

MIGUEL HERNÁNDEZ Y JOHN KEATS: LA BÚSQUEDA DEL INFINITO O LA FUSIÓN DE LAS ENTRAÑAS

YAGO RODRÍGUEZ YÁÑEZ

(Universidad de Santiago de Compostela, Campus de Lugo). Alumno del Programa de Doctorado de "Literatura Española e Hispanoamericana"

La presente exposición pretende incidir en las divergencias y similitudes que pudieran apreciarse en la concepción amorosa de Miguel Hernández y de John Keats, respectivamente, teniendo en cuenta para éste último la composición titulada "Ode on a Grecian Urn" y para el autor español el grueso de su obra. La elección del vate inglés responde a un intento por desafiar las directrices temporales, con el objetivo de subrayar el carácter imperecedero de la lírica, así como a las ansias por demostrar la bifurcación de un mismo tema en dos vertientes (belleza y verdad) que terminan por juntarse en la frustración.

Si bien el poeta oriolano concibe la unión carnal como la realización plena del ser humano desbordado hasta el imposible, en el que se hereda y transmite al unísono la sangre que le preexiste (Mayoral, 1978, 102), lo cierto es que Keats en la creación propuesta forja un amor eterno que jamás logra materializarse, pero que permanecerá para siempre. Ambos escritores se basan en la esfera atemporal para canalizar sus sentimientos, aunque Keats se sirve de la dimensión cultural inscrita en una raíz profundamente mítica, mientras que Miguel ahonda en el talante cósmico de los elementos naturales y en las fuerzas telúricas, de donde se desprende una religiosidad arcaica superadora de nuestras limitaciones, según indica Cano Ballesta (1971, 81-82). El hijo, símbolo del estremecimiento de tierra y firmamento, se convierte en el resultado del choque entre los esposos (75-76), resguardado por la configuración astral de la existencia (167), en tanto que en el polígrafo romántico no es posible la descendencia, condenada a un instante que semeja construido artificialmente. Los relieves de la urna labran la historia de un pueblo que acoge la presencia de criaturas sobrenaturales; una pareja de enamorados se sitúa en el lugar central del objeto artístico, atisbo de idealización del que se prescinde en la creación hernandiana (82). En ésta el beso constituye la unión más plena, hasta el punto de que su fragua deriva de una cosmovisión mística (Chevallier, 1978a, 154) en la que los participantes coinciden con los constituyentes del universo.

En Keats todo es un preludio de abrazo, un anhelo de movimiento detenido en el estatismo del mármol que encierra en su misterio cualquier esperanza de consagración. La belleza de

la muchacha es inalcanzable, puesto que representa en su horrible verdad a los seres que ya han fallecido y a los que surgirán; esta criatura seguirá siendo la misma, y su hermosura igual de inalcanzable.

Dicho carácter arquetípico (válido para todas las generaciones) tropieza con la postura del poeta de Orihuela, en la que el flujo de la sangre funde en un mismo cuerpo las caricias de los ancestros y de los descendientes, tal y como subraya Cano Ballesta (1971, 80). Se trata de la perpetuación de la especie, cuyo sino depende de las circunstancias históricas que condicionaron el vivir de Miguel Hernández. Este anhelo por penetrar en los comienzos adquiere una delicadeza que proviene de la luz de los enamorados, que son eclipsados por un nuevo astro que según Herrerro (1978, 85) asume la claridad de los cuerpos, como sucede en la sección tercera de “Hijo de la luz y de la sombra”:

Con el amor a cuestras, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo.
(1999, 107, vv. 37-40)

El amor sexual aparece como una constante del autor español ya desde sus comienzos, aunque carece del hedonismo (Cano Ballesta, 1971, 75) que por el contrario sí se documenta en “Ode on a Grecian Urn” en el coro de dioses que persiguen a las doncellas, incentivados por una melodía inaudible. Los parámetros en los que se asienta la creación keatsiana adolecen de la vena terrenal, tal vez porque su autor concebía la poesía como un medio de elevar la realidad, opuestamente a Miguel, quien trasvasa de modo directo el plano empírico al molde lírico desde motivaciones panteístas (130).

La poesía hernandiana prescinde de decoraciones míticas innecesarias, apoyándose en los valores de aquellos elementos que conocía de primera mano. Keats deposita en una urna la filosofía del poema, desarrollado en torno al enigma de la belleza y su verdad, pero no estamos obligados a creer en su mensaje. Quizás la apuesta oriolana sea más verdadera, más universal pese a lo que pudiera parecer en primera instancia.

El posicionamiento del escritor de *El rayo que no cesa* no logra escapar a la muerte, sino que el cariño de los amantes condensa a los desaparecidos en un beso de ultratumba, recordados en un rito tan antiguo como presente. Esta actitud unitiva se convierte en desolación y en desesperanza cuando desaparecemos en los versos de “El último rincón”: “Después del amor, la tierra. / Después de la tierra, nadie” (1999, 101, vv. 55-56). En Keats la muerte no existe, y las criaturas se difuminan irremediabilmente en la petrificación de un mismo instante. El tiempo para ellas no cuenta, puesto que la única posibilidad de trascenderlo consiste en olvidarlo, en confundirlo con la eternidad, conjunto de las diacronías pasadas y futuras. Por ello el adiós

definitivo es desechado, recogido en la cavidad de un objeto que en silencio devora a los seres, forjados al calor del fracaso más rotundo.

En la obra del pastor el destino se cierne sobre el futuro, representado por un niño real, fruto de la conjunción de dos hemisferios: el cielo y la tierra, el mar y el firmamento, el hombre y la mujer.

Las figuras esculpidas en la urna no poseen naturalidad en su carencia de alma. Pueden reproducirnos a cualquiera de nosotros, o más bien a ninguno, debido a que sus trazos nos conducen al idealismo más sublime, refugiado en la contemplación de una belleza fragmentada por la verdad. Miguel se aleja de la tentativa anterior, ubicando en su propia vida el desarrollo de la existencia, entendida desde un paradigma general. Partiendo de esta premisa las consecuencias que obtiene desembocan en un acontecimiento intemporal, consumado y trascendido por el amor, concebido como un estadio del devenir histórico, por lo que no es ajeno a la muerte. Ambas etapas actúan como términos complementarios, que no excluyentes.

El encanto keatsiano necesita la imaginación de un mundo al margen, fuera de las variantes empíricas, aislado del sino postrero. Tal elección semeja aparente, ya que el cuerpo de la urna se encuentra hastiado ante unas cenizas que se consumen de forma ininterrumpida, a pesar de que obvien el tiempo. Lo más triste proviene de la máxima final, que con la tonalidad rotunda de su inscripción cercena el discurrir normal de la existencia, encajada en una sentencia que parece sellar con lápida el abismo que envuelve al ser humano. Las creencias del poeta español se emparejan con la tierra, cuyos frutos dependen del dictamen cósmico y no de las voces apagadas por una urna. Suena la biografía del escritor, inmensa como la muerte y su tragedia, de acuerdo con Chevallier (1978b, 98), en las que se sublima el amor hasta la última entraña. Por este ambiente pululan cuchillos (recordemos “Un carnívoro cuchillo”), navajas o toros, enquistados por el dolor de un camino en el que resulta imposible descubrir el comienzo o el final.

En “Orillas de tu vientre” los esposos concurren en donde las palabras pierden su significación lógica para originar una nueva expresión que no es posible segmentar: “(...) Y así somos cadena: / mortalmente abrazados.” (1998, 262, vv. 46-48). El poeta no es más que un eslabón, aquella pieza que con su respiración despierta a los ya desaparecidos y que en su alma llama a los seres venideros con un único nombre recuperado a cada instante. Los esposos parecen prolongarse desde los rumores primigenios, a pesar de que la noche termine; el vientre de la mujer nunca olvida, y su esencia tampoco conoce el fin, circunstancia patente en “Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío”: “Tu sangre es la mañana que jamás se termina.” (1999, 122, v. 8). Este poema es similar en su temática a “Unidad en ella” de Vicente Aleixandre, para quien el amor y la muerte son sinónimos, actantes de una ecuación que sirve para explicar la vida. El fondo más abrupto se desliza en “Ati, viva” del poeta sevillano, que presiente una sacudida universal en la contemplación del cuerpo amado, sentimiento inaccesible en el marco de la urna. Notemos las semejanzas entre la composición anteriormente citada y “Yo no quiero más luz que

tu cuerpo ante el mío”; Alexandre opta por “Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya” (1999, 67, v. 27) al final de su creación lírica, mientras que Miguel ubica el propio título como verso inicial (1999, 122, v. 1). El autor de *Espadas como labios* pretende alcanzar el absoluto en la conclusión, por lo que accede al cuerpo desde una perspectiva visual. Miguel comienza con el acto último, quizás creyendo que el amor (y no el brazo) “es largo como el futuro de un niño” (Alexandre, 1999, 83, v. 9) que ya se palpa.

En el relato romántico los dioses y las criaturas mortales se hallan juntos en la descripción de un momento detenido en las sombras del tiempo, a lo que se aúna la vitalidad de unos miembros que luchan por desgajarse del fondo en el que están integrados. Las preguntas se muestran incapaces de comprender el sentido de cada movimiento, que paradójicamente se contraponen a la aparente evolución del universo.

En Miguel Hernández la atmósfera es abierta, libre, capaz de procrear, de acuerdo con Cano Ballesta (1971, 157), con una estética vacía de lujos geográficos en la que son visibles los espacios cotidianos, palpantes de sensaciones. Las interrogaciones que el escritor formula no son ni mucho menos relegadas al olvido o encastilladas en la esfera meramente espiritual, sino que son contestadas a través de la magnificación amorosa.

Keats no precisa conocer las canciones que entonan los seres tallados en la urna para saber que son más dulces que las que percibimos cotidianamente, tal vez porque aquéllas se computaron en un universo inexistente, pleno de belleza, pero por ello mismo insatisfecho. A pesar de que los amantes gocen de una juventud inmune a los ocasos temporales, es una condena demasiado grande para alguien que se asfixia en el umbral del cariño.

Si Hernández no consuma su amor como quisiera se debe a la historia, gran motor de su vertiente poética, que destierra la amargura de dos prometidos que permanecen juntos, esculpidos en el susurro de un beso que comenzaban a emitir sus labios. La concepción de Keats consigue un final trunco, deudor de la misión contemplativa que nos impide acercarnos al abrazo, aunque podamos vislumbrarlo. Parece que el rigor clásico termina por imponer su criterio, mientras en el paraíso de la Arcadia se reúnen todas las virtudes y a la vez ninguna, sumergiéndose en todos los tiempos y al unísono zafándose de ellos. En el recipiente no existen el presente, el pasado o el futuro, pero curiosamente la urna abarca a los tres. El cantor de Orihuela se aferra al futuro, a esa criatura todavía imaginaria que jalona los bordes de dos cuerpos unidos más allá de la trascendencia.

A través de la dicotomía belleza-verdad Keats logra superponerse a la perspectiva cronológica dado el carácter intermedio o intemporal asignado a una fase diluida entre la vida y la muerte. Miguel concentra la tríada de problemas existenciales (vida, muerte, amor) en la simbología del toro o en la unificación de las diversas partes de la jornada (amanecer, día, noche), siguiendo a Cano Ballesta (1978, 94, 167) y a Herrero (1978, 81), pero no alimenta su poesía

con secuencias irrefutables. Seguramente nada se pierde del todo, pues parece como si estuviéramos entonando la misma melodía desde diferentes bocas:

(...) Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios.
(1999, 126, vv. 49-52)

En “Ode on a Grecian Urn” la belleza en su instante más precioso ha sido grabada como ejemplo de una verdad elevada sobre la tierra, de donde nacen las preocupaciones. La urna pretende servirnos de recordatorio del destino mortuorio ante el que tarde o temprano habremos de sucumbir. Las intenciones del autor-cabrero se dirigen hacia una diacronía fugitiva como el viento que debemos atrapar, en la que se subliman las pupilas del firmamento y en donde el origen y el término se pierden, muriendo de nuevo pero volviendo a nacer. No sería lógico el cielo sin la tierra, el sol sin la luna, puesto que en Hernández lo antitético es igualmente complementario, como en Keats. En la dialéctica del levantino es plausible creer en la felicidad entendida en función de la consolidación de un futuro obtenido de la conjunción de fuerzas. Las figuras de la oda son vistas por la mirada fugaz de un espectador que ansía la perduración, esto es, algo en lo que vaciarse sin réplica alguna. La meditación sin embargo ilustra una terrible contradicción: los seres pueden aparecer fijados para siempre, pero no conseguirán reproducirse, faltos de aliento vital. Este prisma resulta inconcebible para Miguel, quien postula una especie de teoría de la colectividad a la hora de referirse a la realización amorosa (Chevallier, 1978a, 144; Mayoral, 1978, 105), en cuyo culmen la muerte es vivificada, aseveración ejemplificada en “Mi sangre es un camino”: “y tiendo hacia ti un puente de arqueados corazones / que ya se corrompieron y que aún laten.” (1998, 199, vv. 46-47).

La disposición del escritor romántico revela una reflexión acerca de la mutabilidad y de la muerte, de modo que los dibujos engastados en el mármol concentran los instantes de múltiples vidas tallados en el anhelo de la existencia. La civilización elegida es la griega, habida cuenta de que sus manifestaciones constituyen un testimonio fehaciente de una cultura que buscó y amó la belleza, por lo que cabe considerar que la receptora sea la urna.

Los poemas del compositor de *Perito en lunas* no ofrecen duda por lo que afecta al interlocutor, extensible a todo el universo a causa de su dimensión cósmica. De cualquier criatura toma la inspiración de su lírica amorosa, pues los seres vivientes son capaces de comprender su mensaje, henchido de manifestaciones que anuncian el acabamiento postrero. La despedida gravita en “Ya de su creación, tal vez, alhaja” con una sensibilidad que trasluce el fin ácido que nos espera:

Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.
(1998, 174, vv. 12-14)

La teoría del escritor de *Hyperion* semeja más elitista. Si bien busca dirigirse a toda la humanidad, lo cierto es que su dilema de la belleza y de la verdad solamente parece ser captado por las figuras anquilosadas en la eternidad del mármol.

Las aserciones de Miguel son más terruñeras y por tanto supremas, de las que se extrae que su voz no hace más que amalgamar el susurro de todos los elementos de la naturaleza, que encuentran la trascendencia en el centro, en su misma médula. Poco importa que hayan perecido o no, ya que su estado se actualiza en el futuro desde la perpetuación de un instante. Keats propone la eternidad, marco tan indefinido como abstracto, en el que unas criaturas intentan recoger un beso que ha escapado de sus labios. Este afán por regodearse en la crueldad se halla exento de las composiciones hernandianas, que aunque destilan desesperación ante la desgracia, no es menos cierto que esta reacción surge motivada por razones biográficas; tal expresión inunda la concepción de una poesía alejada de mecanismos constrictores que pudieran frenar u obstaculizar su cauce, excepción hecha de los acontecimientos personales. El lamento del autor español es tan profundo por provenir de la sinceridad, gracias a la que salta el precipicio que supone la muerte encarnándose en el amor, en cuya fragua se pierden los seres humanos y aun los elementos de la naturaleza más inerte.

La utilización de la urna por parte del autor inglés simboliza la reconciliación entre el Clasicismo y el Romanticismo en un centro imposible, ejemplificado por la secuencia “Ye know on earth, and all ye need to know” (2001, 240, v. 50). El retrato transmitido parece localizarse en el dominio de las áreas artísticas y no en la consumación física. Posiblemente la vena espiritual sea el único asidero ante un mundo material dependiente de la temporalidad, haciendo valer el juicio de Wasserman (1964, 127).

La boca de Miguel es aliento que reclama el roce de otro aliento para abrir el misterio de lo humano, en donde sobreviven dos cuerpos hechos uno en su arrimo. Keats aprovecha la paradoja para designar una boca que a pesar de no presentar signos vitales es capaz de atisbar todavía un ideal de fusión, coartado por la belleza sin mácula de la urna.

Conocemos la cronología utilizada por el poeta español, quien a partir del amor se sume en el infinito, pero el “yo poético” de Keats se encuentra solitario ante un ritmo diacrónico que parece y no parece el mismo, como si pretendiese “embellecer el hórrido fantasma” que señala Novalis (2001, 41). El tiempo del lírico oriolano discurre en torno a un clima universal, mientras nosotros tratamos de aprehender su esencia, pero en modo alguno se pretende huir de la existencia mediante la ensoñación. La aceptación de la muerte y su aleteo continuado son observados no desde la lejanía (como sucede en Keats), sino que admiten la comparación con un vuelo espontáneo en el que las vivencias terrenales son evocadas en la palabra pronunciada por el hijo. En ocasiones surge un pesimismo astral, como en “Yo nací en mala luna” (1998, 197, v. 23) del poema “Me sobra corazón”.

En ambos poetas los sentimientos son vistos a través del dolor como forma de conocimiento, aunque Keats asume el pesimismo y Miguel se defiende con un panteísmo sostenido en la armonía amenazada. El autor de *Endymion* trató de enlazar la verdad con la belleza, como si la perfección física hubiese de ir aferrada de modo inextricable a una sentencia. Nos compadecemos del sufrimiento de los enamorados, pues el destino ha dispuesto que su maravillosa forma repose en un sueño permanente.

En Miguel Hernández escuchamos los sonidos de la naturaleza en los grillos, en las campanas o en las risas, pero las melodías de “Ode on a Grecian Urn” no pueden ser distinguidas por el oído humano, sino imaginadas, lo que acrecienta su perfección. Esta característica resta veracidad al poema, porque tenemos la sensación de que nos hallamos ante una imagen recuperada en las cenizas de la urna. En el autor de “Nanas de la cebolla” no existe este trasfondo, compensado por una riqueza sensorial amparada en el conocimiento del trabajo y de las privaciones.

Clasicismo y Romanticismo en Keats no son antagónicos, sino que ambos contribuyen a la excelencia de la poesía, dado que encontramos en su disposición la claridad del modelo inicial, del que fluyen los sentimientos más frágiles. Las composiciones del creador levantino conducen un cúmulo de sensaciones, pero todas acariciadas por el pensamiento de una mujer concreta que llega a convertirse en la mayor verdad. En Keats la música es la certeza universal, la única meditación duradera por cuanto no precisa de un soporte físico para conseguir perpetuarse a causa de su atemporalidad.

El movimiento en Hernández se desglosa en su aspecto natural, mientras que en el autor británico cumple un ciclo estático marcado por su fijeza en un punto (el instante), en donde seuxtaponen todos los tiempos, que avanzan hacia el fondo al ubicarse los amantes en unas coordenadas míticas sin valor real.

En el escritor ibérico el centro motiva que la pareja se pierda en la misma reflexión, al igual que la urna concentra las cenizas de nuestros antepasados y los períodos históricos transcurridos, pese a no hallar una solución tangible y futura a la que asirse, contrariamente a Miguel, que excava en sus entrañas y labra un niño.

Los sucesos que afectan a dos seres adquieren una dimensión que recoge toda la humanidad, pues no en vano el afecto siempre será verdad. Los amantes serán bellos por el hecho de quererse, lo que motiva que la identificación de Keats entre belleza y verdad resulte un presupuesto de rango universal, lo mismo que la búsqueda de la fusión plena del poeta español. Tales certezas existen desde la primera pareja, de modo que solamente pueden expresarse mediante el afecto.

La eternidad romántica perdurará en el estatismo de una voz, desprendida de cualquier tipo de implicaciones espacio-temporales para interpretar el canto inaudible de los músicos: “Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know” (2001, 240, vv. 49-50).

Miguel no necesita un intermediario para surcar la vida, sepultada entre dos seres que se cruzan. La existencia asume la definición de una distancia compartida, vacilante como una hoja otoñal y semejante en la duda al resplandor de la espada aleixandrina, indicio del peligro que asumen los versos de nuestro autor. Hemos de buscar ese color que oscila en su vaguedad, porque en ella se resguarda la esperanza de un mañana que hace olvidar el ayer.

El ser humano culmina en el “ahora” y no en el “todavía”, verdadero desafío a la razón de la historia. La capacidad de existir deja de considerarse un simple tránsito para concluir que la forma y la sustancia apuntados por Paz (1999, 43) son realmente lo mismo. El más allá sustenta un vacío inmenso como una noche extrema dividida por lo inextinguible de un cuchillo, según lo expresado por José Ángel Valente (2000, 179). Pero en medio de esa oscuridad palpita el encuentro de dos criaturas, las cuales emprenden el desgarramiento de la sangre para descubrir su nuevo latido en un vuelo imposible, comparable solamente al canto del ruiseñor. La palabra en Hernández se hace embrión, y paradójicamente al poema “Mientras pueda” de Valente, basado en el acercamiento sexual como sinónimo de existencia, el poeta objeto de estudio reclama un adiós para consolidarse en la tierra, como demuestra el estribillo del poema “Carta” de *El hombre acecha*, verdadero ideario de un hombre que vivió su epitafio:

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escíbeme a la tierra,
que yo te escribiré.
(1998, 59-62)

BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, Vicente, *La destrucción o el amor*, Buenos Aires, Losada, 1999.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971.
- CHEVALIER, Marie, “Metáfora hernandiana y experiencia interior en *Cancionero y romancero de ausencias y Últimos poemas*”, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978^a, pp.142-183.
- , *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978b.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Antología poética*, edición de Antonio A. González Yebra, Madrid, Castalia, 1998.
- , *Poemas*, selección de Josefina Manresa y de José Luis Cano, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- HERRERO, Javier, “Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández”, *En torno a Miguel Hernández*, *op.cit.*, pp.76-94.
- KEATS, John, *Completed Poems and Selected Letters*, introduction by Edward Hirsch and Notes by Jim Pollock, New York, The Modern Library, 2001.
- MAYORAL, Marina, “‘El último rincón’ de Miguel Hernández”, *En torno a Miguel Hernández*, *op.cit.*, pp.95-108.

- NOVALIS, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales. Fragmentos*, edición bilingüe de Américo Ferrari, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- PAZ, Octavio, *Obras completas*, vol. 1, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- VALENTE, José Ángel, *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- WASSERMAN, Earl, "The 'Ode on a Grecian Urn'", *Keats: A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1964, pp.113-141.

