

LA FIGURA DEL SONETO EN LA LÓGICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

GLEVIS CORO MONTANET

Al soneto se le ha entronizado con frecuencia como figura de uso intermitente. Nacido en fecha dudosa (1220) allá por la Sicilia con Petrarca y Aretino de mediadores, viajó a la España de la Gaya Ciencia donde más que de académico, hizo fortuna de clérigo. En cada una de sus pieles sufrió y mereció agasajos –dicen que perdió melodía y ganó carácter- y alguna que otra famita colateral nada despreciable. Así, independientemente de su aristocracia, junto a la polea central de su mecanismo giraba, interna y parásita, la poleíta de su difícil construcción. Desde los mismos anales la echó a rodar en la memoria escrita el alardoso manivelazo de Lope de Vega en *Un soneto me manda a hacer Violante*, a partir del cual desarrolló tan vertiginosas velocidades que aún hoy –en la epifanía del verso libre, el poema en prosa y la narrativa- al soneto lo mantiene la energía remanente producto del movimiento de aquellas épocas originarias que determinaron su empleo universal y también, hay que decirlo, su descrédito.

Yes que de cierta forma las lluvias de poetas insignes, medianos y menores mordiendo con bravuconería la mordaza expresiva de los catorce versos, responden, después de a la belleza y presunción típicas de la estrofa, a un mecanismo infantil de sentirse retado por el vanidoso Violante del exhibicionismo poético que no pide o inspira, sino que cacofónico *manda a hacer un soneto*.

Esta forma de pensar en el soneto como reto estuvo muy de moda en la primera parte y mitad del siglo XX. Para decirlo con un ejemplo chovinista, en agosto de 1950 la poetisa cubana Dulce María Loynaz, mujer de notables vínculos con la generación española del 27 y Premio Cervantes de Literatura luego, le comentaba a los alumnos de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana (1993, 61):

Queda todavía por ver la forma exterior de la poesía, pero sobre este extremo no es prudente dictar normas. Metro libre, estrofas clásicas, acentuación, consonantes, todo eso debe quedar a entera libertad selectiva del poeta. Yo solamente me atrevería a sugerir una condición y es que se demostrara previamente que se es capaz de escribir un soneto.

Después de eso, que se escriba como se quiera.

Por esa razón en todos mis libros de versos hay y habrá siempre un soneto.

Tras el detalle de este pensamiento ultramarino, calcado de los clásicos españoles y ejercido con voracidad en el Nuevo Mundo ya independizado, se puede comprender por qué el soneto, como figura autoimpuesta, resulta una variante de tanta o mayor importancia que el soneto en general. Es por ello que a la hora de leer una estrofa de su tipo, estemos expuestos a una serie variable de códigos que no siempre sabemos desentrañar bien.

Debe suponerse que las cosas no se desarrollaron tan nítidas como las describo ahora en lo abstracto. Si para los autores del siglo XVI al XIX y hasta el XX, la rima y la figura del soneto pasaban aún como modernas por su cadencia y singularidad afines con los temas del amor cortés, el erotismo y las necesidades místicas de aquellos tiempos; si la soledad o la falta de diversión en varios órdenes los impulsaba a escribir sonetos, ya en la segunda mitad del siglo XX –y todo lo que esta segunda mitad produjo en los ámbitos político, moral, anticlerical, literaria y musical- la estrofa comienza a perder poco a poco su efecto, a ponerse rancia y a sobrevivir acaso en forma adulterada: como ejercicio esporádico. Todo lo que supone un irse por delante de la idea parásita de tomar la estructura también como ejercicio para tomarla como ejercicio solamente, y en el mejor de los casos.

Y es que minado por la desidia de sus buenos y malos cultivadores, los apelativos de “cárcel” o “armadura” y una pancarta subliminal: *se prohíbe hacer sonetos* –tal y como proponía el Ernesto Cardenal de la Nicaragua revolucionaria en una conjunción de lo más simbólica de lo nuevo contra lo viejo- de la segunda mitad del siglo XX hacia acá, el soneto no ha contado con la suficiente fuerza de brazos para levantar de nuevo su capa caída.

Probablemente de su mala racha hemos aprendido, nosotros los contemporáneos, a disminuirle la significación en todos los órdenes y a matar, lo que es más injusto, el estudio de sus efectos, por lo baladíes que nos parecen. De ahí que sólo se le llame clasicismo, neogongorismo o revival, a lo que luego de una prehistoria de versos de lo más variopinta, un poeta –llamémoslo definitivamente Miguel Hernández- se enfrascara en concebir, uno detrás de otro, varios libros de sonetos.

Ciencia que enseña a raciocinar con exactitud es la definición más rudimentaria de lo que se dice lógica, y la que más vale a todos los efectos, cuando se tiene por un lado una forma poética que ha comenzado a mermar su preponderancia y por el otro lado un poeta en ciernes, de unos veinticuatro años, afincado en dicha forma poética como una sanguijuela en la piel de un rinoceronte.

Una debe preguntarse entonces cómo funcionaba la lógica del poeta y de su tiempo.

Para iniciarnos por el contexto epocal, es obvio que la estructura de los catorce versos no se había trasvasado aún del todo ni con todo el versolibrismo en sus albores, sino que la ejercieron con sinuosa propensión los principales elementos antecesores que vivos o muertos influenciaban la obra de Miguel Hernández, léase los clásicos, los modernos y los amigos del terruño. Por otro lado “la hortelanía” de Hernández, preconizaba, en más de un sentido, el uso del soneto: su

mundo estrechísimo, su religiosidad y la melódica propensión de la vida pastoril, unido a que en 1934 Miguel Hernández acababa de enamorarse de la figura pueblerina de Josefina Manresa y ya tenía un libro publicado: *Perito en lunas*, además de concluido su auto sacramental *Quien te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Nótese además la confluencia del amor y lo religioso y sépase la embridada naturaleza de ese amor mediante una pieza tremendamente sugere: *Te me mueres de casta y de sencilla*, de manifiesto viso erótico, producto de una novia - Josefina- que no duerme vigilando su boca –la de Miguel- *para que no se vicie y se desmande*.

Pero, a pesar de serlo, la tibieza hernandiana no era sólo tibieza epidérmica que necesita la forma del soneto para “desbocarse” por pura novelería. Incluso con el antecedente de su, en algún sentido, poética juventud, la pobreza y la aridez del campo lo tenían marcado y el muchacho de 1934 se había sacudido bastante su interés por el verso culterano al tomar, un año antes, la postura de autor con *Perito en lunas*, libro donde intentó enmascarar su hambre de superación y terminó recitándolo al aire libre en un regurgitar de cabra que la tira el monte, perenne marcador de toda su vida.

Y es que a *Perito en lunas* debe atenderse también como detonador secundario del afán hernandiano de quererse entendido callejeramente, la tendencia de mayor constancia en su obra de aquí en lo adelante.

Puede que su libro de 1933 le haya hecho pensar que no lo conseguía. Según apunta Sánchez Vidal (1993, 32):

Hernández tratará de resolver con este, su primer libro, la contradicción que suponía aspirar al alto ejercicio de la poesía y verse en la prosaica obligación de pasar las horas entre boñigas y cabras.

Pero la estructura más bien de soneto encogido que tiene la octava –elegida también porque era la forma más orgánica y aprovechable de emplear las cuarenta y seis páginas pactadas por el contrato- y el gongorismo resultante, aunque no lo alejan ostensiblemente de sí mismo –a fin de cuentas los poemas son suyos- exigían una elevada dosis de relectura para la comunicación.

Todo esto lo debió haber percibido con claridad en sus recitales callejeros luego que el libro estuvo editado y pienso que aún antes, en plena redacción. Cuando se repasan tendenciosamente las octavas finales encontramos, con alguna persistencia, dos principios opuestos entre la luna *que afila el cantar* y la otra que *desliza su pleno, de soslayo, sin mudanzas* en la octava vigesimosegunda y lo que es lo mismo, la *luna imposible* y la *otra alcanzadiza* de la octava trigesimoquinta, mezclado todo con la pregunta seguida del ruego en la misma octava:

...¿hacia cuál de las dos haré carrera?
Oh, tú, perito en lunas: que yo sepa
Qué luna es de mejor sabor y cepa.

Es evidente que el término “luna” le sirve de velillo al término “poética”. El mejor dato en este sentido lo aporta el prólogo-manifiesto de Ramón Sijé. Como piedra que se hunde en un

charco, la introducción de Sijé produce ondas concéntricas a un dilema de dos caras: o la poesía depende de la poética, o la poética y la poesía dependen del poema.

Sin embargo la pregunta es demagógica. Para Sijé está claro que en el estadio inaugural del poeta la búsqueda de una *poesía resonante de voces* y el ejercicio fecundo del poema resultan imprescindibles. Por ello se regocija de que Miguel Hernández haya privilegiado el poema como método de acceso a la poética y lo llama *resolver técnicamente su problema*, aunque más que un problema de uno solo era la inseguridad de alguien que dudaba si dejarse llevar o no por el otro y que si se dejaba llevar, no era sin reticencias.

Como también anota Sánchez Vidal (1993, 72):

Siempre hubo en Miguel un creó de campo abierto y unas dotes poéticas que le ponían en contacto directo con las cosas por el atajo, cuando su amigo (-Sijé-) lo hacía mediante rodeos cargados de categorizaciones mentales.

Al parecer esa tendencia al atajo estaba en su punto mínimo en 1933, puesto que para nada es de dudar que un personaje clave de su libro número uno, la sombra del verdadero *Perito en lunas*, era Ramón Sijé con todos los problemas que se dice tuvieron –los *No cabal; no, no, no* y *no* escritos por Sijé en los originales de esa primera obra- y las desavenencias posteriores que a mi modo de ver allanaron el camino hacia una relación más distendida frente a las mismas narices de *El silbo vulnerado*.

En honor a la verdad hay que decir que el atajo definitivo también se lo dictaba el propio Sijé con su culto a la figura del soneto al inicio y con su muerte la Nochebuena de 1935 –que tuvo, además alguna repercusión sobre las relaciones futuras de Hernández con la estrofa en una suerte de cobro de cuentas algo tragicómico –entiéndase la toma de distancia de Miguel con relación al soneto después y el ulterior ejercicio en alejandrinos tras un desenmarcarse similar a cuando abandonó la octava por el soneto.

Pero vistas más seriamente, las influencias de Sijé en este asunto no se reducen a la mera especulación. *Cárcel del soneto*, así con todas sus letras, se denominaba una sección de la revista *El Gallo Crisis* que en los números 5-6 especificaba:

En el soneto hay un drama: *el drama de la personalidad del poeta esclavizada, sirviendo al tiempo y al espacio*. En el soneto se oye como un toque de campanas sobre los vidrios del tiempo. La libertad del poeta adquiere, pues, un tono dramático en el intento de objetivación –de finalidad- de la poesía. Porque *la conversión de la poesía en objeto consiste en encerrar en el sagrario del soneto* –o en otro tipo poético tridimensional: *en el soneto hay una formación genética de cubo-* el tiempo y el espacio: el alma y la nada. Es difícil, por esta razón, entrar en el soneto –o en la forma geoméricamente pura- *por el camino del sujeto* –de la poesía romántica, de la poesía abierta- *se llega a la nada: y por el camino del objeto, al alma*. El alma ha creado el hijo: el objeto que puede llamarse soneto.

Con este artículo Sijé se reafirma como un devoto del objeto-poema, algo que ya suponíamos por las entrelíneas de su introducción a *Perito en lunas*. Sólo que aquí, de una manera bien drástica, aunque a la vez coherente con lo más tuétano de sí mismo, la conversión de la poesía en objeto –reconocida ya sin telarañas como finalidad mayor– la resuelve Sijé por el encerrarse en el sagrario del soneto a quien llama *la forma poética geoméricamente pura* que desemboca en el *alma*.

Por este mismo camino, y si se recuerda la trabajosa recomposición que de su nombre hizo José Marín hasta obtener el anagrama de apellido Sijé, que significa alma en griego, más todo lo clerical que se le sume –y era condición definitoria en él– se acusará la importancia del sustantivo “alma” cada vez que Sijé lo utilice. Al equipararla con el soneto sin dudas que la apología no puede ser más explícita. Luego, planteado así y quizás hasta con mayor fortaleza en lo íntimo de sus conversaciones y determinado también por las peculiaridades de Miguel esbozadas más arriba, propiciará un tránsito de rigor formal y expresivo que marcado por la tendencia de homogeneizar sus compilaciones, harán que el poeta desemboque, irremisiblemente, en *El silbo vulnerado*, sus alrededores conocidos y *El rayo que no cesa*.

Tal como dice Mariapía Lamberti (1992, 3):

Miguel Hernández será siempre muy cuidadoso en seleccionar sus poemas para publicación en libro, buscando una precisa armonía métrica de conjunto y exactitud formal de cada poema, y descartando casi siempre los que tienen algún elemento irregular.

Cosa esta última, que si se cumple al pie de la letra en sus primeras compilaciones, se irá resquebrajando, con timidez y pasito corto, a partir del tránsito de la octava al soneto. Esta mudanza en la forma –que comienza hacia 1933 según las pistas de sus propias cartas: “Estoy acabando mi segundo libro”, le escribe a Pedro Pérez Clotet y se lo califica de “definitivo y original”, con “poemas de factura clásica”– abarca un período de tres años de tanteos fecundísimos y de influencias de lo más disímiles gracias a las cuales Miguel pasa de una versión a otra y otro de *El silbo vulnerado*, escribe *Los hijos de la piedra* y le comunica a José Bergamín: “Estoy haciendo muchos sonetos, pastores y no... ¿Quiere que le mande cinco, seis, siete...?” De donde se desprende la intencionada vocación del poeta hacia el ejercicio metodológico de una estructura ya no tan determinada, como en el caso de *Perito en lunas*, por cuestiones de imprenta.

Y es que como se ha dicho, la figura del soneto guardaba sus relaciones sentimentales previas con el Hernández más auténtico, el adolescente enamorado de Carmen Samper –que redundará en el hombre enamorado de Josefina o Maruja Mallo, o María Cegarra y los sonetos resultantes de estos amores–, concatenado con su rebautizo editorial a través de otro en alejandrino, “El Nazareno”, que signa el inicio de su relación con el grupo de la tahona y Pepito Marín, siendo motivo de múltiples elogios.

El asunto termina por redondearse con llamar a cita un fragmento del trabajo de Jean Cassou publicado a raíz del homenaje de la *Revista de Occidente* (1974, 8):

Este autodidacta –dice Cassou refiriéndose a Miguel Hernández- desde sus comienzos, va inmediatamente hacia la complicación. Es que, nunca se insistirá bastante, hay que convencerse de que, para España, el barroco, el conceptismo, el gongorismo, el preciosismo, etc., no son arte de corte o salón, sino expresión popular. Tanto en todo lo demás, como lo que es y se llama propiamente popular. Ese arte grande, ese arte mayor, ese arte secreto es la espontaneidad misma, lo natural. El hombre de la naturaleza, el hombre-pueblo, en España, es aristócrata. Es señor de lo mejor, príncipe de perfección. Tanto esos primeros sonetos de Hernández, con sus elecciones verbales, sus antítesis, sus contradicciones, son, también, manifestaciones de esa insostenible paradoja.

Aquí se demarca mejor la naturaleza peculiar del mimetismo hernandiano, a la sazón doble o triple o cuádruple, puesto que revela un modo de concebir medio que favorecido por el típico modo de ser español y por otro lado explica la persistencia de Miguel en “la complicación”, ahora ya no como mero neogongorismo o ejercicio o atavismo, aunque también lo fuera.

A tal efecto la etapa remolino de 1933 1935 se cierne, en poesía alrededor del epicentro de nombre *El silbo vulnerado*, en teatro alrededor de *Los hijos de la piedra* y en la vida social a tenor de la escuela de Vallecas y de la carta de Pablo Neruda con su: “Qué pesado se pone el mundo, por un lado los poetas comunistas, por el otro los católicos y por suerte en medio Miguel Hernández hablando de ruiseñores y cabras”.

De las cuatro vicisitudes enumeradas es *El silbo...*, libro de sonetos, la de más prolongada presencia. Al punto que a su través pueden licuarse las nítidas variaciones existenciales del poeta y sus desembocaduras posteriores en lo que sirve de vínculo la parteaguas sentencia nerudiana, propiciadora de la ruptura estética definitiva de Miguel con Pepito Marín, y de cierta alternancia, hacia las postrimerías del período, con formas muy distintas al soneto, pero mejores cada vez. A esta altura convendría detenerse para nombrar más de una cosa. Primero los crecimientos paulatinos que sufrirán en cuestiones de ritmo los propios sonetos, las mejoras notables en la consecución de una voz poética cada vez más suya, el uso cada vez más atinado de los símbolos: el dominio, en fin, de la estructura. Y es que la manera en que se fueron suscitando los títulos y la organización final de los sonetos a partir de *El silbo vulnerado* y de ahí hacia *Imagen de tu huella* y *El rayo que no cesa*, descubre menos una afinidad temática en el agrupamiento que una evolución hacia la intensidad del verso.

Baste para afirmarlo el adelanto perceptible de unos sonetos a otros y cómo el poeta va despojando de su última compilación las pirotecnias verbales remanentes, los ayes sanjuanistas, para batirse a solas con la monotonía propia del endecasílabo, aunque sin notables variaciones en la rima, proponiéndose triquiñuelas de vis variada (*Me tiraste un limón y tan amargo*), juegos de palabras (*Fuera menos penado si no fuera*), repeticiones (*Pena con pena y pena desa-*

yuno), asonancias (*Una querencia tengo por tu acento*), conjunciones de cuartetos con cuartetos, con tercetos o de tercetos entre sí que señalan la búsqueda de un decir ininterrumpido, preludio, ya en *El rayo que no cesa*, de un visible cansancio tras la forma brutalmente ejercida, síntoma de los nuevos tiempos e influencias y de un desbocarse que buscaba adecuar la forma al sentimiento y lo conseguía mejor a través de *El silbo de afirmación en la aldea*, *Vecino de la muerte*, *Mi sangre es un camino*. Lo que indica la segunda cosa importante en el casillero de las mejorías y es la crecida de calidad en sus composiciones de otro tipo. Nótese el adelanto de *El silbo de afirmación en la aldea* en relación con todo lo previo y su acendramiento después en los caminos otros y mencionense otra vez *Vecino de la muerte* o *Mi sangre es un camino* como sólidos peldaños que conducen hacia el poema *Sonreídme*, documento del cambio ideológico ya fraguado y situado para siempre en el centro de su “poética” y alrededor del cual se construirá su poesía, lo que siendo lo mismo explica, desde mi punto de vista, la sustitución de la forma tridimensional sijeniana, migueliana, culterana, etc., por la filiación popular en un cambio de núcleo evidente.

Nuevos caminos que, en poesía, se plantearon a partir de sus libros de sonetos y que, con independencia de haber muerto Sijé, se barruntaba ya en los poemas *Un carnívoro cuchillo* o *Me llamo barro...* y también en el achacoso y casi sin resuello *Soneto final* de *El rayo que no cesa*, como se barruntaba también, luego del traslado ideológico ya descrito, la futura función poética de Miguel Hernández: la de ser voz de propaganda, alentador de ánimos, arengador manifiesto.

En esto también lo ayudaron bastante sus ejercicios clásicos anteriores, su facilidad para la rima y un antecedente importante que señala con el dedo Cano Ballesta (1978, 217):

Al tiempo que Miguel dio sus primeros pasos en el ritmo libre, su poesía rimada le alcanzaba éxitos estruendosos.

Y le aseguraba, con la lectura del pueblo –hay que sumarlo- la rauda propagandización de su voz cuajada, que en la figura inquieta de un adiestrado por Sijé y Neruda –cada cual a su forma maestro en aquello del proselitismo- tenía que rendir los frutos que rindió.

A este propósito cabría terminar con lo que plantean Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982, 318-319) hablando de *Nanas de la cebolla*, pero que ensarta muy bien como émbolo de la poesía de Hernández, aun luego de salir de su etapa más clásica:

...en su caso lo que manda en la imaginación es la temperatura o vibración cordial de la voz. Sólo esta vibración logra vencer el doble peligro de lo sentimental disminuido, por un lado, o de lo preciosista afectado por otro.

Nadie menos sentimental o preciosista que Miguel Hernández en su exigencia de forma.

O sea, que luego del cambio de núcleo en su poética, aquella exigencia prehistórica que lo impulsó a experimentar intensamente con cada uno de los moldes convencionales y que terminará por recogerse a un segundo o quinto plano, como en el caso de los sonetos, todavía desde ese segundo o quinto plano no dejará de ser importante, acaso porque se le había amalgamado como maña o modo de hacer o lógica de creación. Así las cosas, creo, no sería una mala inversión reconocerle algún mérito a la figura del soneto por haberle puesto a tiempo sus genitales de hembra a un humilde cabrero. Aquella que pegada como lapa al dominio del ritmo y de la rima, oveja en la ruralidad, meretriz insolente en lo urbano, supo andarse metidita en la voz inductora de los contemporáneos, supo morder los labios de nuestro hombre en el momento preciso y producir una relación donde, a la larga, fue Miguel quien más ganó. A partir de entonces ya no habrá dudas de cómo escribir. Escribirá “solarmente” de lo que lo emocione. Irá de su brazo a los mejores sitios, hacia los nuevos contactos que lo redondearán como hombre y como todos los hombres, la dejará luego, se casará con otra. La verá recogerse a donde nadie note lo que hizo por él y allí, en la sombra, se darán un último beso, que tal vez no sea el último.

NOTAS

- ¹. CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978.
- ². CASSOU, Jean, “Tumba de Miguel Hernández”, *Revista de Occidente*, nº139, 1974.
- ³. LAMBERTI, Mariapía, “La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández”, en *Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993.
- ⁴. LOYNAZ, Dulce María, “Autocrítica ofrecida en el Lyceum”, en *Canto a la Mujer. Compilación de textos de Dulce María Loynaz*, Pinar del Río, Ediciones Loynaz, 1993.
- ⁵. LUIS, Leopoldo de y URRUTIA, Jorge, “La poesía de guerra y las ‘Nanas de la cebolla’”, en *Obra poética completa*, de Miguel Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- ⁶. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, edición crítica de *Obra completa. Poesía. Tomo I*, de Miguel Hernández, Madrid, Espasa Calpe, 1993.