —temático o de creación— de ámbitos poéticos, la interrogación —que es anafórica y paralelística y, por tanto, intensamente expresiva— va cargándose a su vez de esencia manriqueña.

El sintagma interrogativo mismo pasa, de la formulación sencilla, « ¿Qué? », a la forma binaria, « ¿Te acuerdas? », la cual, al compás de un proceso de alejamiento terrestre, tiene la resonancia y la sugestión del *¿Ubi sunt?* de Manrique. Va estableciéndose, en efecto, un clímax de deshumanización de elementos: *maitines* en lugar de músicas de amor,

ataúdes de luna, sepulcros, difuntos, sapos, dobles aguas, corazones verdes...

En contraposición con el corazón de Garcilaso, que manifestaba vehementes contracciones de dolor, el de Bécquer va aviniéndose mansamente con su destino (« Ya *tiene la dirección del río... / dócil hacia el mar doblado...* »): la aceptación, que hace el poeta de su propria muerte, la sumisa conformidad con la corriente que le arrastra, transforman su cuerpo sumergido en sustancia nacida del agua, afín al agua misma, pues llega a hacerse « de infinitos carrizos custodiosos ».

El clímax de alejamiento terrestre ha culminado y son todavía los célebres versos manriqueños de la conformidad del alma cristiana con la voluntad de Dios (« Y consiento en mi morir / con voluntad placentera / clara y pura... »), los que vibran en la originalísima re-creación poética hernandiana.

El mar perfecciona la misión elevadora del río (« *lavará tu muerte toda la eternidad* ») y le añade un sentido solemne, litúrgico-sacro que el río no poseía.

Miguel Herández ha fundido las dos influencias, de Bécquer y de Manrique, en su poema, a través de graduales transiciones de tonos, y de valores expresivos, que unen y separan al mismo tiempo la primera parte de la segunda.

En ambas, son claramente perceptibles las correspondencias temáticas y de influjo textual, que revelan las deudas y, al mismo tiempo, la personalísima, libre y fervorosa hermenéutica hernandiana.

Esencialmente, la purificación actuada por el agua en *El ahogado del Tajo*, se aviene con la imagen manriqueña del mar como reflejo de la eternidad y también con la especial ideología hernandiana sobre el elemento acuático que parece contrastar con la concepción general del poeta sobre la muerte, como pérdida de vida individual y su transformación en proceso cósmico.