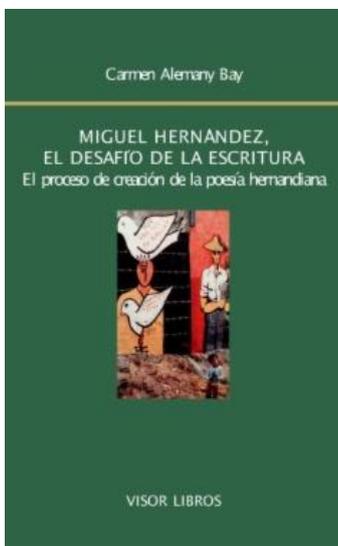


«AHORA RECUERDO Y COMPRENDO MÁS TU COMBATIDA CASA». SOBRE *MIGUEL HERNÁNDEZ, EL DESAFÍO DE LA ESCRITURA* DE CARMEN ALEMANY BAY

Carmen ALEMANY BAY, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert-Visor, 2013, 290 pp.



Corolario de una investigación sostenida a lo largo de más de dos décadas, de la que dan cuenta numerosos capítulos de libros y artículos de la especialidad, junto con la colaboración en la edición de las *Obras Completas* de Miguel Hernández en 1992, y de la cual el gesto fundante fue el diseño de la tesis doctoral *El antetexto hernandiano. Estudio crítico y estilístico, Miguel Hernández, el desafío de la escritura* de Carmen Alemany Bay integra uno de los proyectos críticos más rigurosos y consecuentes con la revisión de los tópicos al uso de la crítica hernandiana de los últimos años. Poseedora de una vasta trayectoria en el campo del hispanismo, de la que el poeta de Orihuela y su proceso de creación constituyen sólo una de sus líneas de indagación más exploradas, Alemany Bay ostenta un conocimiento directo de los esbozos y manuscritos

hernandianos, dada no sólo –como ya lo mencionáramos– su calidad de editora de la obra de Hernández, tarea compartida con su maestro José Carlos Rovira y con Agustín Sánchez Vidal, sino su labor previa en la catalogación del Archivo Miguel Hernández depositado –hasta el año 2012– en el Archivo Municipal de Elche.

La autora emplea las herramientas que brinda la filología contemporánea y los rudimentos propios de la ecdótica, a fin de reflexionar sobre las diversas modalidades de composición hernandianas y las diferentes etapas que las mismas comportan. Es por esto que el libro se estructura a partir de siete capítulos que respetan los ciclos poéticos y la cronología fijados por las *Obras Completas* de 1992.

El primer ciclo, aquel que gira en torno a *Perito en lunas* (1933), comprende los primeros tres capítulos del texto. Allí se hace hincapié en que nos encontramos ante un momento de gran intensidad creativa, tal y como lo demuestran los múltiples esbozos previos a la versión final de las composiciones y los borradores no ligados a poemas concretos, en los que Hernández va creando un grupo profuso de imágenes y metáforas acordes a sus modelos coetáneos, es decir, los vates mayores de la generación del 27. Se trata de un período signado por el aprendizaje de las técnicas y los registros poéticos,

ejercicio que se completa a través de la transcripción de definiciones de palabras, la confección de listas de sinónimos y de rimas, la incipiente traducción de poetas franceses y la copia de versos provenientes del primer *Cántico* de Jorge Guillén. Al tiempo que comienza a «adueñarse del lenguaje», escribe octavas al estilo gongorino, décimas de cuño guilleniano y algunas piezas de métrica varia. Asimismo, cabe destacar que el proceso de escritura, a grandes rasgos, suele comenzar con el trazado de uno o varios bosquejos escritos en prosa, en los que «el autor separa mediante guiones algunas frases, en ocasiones son versos, que después rescatará con o sin variantes en la versión poetizada: si ha desarrollado ampliamente el boceto, éste se convierte en pieza fundamental para elaborar la primera versión versificada» (26).

Si bien el referente central de sus composiciones iniciales es la naturaleza, a medida que Hernández estreche lazos con Ramón Sijé, la influencia del mismo traerá como resultado una indudable presencia de elementos religiosos en su obra. No obstante, la producción que cierra este primer ciclo, del cual el punto más álgido, claro está, es la publicación de *Perito en lunas*, cultiva la temática pastoril con ecos evidentes de la poesía áurea y algunos asuntos de corte amoroso, que anticipan el segundo ciclo del programa estético hernandiano.

Con respecto al segundo ciclo, éste se estudia fundamentalmente en el cuarto capítulo, denominado «La consagración del amor: de *El silbo vulnerado* a *El rayo que no cesa*». Como es sabido, entre finales de 1934 e inicios de 1935, Hernández escribe veintiséis sonetos que agrupa bajo el nombre de *El silbo vulnerado*. Tiempo después repite la empresa y compone trece más, esta vez, distinguiéndolos con el título *Imagen de tu huella*. Ambos poemarios no son más que versiones previas de una obra dotada de suma complejidad, integrada en su mayoría por sonetos, y publicada en 1936: *El rayo que no cesa*.

Tras un largo proceso de *labor limae*, sólo algunos poemas de estas versiones lograrán abrirse paso hasta la versión definitiva. El poeta ya no emplea esbozos en prosa, que son escasísimos, sino algunas versiones en verso. Las principales diferencias entre la fase preliminar y el texto último se podrán observar «en el interior de los versos, no tanto en las palabras finales que son las que aportan la rima» (70). Es decir, según Alemany Bay, luego del arduo aprendizaje poético realizado durante el ciclo anterior, el escritor ha evolucionado y puede construir los versos directamente, encontrándose, en rigor, pocos bocetos, pero muchas variantes.

Si para expresar la pena amorosa el poeta alicantino recupera moldes clásicos y tiene por referentes indispensables a Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, como miembro de la generación del 36, al menos por edad, añade a este grupo a Gustavo Adolfo Bécquer y –al igual que estos– pasa del clasicismo al neorromanticismo. Dicho pasaje, es necesario recordarlo, no sólo lo llevan a cabo los jóvenes, sino también poetas de mayor edad, por ejemplo Federico García Lorca y Gerardo Diego, autores a los que Hernández siempre seguirá atento.

Los poemas compuestos antes de la guerra y que no se publicaron en formato libro merecen un comentario especial por parte de la hispanista española, debido a su importancia a la hora de ofrecer vaticinios acerca de los derroteros que podría haber alcanzado el programa estético hernandiano, de no mediar el combate bélico. Resumen de los saberes y de los registros poéticos desplegados por

Hernández hasta ese momento, tal conjunto de versos pretende una vez más «subirse al tren en marcha de los poetas del 27, quienes ya habían abandonado desde hacía algunos años el neogongorismo y estaban creando obras de clara influencia surrealista» (122). Piénsese en poemarios paradigmáticos de la época como *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre, *Poeta en Nueva York* de Lorca o *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

Desde el punto de vista creativo, además, este repertorio presenta dos formas de elaboración según los versos se acerquen o se alejen de las temáticas y métricas del ciclo anterior, exponiendo así su carácter de obra en transición: los que muestran una singular proximidad con la poética que los precede comparten con esta la técnica compositiva, por ejemplo la «Elegía» y la «Égloga»; los que exhiben cambios, producto de la influencia de Aleixandre y Neruda, por el contrario, no cuentan con «proyectos de versos» que serán retomados y reescritos en la versión siguiente. Hernández sólo apunta en los esbozos previos algunas ideas generales, cuyas materias se remedarán en la versión definitiva: «ahora es la imaginación, no sujeta al cómputo silábico, la que predomina en la elaboración de los materiales previos a la construcción del poema» (126).

El capítulo sexto, «Poesía en la guerra: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*», se detiene en las composiciones hernandianas creadas al calor de la Guerra Civil española. Este ciclo se caracteriza por la disparidad entre las circunstancias de escritura del primer libro, *Viento del pueblo* (1937), y la preparación del segundo, *El hombre acecha* (1939), en términos generales, el campo de batalla y el viaje a la Unión Soviética de 1937 respectivamente. Por lo mismo, mientras el primer texto acusa un escaso proceso de elaboración, de acuerdo con lo planteado por Alemany Bay, ya sea porque la coyuntura apremia al escritor, ya sea porque los documentos se perdieron y no se puede tener evidencia de dicho proceso; el segundo, en cambio, está vinculado con un profundo trabajo con la palabra poética, que fue posible merced al tiempo que le brindó el viaje.

*Viento del pueblo*, escrito en pleno «optimismo de la voluntad», posee una particular «unidad creativa», puesto que, si bien los esbozos que se conservan son exiguos, Hernández emplea las abigarradas ideas de un mismo boceto para fraguar poesía, crónicas y obras de teatro. *El hombre acecha*, por su parte, una vez avanzadas las atrocidades de la guerra, honra el «pesimismo de la inteligencia», ante el cual, sin embargo, el compromiso con la forma y con la causa republicana no se atenúa. De los diecinueve poemas que integran el libro, sólo dos están desprovistos de un manuscrito catalogado, siendo frecuente el manejo de varias versiones en prosa de cada texto y un proceso creativo similar al desarrollado antes de la guerra.

En último lugar, se examinan los bocetos pertenecientes a *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-41), poemario concebido en la cárcel y publicado después de la muerte de Hernández, y que presenta no pocos problemas textuales, resueltos de una manera u otra por las sucesivas ediciones del libro. Al respecto hay que subrayar que el poeta de Orihuela entregó a su esposa, Josefina Manresa, un cuaderno titulado de manera homónima al texto antes mencionado, con la intención de que se publicase, pero que el ciclo está conformado también por otra serie de poemas, reunidos bajo el nombre *Cancionero de ausencias*, en la que se pueden hallar piezas que ya estaban incluidas en el cuaderno; y por versos no ordenados en vida del autor.

La reclusión carcelaria no le permite la composición de versos de largo aliento, ni la reflexión pre-textual. A pesar de ello, algunos poemas exhiben un vasto proceso de creación, cercano en sus esquemas previos a la prosa poética, y otros, excepcionales, reiteran idénticas temáticas, pero los resultados son diversos. Quizá el rasgo compositivo más interesante de esta etapa, conforme a lo estudiado por Alemany Bay, sea el «proceso de memorización» manifestado en el cuaderno. Allí descubrimos títulos acompañados de algunas estrofas y a continuación puntos suspensivos: «se trata de composiciones que ha desarrollado de forma completa en manuscritos aparte y, mediante la inclusión de esas estrofas y esos puntos suspensivos nos está indicando que la composición debe ser incluida en ese preciso lugar» (216). En cualquier caso, resta señalar que Hernández, más allá de lo señalado hasta aquí, escribe durante este período –no lo olvidemos, sobreponiéndose a limitaciones de toda índole– el poema más elaborado de su obra: «Hijo de la luz y de la sombra».

*El desafío de la escritura*, de este modo, realiza sugerentes aportes a la crítica hernandiana, especialmente, en dos sentidos. En primera lugar, logra deconstruir un tópico asociado a la labor poética de Hernández –según Alemany Bay, instalado en el imaginario colectivo–, de acuerdo con el cual el poeta componía sus versos sin esbozos o anotaciones previas, dada «su capacidad innata para la poesía» (11). En segundo lugar, propicia un contrapunto entre los descubrimientos de la investigación y las disquisiciones de la crítica tradicional, ofreciendo no sólo un ejercicio de valoración de la misma, sino evidencia textual para oponerse a algunas de sus conjeturas.

En consonancia con lo que venimos mencionando, el análisis del proceso de creación hernandiano arroja una mirada renovada, por ejemplo, sobre la importancia de *Perito en lunas* dentro del proyecto del poeta alicantino, la heterogeneidad de los versos de *Viento del pueblo* y la supuesta falta de calidad estética de los mismos, y, por citar uno de los dislates más difundidos por la prensa, la búsqueda de correspondencias entre los distintos poemas de *El rayo que no cesa* y las mujeres que los inspiraron.

Contrariando la opinión extendida de que el primer poemario de Hernández «distorsionaba la evolución del poeta» (29), sostenida –en principio– por Arturo del Hoyo, y en sintonía con la revalorización del libro cristalizada por Agustín Sánchez Vidal, la autora pone en primer plano la relevancia del primer ciclo de la poética examinada, en tanto fase de intenso aprendizaje, de carácter autoconclusivo.

Por otro lado, Alemany Bay insiste en considerar a *Viento del pueblo* una suerte de antología, pero no por ello afirma en detrimento del texto –como otras voces críticas– que la pluralidad niega la unidad: para ella el libro es una «congregación de unidades sueltas posterior al destino primero de cada poema (su publicación en prensa y su consumo inmediato)» y al mismo tiempo «cada poema instaura la totalidad de la epopeya, contiene metonímicamente la esencia de la empresa histórica y poética» (162). Asimismo, con el propósito de contrastar aquellos juicios que le restan calidad poética a la colección, alegando un exceso de retoricismo, despliega un cabal estudio de los bocetos, en los que se puede apreciar que las versiones previas eran más elaboradas y que el sesgo propagandístico de los versos es una opción consciente, lo cual los situaría lejos de fuero estético alguno.

La atribución de cada uno de los sonetos de *El rayo que no cesa* a una mujer concreta deviene una tarea arriesgada, en principio, «porque se restringe la libertad imaginativa y se olvida que otros modelos de mujer, moldeados por el canon literario o no, pueden haber intervenido en la idea de amor expresada» en el libro (77). Luego, los datos textuales demuestran que muchas de las teorías respaldadas por la crítica no son más que meras especulaciones. Los primeros en hacer alusiones veladas a las posibles relaciones de Hernández fuera de su noviazgo oficial fueron María de Gracia Ifach y Agustín Sánchez Vidal, siendo José María Balcells el que ligó al poeta de Orihuela con tres mujeres diferentes –Josefina Manresa, María Cegarra y Maruja Mallo–, aunque no apuntara detalles sobre esos vínculos. Será finalmente José Luis Ferris quien, en su biografía *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, realice las correspondencias referidas. En este sentido, Alemany Bay señala varias incongruencias. Advierte que el «aire petrarquista» de los poemas que Ferris le atribuye a María Cegarra no se encuentra en todos ellos, escritos, por lo demás, a partir de 1934, y que esto último supondría que Hernández no se enamoró de Cegarra en el momento de conocerla, es decir, 1932, sino que lo hizo durante el mismo lapso en que formalizó su relación con Josefina. Respecto a los versos inspirados en la figura de la pintora gallega, «la hipótesis se tambalea si nos remitimos al proceso de creación del libro. De esos sonetos hipotéticamente dedicados a Maruja Mallo, algunos proceden directamente de *El silbo vulnerado* y fueron integrados en *El rayo que no cesa*» (80). Si tenemos en cuenta que el autor no conoce a la pintora hasta 1935, *El silbo* fue escrito a partir de 1934 y ni «las tachaduras ni variantes producidas en el trasvase de un libro a otro indican en ningún momento cambios significativos» (81), por tanto, Maruja Mallo no pudo ser la musa del poeta, al menos de los versos provenientes de proyectos anteriores. Sobre los sonetos que fueron escritos para *El rayo que no cesa* la autora no opina por falta de datos.

En definitiva, a través de un lenguaje sencillo, pero no por eso menos sugestivo, Alemany Bay lleva a cabo una investigación exhaustiva sobre el proceso de creación hernandiano, que describe con agudeza la evolución de su obra y las conexiones de la misma con el campo literario de la época, al tiempo que permite revisar algunas de las bases sobre las que se ha cimentado la crítica hernandiana. Deconstruye el «mito de la espontaneidad» compositiva de Hernández y aporta numerosos ejemplos textuales con los que se opone a diversos lugares comunes aún vigentes, entre otros, la poca elaboración poética de *Viento del pueblo* o la falta de centralidad de Josefina Manresa como musa del ciclo amoroso. Sorteado con éxito el desafío de construir una hipótesis de trabajo a partir de la copiosa información proporcionada por el archivo y, de esta forma, darle sentido al mismo, Alemany Bay logra conjurar uno mucho mayor: explicar la excepcionalidad del Miguel Hernández poeta.

Sabrina RIVA  
UNMDP-Fundación Carolina  
[rivasabrina@yahoo.com.ar](mailto:rivasabrina@yahoo.com.ar)