

DELIA E. SUARDIAZ  
*Universidad Nacional de San Luis*  
FEDERICA DOMÍNGUEZ COLAVITA  
*Università di Trieste e di Udine*

## Escritura del amor y forma poética en Miguel Hernández

Teóricamente, nuestra propuesta se encuadra dentro de un enfoque crítico vinculado al tema de la “forma poética” que ambas venimos desarrollando y aplicando desde 1989 (Domínguez Colavita-Suardiaz, 1989), y que últimamente hemos ampliado y precisado (Suardiaz-Domínguez Colavita, 1996).

El marco conceptual para este abordaje de los poemas de Miguel Hernández (1910-1942) es una redefinición de creatividad lingüística, ya no como **posibilitada** por la competencia, como en la teoría generativa, sino como **superadora** de la competencia.

En lo que se refiere a la creatividad como **posibilitada** por la competencia, recordemos que a partir del concepto de creatividad lingüística del marco teórico generativo, se ha construido un doble concepto: el de creatividad como uso lingüístico libre de estímulos, y el de creatividad como infinitud discreta. Se trata de dos manifestaciones de la creatividad humana que tienen que ver con las posibilidades ilimitadas permitidas por una competencia limitada.

Por el contrario, la acepción de creatividad que aquí presentamos se refiere a la creatividad como capacidad de **superar** los límites de la propia competencia lingüística, tanto en el orden de la sobredeterminación como en el de la transgresión. Esta categoría conceptual de creatividad como superación de la competencia permite abordar áreas particularmente atractivas como la poesía y el lapsus. Se deja de pensar en la actuación lingüística como epifenómeno de la competencia, y se empieza a pensar en ella como lugar de exigencias y rupturas. Es en este contexto que se han planteado co-



mo formas lingüísticas creativas los errores de actuación –o lapsus– (Suardiaz, 1990); y las formas poéticas.

Sabemos que un error de actuación se produce cuando, por ejemplo, nos equivocamos y –superando los límites de la propia competencia lingüística– decimos algo tan transgresor a nivel conceptual como “cerré la luz” en lugar de “apagué la luz”.

La forma poética, en cambio, se produce cuando con aspiración estética nos interesamos por “cómo” decimos algo. Partimos aquí de la noción de “forma poética” en el sentido clásico, establecido por Roman Jakobson, de producción lingüística con énfasis en la forma.

Obviamente, la forma poética no es exclusiva de la literatura, sino que la comprende y la excede, ya que permea los textos de los grandes poetas, pero también nuestras conversaciones cotidianas, y desde luego los textos del discurso político, o religioso, o publicitario, o amoroso. El destacar la forma es un modo para transferir el interés desde el referente al mensaje, desde el contenido a la estructura lingüística, y desde el universo evocado por el discurso al discurso en sí. El resultado es un lenguaje marcado, o como suele decirse “opaco”. En este sentido podemos apreciar la distancia entre la voluntad de transparencia de un requerimiento amoroso clásico como “Bésame muchas veces”, y la voluntad de opacidad de ciertos versos de Miguel Hernández, que expresan un pedido idéntico a través de una sobredeterminación paralelística:

Bésame a la una,  
las dos y las tres,  
bésame a las cuatro,  
las cinco y las seis,  
bésame en el tiempo  
que tardan en ser  
las siete y las ocho,  
las nueve y las diez. (p. 793)

También es posible ver la diferencia entre la voluntad de transparencia de quien afirma sencillamente algo, en este caso una

realidad agrícola, como “la siega del grano es dura”, y la voluntad de opacidad poética de Miguel Hernández cuando transgrede las habituales reglas de la secuencia lingüística y dice “Dura es la siega del grano” (p. 847).

Según hemos visto desde nuestra propuesta crítica, lo que convierte a una forma lingüística en creativa es precisamente su apartamiento de la competencia del que la produce. Pero la superación no es ilimitada, sino que tiene un marco que la contiene, porque el hablante no llega nunca a exceder las fronteras establecidas por la llamada “gramática universal”. Si lo hiciera, quebraría nada menos que los principios universales inherentes a las lenguas naturales. Si partimos de los ejemplos anteriores, el error de actuación puede generar un enunciado transgresivo como “cerré la luz”, pero no “cerré luz la”; como tampoco podríamos llegar a decir “Dura es siega grano del la”.

En este punto, sin embargo, debemos dejar de lado el error de actuación para concentrarnos exclusivamente en la forma poética y en los fenómenos lingüísticos que la generan, a fin de analizar luego de qué manera estos fenómenos se actualizan en los poemas de Miguel Hernández. Resumiendo lo señalado anteriormente, podemos decir que nuestra hipótesis de lo poético pretende dar cuenta de dos rasgos paradójicos de la poesía: la **sobredeterminación** y la **transgresión** de restricciones. Cada una de estas dos maneras de superar la competencia individual puede proyectarse sobre lo fonológico, lo sintáctico, lo semántico o lo pragmático; aunque en este trabajo, a fin de dar cuenta de la especificidad de la escritura del amor en Miguel Hernández, hemos privilegiado el análisis de sobredeterminaciones y transgresiones semánticas, el nivel que mejor parece permitirnos develar claves significativas de la configuración del universo amoroso que construye su poesía.

### **Fenómenos poéticos producidos por la sobredeterminación de principios:**

Siguiendo líneas de análisis iniciadas, por ejemplo, por J.P. Thorne, la forma poética ha sido caracterizada, según hemos visto, como forma lingüística creativa que obedece principios de sobrede-

terminación formal que se agregan a los principios de la competencia lingüística individual. Se hipotiza la forma poética como sobre-determinación de restricciones, tal vez la característica distintiva de la forma poética. En el caso concreto de la poesía, las sobredeterminaciones formales constituyen un sistema, pues aparecen regularmente y obedecen a una combinatoria particular, caracterizada por una redundancia, una sobreabundancia o concentración de marcas. El ejemplo típico es el paralelismo, fenómeno que puede incluir lo fonológico, lo sintáctico, lo semántico o lo pragmático. Manifestaciones de restricciones formales relativas a paralelismos fonológicos podrían ser las reiteraciones métricas, la rima, o el ritmo acentual del verso.

A su vez, los paralelismos morfosintácticos repiten, oponen, o desarrollan estructuras, como sucede en los paralelismos por expansión en este poema de *El silbo vulnerado*: “Una querencia tengo por tu acento, / una apetencia por tu compañía / y una dolencia de melancolía / por la ausencia del aire de tu viento” (p. 241). Los dos primeros versos son paralelos, exceptuando la elipsis verbal, pero el tercero y el cuarto se constituyen en paralelismos por expansión por el agregado de un complemento. Esta resolución del cierre de una estructura paralela es típica de la poesía en español, y encontramos estructuras semejantes (a veces con cláusula de relativo en lugar del complemento) en poetas tan diversos analizados por nosotras como Alejandra Pizarnik (Suardiaz-Domínguez Colavita, 2001) o María Elena Walsh (Domínguez Colavita-Suardiaz, 1996).

Centradas ya en el ámbito de los paralelismos semánticos, hemos encontrado esquemas variados: circulares, especulares, de síntesis, y especialmente de antítesis. Como ejemplo de diseño circular, podemos citar un fragmento de un poema de *Cancionero y romancero de ausencias*:

En el fondo del hombre,  
agua removida.  
En el agua más clara,  
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre,  
agua removida. (p. 440)

Se disponen según un diseño especular o simétrico las reiteraciones conceptuales con ligera variación semántica de: “Sangre remota. / Remoto cuerpo,” (p. 440).

Un paralelismo semántico por síntesis se detecta en: “Una querencia tengo por tu acento, / una apetencia por tu compañía / y una dolencia de melancolía” (p. 241); con los tres conceptos primero especificados en versos paralelos, y luego retomados y reunidos –ya despojados de sus especificaciones– en el verso de una estrofa posterior: “¡Ay querencia, dolencia y apetencia!” (p. 241).

Respecto a los paralelismos por antítesis, cabe señalar que son los más numerosos en la poesía de Hernández. Entre los paralelismos léxicos de antítesis, tenemos un ejemplo interesante por derivación de un neologismo: “vengo a olvidar tu ausencia *inolvidada*<sup>1</sup>,” (p. 244).

### **Fenómenos poéticos producidos por la transgresión de principios:**

En el uso cotidiano de la lengua se observan violaciones de distinto tipo de restricciones. En el terreno morfosintáctico encontramos, por ejemplo, violaciones de orden: “Tengo un grande problema”; de derivación “lentoski”; de concordancia temporal: “lo quiero para ayer”, etc. Hay también toda una serie de violaciones lingüístico-conceptuales, que van desde la ruptura de una serie de elementos de significados afines, hasta la elaboración de esa particular transgresión semántica que es cualquier metáfora. Lo que es común a todos estos ejemplos es la transgresión o ruptura de una regla de estructura con el propósito de llamar la atención sobre esa estructura, y con la consecuencia de dar lugar a la producción de la forma poética.

En el caso de Miguel Hernández, además de las evidentes transgresiones lingüísticas de orden de los primeros poemas

<sup>1</sup> La bastardilla es nuestra.

gongorinos/culteranos, se encuentran a través de todos sus textos transgresiones sintácticas más sofisticadas, como la transgresión de persona en el verso “clemencia de tu voz la tuya mía” (p. 241).

Pero como ya lo anticipáramos, en nuestro análisis hemos elegido detenernos especialmente en la proliferación de transgresiones semánticas que producen una triple metaforización básica: la del *objeto de amor*, la mujer o el hijo, como boca, como elemento vegetal y como luz; la del *amor* como abrazo, como beso y como ascenso; y la de los *factores externos que acompañan o agreden a los enamorados*, como agentes climáticos positivos o negativos, en particular el viento, el rayo y la lluvia.

### 1. El objeto del amor:

La metáfora de la mujer como boca o como labios aparece en “Casida del sediento” (pp. 496-497); o en el poema titulado “La boca” (pp. 509-512). La metáfora de la mujer o el hijo como elemento vegetal es dominante en poemas como “Tu corazón una naranja helada” (p. 254); o “Como la higuera joven” (pp. 462-463).

### 2. El amor:

Las metáforas clásicas del amor como beso o como abrazo están presentes en numerosos poemas. Las encontramos, reunidas y combinadas con la metáfora vegetal a que ya hemos hecho referencia, en la siguiente estrofa: “No salieron jamás / del vergel del abrazo, / y ante el rojo rosal / de los besos rodaron.” (p. 439)

Particularmente interesante es la metáfora del amor como ascenso. En Hernández son frecuentes las metáforas orientacionales basadas en la antítesis horizontal cerca/lejos, con connotaciones de presencia/ausencia. Pero sobre todo se reiteran las basadas en la antítesis vertical arriba/abajo, que ambiguamente evoca otras oposiciones: lo elevado versus lo descendido; lo vivo, el cielo, el pájaro, el sol versus lo hundido, lo naufragado, lo desmoronado, lo que está bajo tierra, lo oscuro, lo fenecido. La cárcel y la prisión son variantes del entierro. Veamos algunos ejemplos de la gama semántica correspondiente a lo descendido: “Precipicios midieron, / por el viento impulsados/ (...) Recorrieron naufragios, / cada vez más profundos”

(p. 513); o bien, en metáfora aun más transparente: “Nadie me salvará de este naufragio / si no es tu amor,” (p. 257). Lo elevado, en cambio, se contextualiza positivamente, no sólo en los poemas de amor dedicados a la mujer, sino en los dedicados al hijo. El amor es alto como el pájaro: “¡Qué alegría ser par, amor, amada, / y alto bajo el ejemplo de la pluma,” (p. 237); y el niño amado es pájaro y es cielo: “ser de vuelo tan alto, / tan extendido, / que tu carne es el cielo / recién nacido” (p. 499). Sobre todo, el amor es más poderoso que la muerte: “Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté, / escríbeme a la tierra / que yo te escribiré.” (p. 395).

### 3. Los factores externos que acompañan/agreden a los enamorados:

En los primeros poemas los factores externos, especialmente el viento, el rayo y la lluvia, se asocian al amor; pero luego, en la parte más significativa de su obra, adquieren un valor simbólico inverso al agravar la pena de los amantes.

El viento positivo para el amor de *El rayo que no cesa* (1934-1935) –y aun el viento de la reivindicación social de *Viento del pueblo* (1937)– se vuelve negativo en *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), donde un viento “ceniciento” invade “la cenicienta cámara / con viento y sin amor” (p. 479); y también en los posteriores *Últimos poemas*, en los que se habla de “huracanes” que quisieron “con rencor separarlos” (p. 513). Se ha producido una transformación en la metáfora, que en este proceso evolutivo se impregna de valores intertextuales.

Una transformación semejante experimentan el rayo y la lluvia. El rayo, que en *El rayo que no cesa* simbolizaba la herida de amor; termina por convertirse en instrumento de destrucción, en los “rígidos rayos” del “Vals de los enamorados” (p. 513), o bien en el rayo que puede envejecer a la higuera de “Como la higuera joven” (pp. 462-463). A su vez, la lluvia y la gota, que eran armonía vital en los primeros poemas (poema XXVIII, p. 80), luego se convierten en un obstáculo para el amor, en “un silencio de cárcel, de sueño que arde y llueve / como un élitro ronco de no poder ser ala.” (p. 505).

Si el amor es altura, los factores externos de los poemas de madurez son las fuerzas que primero arrastran hacia abajo a los amantes y luego los separan.

\* \* \* \*

A manera de conclusión podemos decir que si bien podemos reconocer en los textos de Miguel Hernández los dos rasgos paradójicos que desde nuestra perspectiva teórica caracterizan la poesía, es decir la **sobredeterminación** y la **transgresión**; el análisis nos permite hipotizar una asimetría en la distribución y la relevancia de estos rasgos, en el sentido de que creemos percibir un predominio de sobredeterminaciones a nivel morfosintáctico, mientras que nos parece encontrar una proliferación de transgresiones metafóricas a nivel semántico, aun cuando muchas de estas transgresiones estén sostenidas por sobredeterminaciones establecidas en términos de paralelismos antitéticos.

Pero tal vez la conclusión más apasionante sea la confirmación de la importancia que el amor tiene en la obra de este poeta extraordinario, ya que el recorrido textual propuesto nos permite afirmar sin vacilaciones que su poesía es por sobre todo una escritura del amor.

### Obras citadas

- Domínguez Colavita, Federica; y Suardiaz, Delia E., *El paralelismo en la poesía de María Elena Walsh. La paradoja poética: regla y ruptura*, en "Revista/Review Interamericana" (San Juan, Puerto Rico), XIX, 3-4, 1989, pp. 41-49.
- Hernández, Miguel, *Obras: poesía, prosa y teatro*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- Suardiaz, Delia E; y Domínguez Colavita, Federica, *Formas poéticas como formas lingüísticas creativas*, en "Revista/Review Interamericana" (San Juan, Puerto Rico), XXVI, 1-4, 1996, pp. 167-176.
- Suardiaz, Delia E; y Domínguez Colavita, Federica. *Forma poética en Alejandra Pizarnik*, en *Congreso internacional de mujeres latinoamericanas y caribeñas: Reescritura /reinvención de pensamiento, historia y mitos en torno a lo femenino*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 19-23 febrero, 2001.
- Thorne, J. P., *Gramática generativa y análisis estilístico*, en Lyons, J., *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid, Alianza, 1975.

