# MIGUEL HERNANDEZ

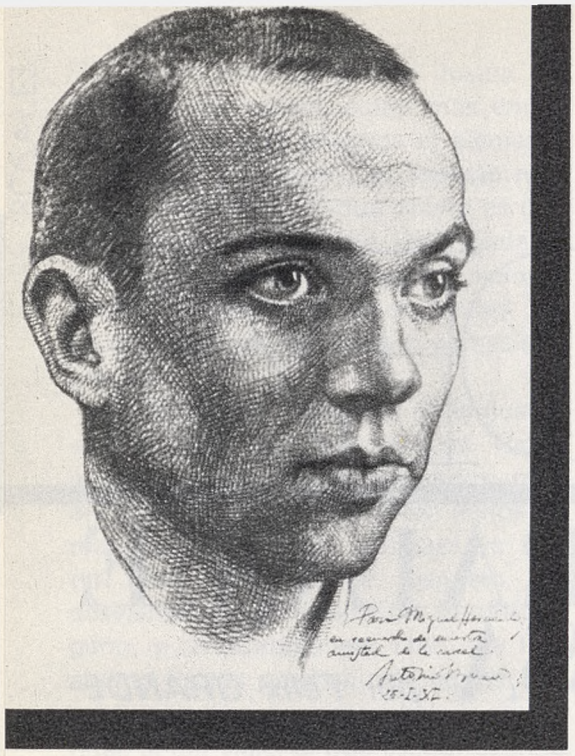
# MAYORAL QUE NO CESA

*por Félix GRANDE*

Dos circunstancias devuelven a la actualidad el nombre de Miguel Hernández, el gran poeta de Orihuela: de un lado la salida de su «Obra poética completa» por primera vez en una edición de Zyx, S. A. preparada, con introducción, estudio y notas, por el poeta y crítico Leopoldo de Luis en colaboración con su hijo Jorge Urrutia; de otro, el treinta y cinco aniversario de la muerte del poeta ocurrida en la mañana del 28 de marzo de 1942, a los treinta y dos años. Pero, claramente, la personalidad de Miguel Hernández, inscrito en la nómina más luminosa de la poesía española de todos los tiempos, apenas necesita recordatorios o pretextos para traerla a nuestra páginas. Viento de pueblo y rayo que no cesa, pastor de la muerte y silbo vulnerado todo a la vez, es evocado en este artículo por Félix Grande, hombre que también se llama barro y es voz fundamental de la más nueva y genuina poesía de hoy.

A. Arnoldo y Abelardo

*«Careta» (negrísima de pelo y con manchas blancas en el hocico y la testuz) era mocha y menuda, de cuello fino y ubres alargadas. La «Azul» (de pelo azulado: en mi familia los pastores solíamos ser bautistas prudentes) una mañana enfermó de manera vertiginosa en un ejido cercano a la estación, comenzaron a chorrearle siniestras flores de espuma por su entreabierto hocico mientras desde sus ojos amarillos me restregaba su agonía con horrenda esperanza, y hube de correr al almacén del Tío Malaño, donde trabajaba mi padre: quien ya no pudo hacer otra cosa que degollarla para aprovecharle la carne. La «Leona» era la cabra más lechera de la piara; durante años mantuvo el récord de tres litros de leche diarios en los meses posteriores al parto. En invierno, cuando la busca de yerbajos era una aventura cotidiana y medio desesperada por su mediocre resultado (alguna raíz, cardos, escasas bocanadas de grama en los barbechos, desperdicios en la umbría de los pareazos), mi padre solía poner en cada pesebre un puñado de yeros entre la paja de trigo o de avena, pero a la «Leona» se los daba aproximándoselos con sus manos. Veo a mi padre limpiándose después la baba de la «Leona» en los costados de su* mono *de faena, satisfecho y afectuoso con el viejo animal. La «Leona» envejecía, pero el amor de la familia por aquella meticulosa productora, cuyas costillas no se cubrían de carnes ni durante los cinco meses de embarazo, postergaba su sacrificio. Al fin, ya vieja y lenta, medio ciega, casi seca y cada vez más dependiente del calor del pastor (cuando me quedaba rezagado en el Camino Real, mientras el resto del ganado continuaba avanzando hacia el pueblo, ella clavaba sus cuatro patas en el polvo o el barro, volvía el cuello mirándome y balaba) los hábitos a la vez inmisericordes y naturales del pastoreo manchego nos obligaron a llevarla a la casa del carnicero, que estaba en nuestra misma calle. Mi padre y yo echamos a andar camino de la carnicería y la «Leona» nos siguió con su terrible mansedumbre, mientras mi madre nos veía alejarnos desde la puerta de nuestra casa de la calle de Asia, limpiándose dos o tres lágrimas de amor. Creo que nos dieron ocho duros por la anciana «Leona», que fueron íntegros a las manos casi siempre vacías de mamá. Posiblemente sirvieron para comprar yeros. Las cabras que la edad o un mal parto convertían en inútiles eran vendidas y degolladas para con su producto seguir alimentando a las lecheras. En la época de partos —el invierno— sólo se conservaban los chotos hembras. Los chotos machos vivían un par de meses antes de convertirse en mercancía de las carnicerías o en eventuales fiestas para agasajo de algún lejano familiar que viniera de visita hasta el pueblo. La degollación duraba unos minutos; poníamos una cazuela de barro bajo el chorro de sangre que brotaba del cuello del choto, y sobre la sangre de la cazuela hacíamos una cruz con dos pajas para que esa sangre no se cortara. Luego, mi padre desollaba al choto, despegando el pellejo*



*con los nudillos de su puño derecho. Durante algunos años, todos estos animales infantes que tuvieron la desgracia de nacer machos y en una tierra que no consentía criarlos para el engorde porque sólo en parte de la primavera, en verano y en parte del otoño les proporcionaba alimento, fueron nietos de la «Leona»: ella era la madre del macho semental. Era menudo y duro, valiente en las peleas hasta sangrarle la mocha testuz, increíblemente viril en épocas de celo, con un olor a semental que llenaba la cuadra como llena la alacena el olor del membrillo. En épocas de parto, había ocasiones en que mi hermano Julio y yo traíamos dos o tres chotos en un solo día, agarrándolos por las patas delanteras o arropándolos en el zurrón; las madres nos seguían balando, y lamiendo la barriga y el lomo de sus crías.*

## *EL SONIDO DE LA RUMIA EN LA NOCHE*

*Mientras los años pasan asesinándonos a todos con su mansa codicia, los recuerdos, los recuerdos, como guardianes enigmáticos, desaparecen y vuelven a reaparecer, incapaces de dejarnos desnudos. Cuando me fui del pueblo y comencé a vivir en Madrid de un modo cada vez más estable, fui olvidando hasta los nombres de aquellos animales, fui olvidando el sonido de sierra tierna de la rumia nocturna, el corretear de los chotos, el brote de los primeros verdes de abril en las cunetas y en las estrechas lindes de las hazas, el oleaje de los cebadales en junio, la fiesta verde de las cepas en agosto, las canciones de las vendimiadoras en el mes de septiembre, el horizonte gélido de enero, las súbitas tormentas que descargaban agua y rayos en la desamparada llanura, la bondadosa cara redonda y niña de mi hermano. Pero ahora, después de la lectura de muchos rostros y de muchos libros, después del ajetreo tantas veces inútil de la vida veloz de la brutal y ya cotidiana ciudad, después de haber vivido muchas más cosas de las que entonces hubiera podido soñar, ahora, conforme avanza la forma de mi cara hacia la expresión de la cara de mi padre, llegan de nuevo aquellos cargueros de mi infancia navegando por la memoria, regresa submarinamente como por los veneros de los años aquella época terrenal y profunda que alguna vez supuse transitoria, y comprendo de pronto que de entre mil balidos de mil cabras distintas, hoy, ahora mismo, posiblemente reconocería el balido de la «Leona». Tal vez jamás volveré a ordeñar una cabra, quizá nunca más lleven mis camisas el olor a pesebre, hasta es posible que ya no sepa diferenciar un cebadal de un sembradío de centeno o de avena a más de cincuenta metros de distancia, y puede que el olor del viento ya no me diga la hora aproximada en que va a alcanzarme la lluvia; pero, después de muchos años en que aquellos sucesos permanecieron en esa habitación oscura a la que prematuramente le llamamos olvido, puedo hoy con los ojos cerrados ver las barbas del macho, el pantalón zurcido de mi hermano (que ahora tiene treinta y dos años y dos hijos y por entonces tenía siete años y una naranja y a veces un cantero de pan) y puedo ver el barniz viejo de la puerta de mi casa, una puerta que ya no existe; puedo escuchar el sonido de la rumia en la noche, y puedo ver el cigarrillo que fumaba mi padre en el patio, pausadamente, mientras mi madre hacía sonar la cacerola y las cucharas; todo lento, como en un sueño, como si el tiempo aquél fuera una cabra y yo le estuviera ordeñando su leche sonora entre el silencio misterioso de mi infancia y mi pubertad. Puedo ver las cabras pariendo al caer la tarde, los chotos pugnando por ponerse de pie mientras sus madres les lamían las materias gelatinosas de la placenta; puedo advertir, en fin, que nada sustancial termina excepto con la muerte: cuando en nuestras fotografías el tiempo, como famosamente señalara Miguel Hernández, ya se ha puesto amarillo.*

## *EL MUNDO ES MAS GRANDE QUE LA GEOGRAFIA*

*«¡Qué tiempo el tiempo!» —escribió Juan Ramón Jiménez con una imprecisión que conlleva una estremedora elocuencia. Cuando mi tiempo era todavía adolescente me llegó el brusco asombro, el pertinaz deslumbramiento de la poesía de mi gran mayoral, Miguel Hernández. Para entonces mi padre había vendido la piara (quince o veinte lecheras, el macho y unas chotas) y con ese dinero habíamos comprado dos vacas. Luego, ascendiendo una empinada cuesta de frugalidad y de ahorro, conseguimos comprar una vaca santanderina, de pelo blanco y negro y fino, a la que bautizamos como se merecía: la «Mariposa». Fue la más productora de todas las vacas que tuvimos (que nunca fueron más de tres) y se acabó una tarde después de varios días de enfermedad y de agonía; veterinarios, curanderos y expertas en el mal de ojo fueron sucesivamente fracasando en su esfuerzo por devolverle la salud. Cuando, ya inexorablemente moribunda, el carnicero vino a degollarla y a pagarnos el peso de su escuálida canal, descubrimos que su enfermedad no habría tenido jamás cura posible: en su estómago apareció una vieja cubierta de bicicleta, que debió de tragarse en el corralón de la casa. Mi madre lloró tres días y veló tres noches, y a partir de ese instante nuestro destino se fue orientando hacia Madrid. Emigró primero mi padre, después yo y luego mis hermanos hasta que conseguimos un piso para reunirnos todos, y reunidos o cercanos seguimos. Pero en la época que aquí me importa referir, todavía vivía la «Mariposa»; habíamos dejado de ser pastores y ya éramos vaqueros: era como haber ascendido de pinche a oficial de segunda.*

*Por entonces yo gozaba de la amistad diaria de Eladio Cabañero. Otras veces he escrito cuánto debo a la intuición y al corazón de ese poeta entrañable y algún día escribiré con sosiego obstinado sobre aquella fundamental etapa de mi formación de escritor. Aquí sólo señalaré que a Cabañero debo la lectura de los clásicos españoles y de algunos de los más decisivos libros de la poesía moderna. A él debo mi primera lectura del pastor de Orihuela. Eladio era albañil, enjuto, y solarmente alegre en la amistad. Como Miguel Hernández, conocía la autodidaxia, la pobreza, el habla popular, el amor por el Siglo de Oro y el Cancionero anónimo, los campos, el tejido familiar, las responsabilidades tempranas, el hervor de la sangre en una juventud rural y llena de inocencia tempestuosa, las raíces del pensar y del ser. Una mañana de domingo llegó a mi casa, con ojeras de insomnio, sin afeitar y como descompuesto: había estado leyendo, durante toda la noche, el volumen titulado* Obra escogida, *que la colección «Austral» acababa de publicar. Con sus manos sarmentosas y blanqueadas*

*por el yeso de la albañilería fue pasando las páginas del libro de un pastor de Orihuela que de pronto nos estaba contando nuestra vida, que nos hablaba de un modo de ser y de amar en versos súbitamente vivos, como resucitados, versos de una virilidad y una delicadeza sorprendentes, compuestos con una belleza y una imaginación terrenas, corporales.*

*Todo allí era materia y entusiasmo, dolor y comunicación. Todo allí era raíz. Sol y sombras gozados y sufridos en primera instancia y en primera persona, sin los intermediarios de las modas o las vacilaciones. Era como comer la fruta desde el árbol. Todo el domingo lo pasamos leyendo y releyendo aquellos repentinos sonetos, aquella «loca elegía» a Ramón Sijé («loca elegía» le llamó Juan Ramón Jiménez, hombre tan parco en el elogio), aquel chorro de luz verbal y de sangrientas emociones, aquel sabio candor, aquella adolescente hombría, aquella conmovedora severidad de una voz que había sabido conservar lo más primitivo y prelógico del laberinto de las emociones sin renunciar a la elaboración de una furibunda belleza.*

*Nos aprendimos de memoria algunas páginas de ese joven maestro, del que después supimos que había muerto, muy pronto, en un hospital que fue el mar para un río de sucesivas cárceles. A partir de ese domingo impetuoso y casi cada día Eladio y yo solíamos recitar de memoria los versos de Miguel Hernández. A veces, en noches de verano, cuando se cerraban los bares, nos íbamos al campo con nuestro amigo Pedro Martínez, otro albañil de Tomelloso. El padre de Pedro Martínez estaba por entonces en la cárcel, cumpliendo una condena política, lejos del pueblo aquél. Llegábamos de madrugada hasta las eras y yo tocaba la guitarra mientras Eladio decía versos de nuestros maestros: el Cancionero anónimo, Machado, Quevedo, Bécquer, Rubén, Hernández. En el paso rumiante de la noche y bajo el cielo abierto sonaba la guitarra como si fuera de oro e iban cayendo en nuestro corazón, como palomares verbales, como gotas de miel, de sal y de conocimiento, los poemas, hasta que despuntaba la claridad de la mañana. Al salir el sol regresábamos hasta el pueblo, a iniciar el trabajo. Una de aquellas noches, sobrecogidos en la inmensa campana del espacio y recitando a voces aquel soneto de Miguel que habla del sagrado regreso de laboriosos hortelanos y de un toro solo llorando en la ribera desde su frente trágica y tremenda, el albañil Pedro Martínez, con los ojos brillando bajo la luz de las estrellas, dijo una de las verdades más veloces que yo he escuchado desde que nací. «El mundo [aseguró, con ingenua, y emocionante, certidumbre], el mundo es más grande de lo que dice la geografía.» Quería decir, entre otras muchas cosas, que al universo lo dilata el lenguaje; y que debajo de la tierra visible alienta un cosmos de raíces.*

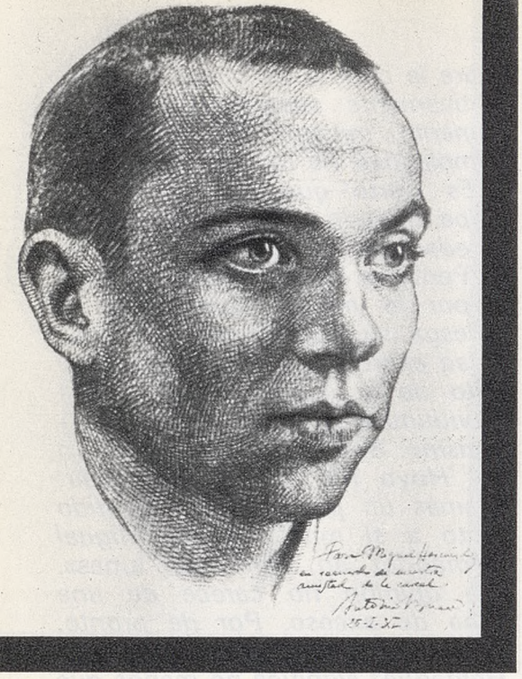
## *HOMENAJE A LAS FORMAS FUNDAMENTALES*

*Las palabras Miguel Hernández, la palabra raíz, son como de la misma familia de una materia originaria. Hernández es un poeta, antes que nada, minuciosamente enraizado. No sólo en lo que atañe al núcleo de creencias, actitudes y solvencias vitales, sino también en su relación general con el habla española y en particular con las estructuras que usara para la elaboración de sus poemas. Cuanto hay en él de sorprendente, de original, de inusitado, procede de una fuerza subterránea que comienza en la tradición. Las sucesivas etapas de su obra, además de bellísimas y violentas vaharadas de su sinceridad, su coraje, su abundancia, su desgarramiento, su desconsuelo y su maestría, son sucesivos homenajes a las formas fundamentales en que desde hace siglos se han ido formulando las grandes cimas de la poesía española. Lira, soneto, décima, cuarteta, rima, romance, seguidilla, canción... Buscad los más grandes poemas de los últimos siglos escritos en idioma castellano y encontraréis muy pocos que no se hayan beneficiado de la esforzada libertad y de los rigurosos pentagramas de esas formas ilustres que suelen ser, al mismo tiempo, populares y cultas. La expresión de Miguel Hernández ha sido algunas veces acusada de conceptista y de barroca. Ello supone una implícita desconfianza de las posibilidades expresivas de esos poetas anónimos que inventan y conservan y afinan formas poéticas dentro de la cultura popular, y en cuya sensibilidad cabe a menudo la incomparable astucia de las estructuras verbales y expresivas más elaboradas y exactas. Suponerles maestría expresiva y perfección formal solamente a los cortesanos o a los más obcecados estudiosos es ignorar la lección inolvidable de los trovadores errantes y es ignorar esa especie de milagro a que llamamos ritmo, y a lo cual no renuncian jamás las coplas populares y ni siquiera el refranero. Tengo la sensación de que reprochar a un poeta campesino y primitivo como Miguel Hernández su extraordinaria vocación formal, su gran capacidad como creador de imágenes complejas y de modos conceptuales, es tener sobre la cultura un concepto cualitativamente separatista, profundamente injusto con la oculta complejidad de lo espontáneo.*

*Es cierto que en su primera etapa, cuando tenía veintidós años y redactaba las octavas reales de su* Perito en lunas, *Miguel extravía, o por lo menos compromete y arriesga, su todavía naciente capacidad expresiva en un cierto laberinto de la imaginería, en cierta servidumbre al más sinuoso gongorismo. Sobre ese asunto, Arturo del Hoyo ha llegado a escribir: «Jamás un poeta se ha mentido tanto a sí mismo como Miguel Hernández en* Perito en lunas*». Esa opinión no carece de una zona de exceso. Por de pronto, olvida que ese ejercicio juvenil de Hernández significa no menos que un laborioso acto de amor a ciertos cortocircuitos del lenguaje, a ciertas sorpendentes pirotecnias del habla, y al ritmo que precede y casi siempre alimenta a la vitalidad de la expresión poética. Significa también un acto de homenaje a Góngora y un acto de arrogancia meticulosa del que brotan, como ha escrito Cassou, «prestigiosas constelaciones de imágenes». El mismo Jean Cassou llega mucho más lejos en su apreciación del Hernández más visiblemente complejo, más denodadamente orfebre, al afirmar que «para España, el barroco, el conceptismo, el gongorismo, el preciosismo, etc., no son arte de corte o de salón, sino expresión popular». Entiendo que también en estas palabras hay exageración: en la corte y en el salón, o cerca de ellos, también nacieron páginas memorables (recordemos, sin ir más lejos, a Jorge Manrique, a Garcilaso, al conde de Villamediana). Lo que sucede es que no es una clase en exclusiva la que inventa: quien inventa es el habla. O, con más precisión: quienes inventan son los enamorados del lenguaje. Y ya sabemos que el amor ama a su objeto entero: en lo que tiene de complejo, enigmático e incluso de meramente luminoso e instantáneo, y en lo que tiene de cordial, profundamente espontáneo, clarificante y duradero.*

## *POESIA DE RAIZ Y OLOROSA ENTRAÑA*

*Esto es lo que sucede con Hernández: su amor (que, si no me equivoco, es una de las dos más hondas raíces de toda la estructura emocional del ser), su amor por el lenguaje es siempre la plataforma en que apoya su voz hereditaria y al mismo tiempo desbordadamente personal. Estoy casi copiando estas palabras del estudio de Luis Felipe Vivanco sobre el*



*poeta oriolano: «Miguel Hernández [escribe Luis Felipe] ha recibido mucho de los demás poetas, antiguos y modernos, y se ha impuesto a sí mismo los más rigurosos moldes formales, sin los cuales su voz seguramente no hubiera llegado a dar de sí todo lo que ha dado. Y sin embargo, todo lo desborda su personalidad. Si el lema de Lope como creador puede ser el 'yo me sucedo a mí mismo' de un famoso verso suyo, el de Miguel podría ser: 'yo me desbordo a mí mismo'». Es cierto: Miguel Hernández se desborda siempre, y se desborda desde las raíces. Desde las raíces del habla y de sus formas enraizadas (rima, lira, soneto, romance, canción o seguidilla; ¿dejaremos alguna vez de emocionarnos con esas prodigiosas, desesperadas y serenas «Nanas de la cebolla» escritas en esa forma rítmica, prestigiosa y popular, la seguidilla?) y desde las raíces de una antropología abrumadora de abundancia vital y de delicadeza, de tradición, pobreza, afán, conducta. Todo esto es, creo, lo que concurre en el hecho de que su poesía surja precipitada de raíz y olorosa de entraña. Cuando habitamos en la casa de su poesía advertimos que huele a sangre, a semen, a sudor. Además de deslumbradora, además de repleta de belleza heredada y creada, su poesía es un acontecimiento intestinal, torácico, muscular y nervioso. La obra de este poeta «tan exaltado y radioactivo» (la afortunada expresión es de Vivanco) está socorrida por un tejido de tendones, apoyada en potentes rótulas; es ósea, sarmentosa, venosa, y en ella se inauguran sin cesar extraordinarias tormentas de calcio, linfa, resuellos, protestas y propósitos. Además de un artista meticuloso, Miguel es siempre primitivo y terrícola. La sensualidad, el hijo, el agua, el sol, son los domingos primordiales del calendario de su obra. Todo esto y la pobreza le llevarán a ser un gran amante de esa otra forma del lenguaje humano: el afán de justicia. Si su pasión por la expresión poética procede de lo más hondo de la tradición sucesiva (que no excluye, en su caso, la permanente posibilidad de invención), su pasión por la justicia procede de la experiencia real de la pobreza. En Miguel Hernández, ni el artista ni el combatiente son improvisaciones. Son las inexorables consecuencias de haber sido un amante del idioma y a la vez un hambriento.*

*Seguro que no faltan, en este vasto caos que llamamos la vida literaria actual, individuos muy exquisitos que podrían reprocharme el que me obstine en hacer bien visible una intrusión tan enojosa como el vocablo hambre dentro de un texto que habla de las creaciones de un poeta. Existe una pudibundez preservativa y aristocratizante que se siente irritada o agredida cuando alguien deposita elementos trágicos y terrenos —vale decir: históricos— en esa especie de ilusoria tierra de nadie que, según ellos lo entienden, es lo espiritual. Pareciera como si tales individuos pronunciaran la palabra poesía con la boca llena de gasas y trocitos de terciopelo. Es obvio que esos seres no pueden acaparar en su elegante cesta toda la turbulenta grandeza de la poesía de Miguel Hernández y es obvio que estas páginas mías no les despertarían ningún otro interés que el que proviene del fastidio o de la irritación. También es obvio que esos refinados a mí no me interesan más que como síntomas de lo más claudicatorio y más inútil del proceso de una cultura; y que no condescendería a mencionarlos aquí si no fuese porque estamos hablando precisamente de todo lo contrario: de la cultura que se articula con raíces, con dolor, con apasionamiento, con gritos, con belleza terrena y material, con talante temporal —que es a la vez misterioso y concreto—: con hambres. Remacho los padecimientos de Miguel y sus gentes porque estoy convencido de que, en general, es el padecimiento la mejor plataforma de creación de las grandes obras de arte y de que, en particular, en lo que atañe a Hernández, sus más sombrías y diligentes musas fueron las formas de dolor corazonal e histórico. Y entre esas formas del dolor, el hambre fue su compañera testaruda y, a partir de un determinado momento, prácticamente inseparable. Debemos la belleza sosegada y a la vez escalofriante de las «Nanas de la cebolla» no sólo a la maestría de un artista en verdad consumado, no sólo a una imaginación viril (es decir, una imaginación que no elude ni sustituye el fuego de la realidad sino que logra exaltarlo abrasándose en él), sino también al hecho, en apariencia nada poético, de que su hijo se alimentaba con cebollas. Miguel parte siempre del mundo sensible que configuran las emociones más humanas y terrenales y a ellas regresa, tras su viaje por la más ejemplar poesía española y por sus propias dotes de creador ejemplar, trayéndonos como recuerdo de ese doble viaje unos versos en un papel, unos versos que miran obstinada y directamente a nuestro corazón. Y entiendo aquí por corazón esa pantalla en donde se proyectan los sobresaltos enigmáticos del ser en el espacio y en el tiempo y la evidencia del tránsito en la historia.*

*Parte del tiempo de Miguel fue un tiempo de guerra y de posguerra, y el desasosegado cronista del dolor que había en Miguel Hernández no podía rehuir —y no rehuyó— el deber de contarlo, mostrarlo, lamentarlo, sufrirlo y agredirlo. Digo «agredirlo» no sólo porque es cierto que Miguel agredió sin cesar a las causas de los padecimientos que podemos llamar innobles, esto es, aquellos que brotan en el estercolero de las formas de la injusticia, sino también para dejar bien claro que al mencionar al hambre —y a otras maneras de dolor cuya causa es innoble— como a una de las musas de Miguel, no estoy haciendo la defensa del hambre en provecho de la creación poética. A ese precio incivil, por mí la poesía puede desaparecer de la tierra ahora mismo. Pero las hambres no desaparecen y, en venganza, tampoco cesa la poesía. El hambre de Miguel no desaparecía, y la poesía de Miguel tampoco. En su meteórica, y cronológicamente breve, vida de hombre y de poeta, hay un momento a partir del cual la pobreza ya no lo abandonará más. Se arrimará a su cuello, se enroscará en su cuerpo, se arrastrará agarrada a sus alpargatas campesinas, hasta disminuirlo, enfermarlo y matarlo.*

## *«ESTAMOS QUE PEDIMOS Y NO NOS DAN»*

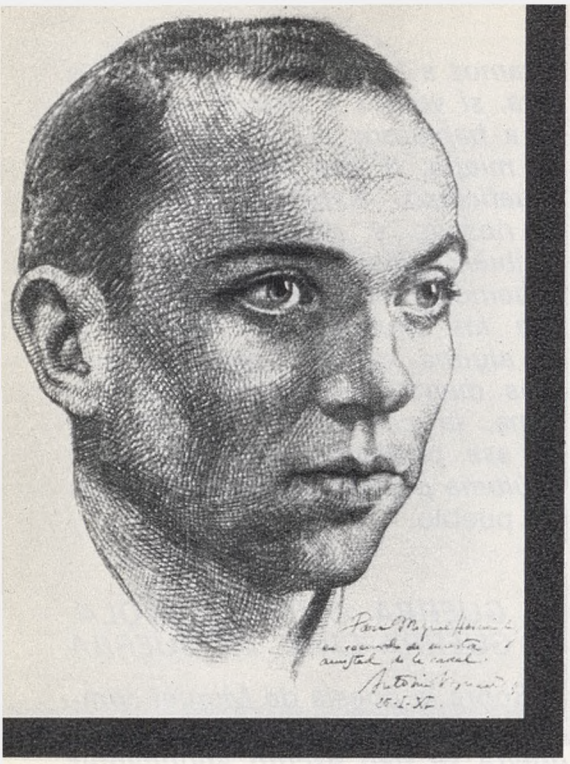
*Cuando me dispuse a preparar estas cuartillas, releí casi toda la obra de Hernández y leí o releí algunas biografías. En todos los textos biográficos sobre Miguel, uno de los protagonistas es siempre la pobreza. En tal o cual detalle sus biógrafos difieren o se contradicen, a menudo se comple-*

*mentan. Pero en lo que se refiere a la pobreza de Miguel Hernández todos están de acuerdo. Nos informan de su patético júbilo cuando logró comprar una destartalada máquina de escribir (la única de que gozó en su vida) que solía usar bajo la sombra prieta y olorosa de las higueras. Todos sus biógrafos nos relatan su pobreza, a menudo desesperada, durante sus dos estancias en Madrid. El número de sus cartas pidiendo ayuda para sí o para Josefina y su hijo es abrumador. En una carta escrita a su mujer desde la cárcel encontramos una línea que puede hacernos palidecer de vergüenza, de cólera, de angustia: «Adiós, pobre. Estamos que pedimos y no nos dan». Incluso allí donde uno de sus biógrafos contradice o completa a otro, el resultado que a nosotros nos llega es el de la presencia de la pobreza, de la postración, del dolor. Por ejemplo, en la impetuosa biografía que le escribió a Miguel Elvio Romero, el poeta paraguayo anota que Miguel redactó su testamento literario («Adiós, hermanos, camaradas, amigos; despedidme del sol y de los trigos») en la pared cercana a su cama del hospital. María de Gracia Ifach prudentemente puntualiza: «En modo alguno pudo escribirlo en la pared, junto a su lecho, poco antes de morir (...). Estaba materialmente hincado en él, adherido a las sábanas, sin un mínimo de fuerza que le permitiese mover los brazos, volver el rostro. Su postración era total. Tenía en el costado una herida abierta y llagas infestadas en la espalda. Tenía destrozados los pulmones. ¿Cómo hubiese podido incorporarse para trazar en el muro una sola letra?». Y de pronto, lo que nos interesa de esa imagen no es sólo que completa la exactitud de una verdad, no es sólo que ratifica la existencia y la paternidad de dos versos solares y elegíacos (solares y elegíacos: como toda su obra), dos endecasílabos que él debió de dictar con voz ya debilitada y llagada por la agonía; sino también, y fundamentalmente, lo que nos turba en esa imagen es que resulta asombrosa y proterva. De pronto, frente a ese cuerpo torturado por el dolor, erosionado por la enfermedad, esquelético y padeciente, se nos ocurre recordar al Miguel de años atrás entre los campos, al Miguel que infatigablemente jugaba al fútbol con los amigos de Orihuela, que amaba a sus viejos hermanos la tierra y el agua y el sol desde su fuerza física, que soñaba con rozar la tela del vestido de Josefina desde su poderosa juventud. Se nos ocurre recordar las varias veces que usó en sonetos autobiográficos a ese animal de inmensa fuerza que es el toro. De pronto quisiéramos ver a un toro mugiente y orgulloso en la cama del hospital. Pero lo único que podemos ver es un cuerpo huesudo que se pudre y se acaba. Y esa llamita de cabo de vela, esos escasos kilos de persona se llaman aún Miguel Hernández. Y ese Miguel Hernández que ya se está apagando, ese Miguel que acaso ya no tenga fuerza ni para recordar a un toro, pronuncia poco antes de morir sus últimas palabras.*

*Esas palabras parece que nos cruzan la cara, que nos ladran sobre los ojos como un látigo de pena y de bondad. Usó Miguel sus últimas cucharadas de aliento no para hablar de sí, ni de su fama, ni de otra cosa que la compasión. Con una estereofónica amargura, una amargura a cuyas cuevas nosotros desde luego no podemos bajar, Miguel, en su última oportunidad de susurrar palabras, juntó unos años bien sufridos, un futuro bien ciertamente incierto y su amor memorable a su mujer, su compañera, su hembra; resumió todo esto en una frase que es en verdad conmovedora: «Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres!» Así es: un ser profundamente desgraciado y en el momento más colorado y atroz de su desgracia, optó por lamentar la desgracia de otro. Es decir: hasta desde la más extrema miseria física aquel montón de llagas y de huesos nos mostró su virilidad. Pocas veces se puede recordar a un hombre que haya sido tan hombre como Miguel lo fue al pronunciar sus últimas palabras. Viril toda su vida, fue un agonizante viril. Si no temiese que pudiera parecer que estoy haciendo fácil literatura en ocasión que merece tanto respeto, diría que también fue viril como cadáver. Me refiero a un suceso muy conocido: Miguel murió con los ojos abiertos, murió con la boca entreabierta, mostrándonos la dentadura. Nadie logró cerrar sus ojos, ni cerrarle la boca. Y de ese modo bajó a la sepultura. Murió así, el sábado 28 de marzo de 1942, y de ese rostro muerto Luis Giménez Esteve hizo un dibujo espléndido. Es una cabeza afilada por la agonía, con una tela que le circunda desde el ralo cabello hasta el mentón y en donde todo parece demasiado desmesurado: una oreja, los pómulos, la nariz, las pestañas, los dientes. No pudieron cerrar su boca. No pudieron cerrar sus ojos. Lo enterraron así. Parece el muerto más rebelde, más desobediente, más inconforme de la historia de la poesía española. Nos asomamos a ese dibujo de Giménez Esteve y no sabemos si miramos a Miguel o si Miguel nos mira, si vamos a decirle algo o si va a hablarnos él. Ese dibujo nos da miedo. Y ese miedo es quizá beneficioso. Sabemos bien que no nos ve, y, de alguna manera, también sabemos que nos mira. Sabemos bien que no nos habla, que los muertos no hablan, y, de alguna manera, sentimos que esos dientes nos dicen algo. En suma, la cara mortal de Miguel en ese prodigioso dibujo parece la última página de su libro* Viento del pueblo.

## *LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, LA GUERRA CIVIL, LA GUERRA*

*Sobre la poesía de Miguel compuesta en la guerra o sobre la guerra se han escrito abundantes textos, muchos de ellos inteligentes; otros, meramente propagandísticos; algunos, desatinados o usureros. En líneas generales, las emociones de Miguel sobre el suceso de la guerra civil parecen consentir que las clasifiquemos en tres etapas más o menos diferenciadas. Una primera etapa o forma de aproximación a ese tema tremendo la ocuparían los poemas más vehementes, más programáticos, más brotados del soldado y del militante que fue. En esa etapa abundan los poemas sobrecogedores y no faltan ingenuidades u opiniones que, por lo menos hoy, a muchos nos parecen precipitadas. Quiero decir que hay una enorme distancia desde la rotundidad y la belleza de, por ejemplo, los poemas titulados «Vientos del pueblo», «El niño yuntero», «Los cobardes», «Aceituneros», «El sudor» y tantos otros, hasta la simple violencia panfletaria de muchas páginas que están sobradas de retórica; de retórica verbal (el que muchas de esas páginas fueran escritas como actos de servicio las justifica como actos pero no siempre las rescata para su final herencia poética) y de retórica ideológica, como cuando encontramos (en mi caso, con apenado asombro) un infantil elogio a Stalin. Claro está que estas líneas no pretenden condenar aquella precipitación de Miguel, un poeta en quien la precipitación pasa a ser tantas veces uno de sus grandes valores. Al fin y al cabo, él escribía ese disparate en medio de la guerra civil y nosotros lo leemos cuarenta años más tarde. No conviene olvidar ni lo uno ni lo otro. Ni que Miguel escribía esa poesía bélica a finales de la década de los treinta y en medio de la guerra, ni que nosotros la leemos en 1977, fecha en que el nombre de Stalin, y su herencia, nos producen espanto o, cuando menos, perseverante prevención.*



*Otra etapa de la poesía sobre la guerra en la obra de Miguel Hernández agruparía abundantes composiciones más socorridas por la reflexión que por la cólera, más llenas de piedad que de vehemencia. El grito, la admonición, la agresión verbal, van desapareciendo, y dejan paso a la lamentación, a la compasión, al dolor ya menos indignado y tal vez más profundo. En esos momentos, más que hacer la guerra como un soldado incontenible, Miguel Hernández la padece como un hijo y un nieto de los hombres. Aquí desaparece el entusiasmo ante la pólvora y asoma el desconcierto ante la sangre. La cólera contra sus enemigos deja paso a la piedad ante los muertos. Incluso en el estilo, es más visible un sosiego sombrío, una adjetivación más modesta y más rigurosa, un tono más rico de emoción que de escándalo. Es esta etapa, creo, la que prepara a su poética para entrar en ese prodigio de expresividad y sencillez, de profundidad susurrada y subterráneamente eléctrica que es su* Cancionero y romancero de ausencias, *libro en el cual hay todavía poemas cuyo tema es la guerra; pero poemas que ya se benefician de una especie de silencio oculto como el de las semillas, y de una maestría artística, un poder expresivo y una economía instrumental que serán ya definitivos. Podríamos concluir nombrando a dichas tres etapas de la poesía de guerra de Miguel Hernández de este modo: en la primera etapa escribe sobre la guerra civil española; en la segunda, más dolorida y lentamente, escribe sobre la guerra civil; en la tercera, abrumado, escribe, solamente, sobre la guerra. No ignoro que este tipo de clasificaciones pueden correr el riesgo, si no se las ayuda con un desarrollo suficiente, de parecer gratuitas, e incluso arbitrarias. Pero su apunte puede no ser desacertado, y quizá alguna vez me anime a dedicarle una extensión mayor y una meditación más detenida. De todos modos, no quiero abandonar esta ocasión sin apuntar una reflexión que puede parecer lateral a este tema pero que, sin embargo, quizá resulte ser complementaria.*

*La reflexión es ésta: sea cual sea la clasificación que hagamos de la poesía política de Hernández, hay algo en ella incuestionable: un enorme perfume de coraje. Ya sabemos que Hernández no se economizó jamás. Ni en el amor, ni en la amistad, ni en el trabajo, ni en la admiración. Su entrega siempre fue total. Su entrega a la poesía de guerra será también total. Con variantes, con tonos diferentes, con diversa perspectiva dentro de una fidelidad ideológica inquebrantable, Hernández jamás se economiza. Es seguro que hay un momento a partir del cual sabe que por una página se juega la vida. Pero escribe esa página. Con esto quiero ir a parar a un problema de estilo y advertir la solución que le encontró Miguel Hernández. Ahora, por un instante, olvidémonos de la guerra civil, de cuál fuese el frente en que hubiese combatido cualquiera y cada uno de nosotros, y de las consecuencias en cuanto a la justicia o la injusticia que conllevase nuestra personal elección. Olvidémonos de esto y retengamos únicamente la total entrega de un escritor frente a su corazón y su papel en blanco. Insisto en que quiero ir a parar a un problema de estilo.*

## *LA SINCERIDAD, HERRAMIENTA DEL ARTISTA PROFUNDO*

*Es un problema antiguo —y tal vez un falso problema—. Se habla de él muchas veces. Le han sido dedicadas muchas páginas. Es un problema, pues, ilustre, y tal vez, repito, un poco fantasmal. Ese problema se resume así: tendemos a pensar a menudo, y a expresar a menudo, que el lenguaje sirve para encubrir la realidad; que las palabras son las máscaras de nuestras emociones; que el habla es una cota de malla que, en vez de desnudarlo, nos acoraza el pecho; que el idioma, en fin, es una especie de carnaval que desorienta a nuestra posibilidad de comunicación. Sabemos que sobre esta cuestión (en ocasiones se pudiera decir esta «creencia») han teorizado incluso escritores que no carecen de talento y pasión. En suma, se dice que el lenguaje es un sistema de resistencias que nos separa de la realidad. Este es un tema extenso, avaricioso, y ahora y aquí no puedo incurrir en sus pormenores. Sólo quiero decir que me parece una falsa definición sobre el lenguaje o, cuando menos, una deducción vertiginosa que procede de la abrumadora variedad expresiva que ofrece el habla de una comunidad, de la plasticidad que consiente la expresión literaria de una cultura. Ignoro quién sería el primer escritor que echó a rodar esa opinión que parece querer conferir cierto maquiavelismo a las palabras y convertir así al idioma en una frontera entre la realidad y el artista; que parece, en fin, sostener que las palabras son nuestros enemigos. Tardíos cronistas o nostálgicos de Babel, quienes sistemáticamente opinan de este modo sobre ese maravilloso noviazgo que forman la palabra y el poeta, olvidan o desdeñan el hecho de que las palabras forman uno de los orbes de signos que más nos ayudan a combatir la soledad del ser. Es cierto que el lenguaje no es un suceso inerte; que su infinita variedad, sus posibilidades ilimitadas pueden desorientar al escritor perezoso y menos lujurioso y combativo. Pero deducir desde esa pereza una especie de fatalidad incomunicatoria, una supuesta enemistad entre el artista y las palabras, es una exageración, e incluso es un error. Sea como sea, todo escritor que empieza a aprehender a la realidad y a enriquecerla con palabras, siente a veces la perezosa tentación de sospechar que el idioma es un enemigo, una máscara, una forma de encubrimiento.*

*Pues bien: Miguel Hernández nos enseña otra cosa bien distinta: que no son las palabras quienes mienten sino que a veces el escritor miente mediante las palabras. Hernández nos muestra, y sobre todo en su poesía civil, que el desafío que conllevan las palabras no se dirige a nuestro afán de expresar a la realidad sino a nuestra sinceridad y a nuestra valentía (si es que el coraje y la sinceridad no son la misma cosa). Dije antes que en sus poemas de guerra hay un perfume de coraje. Con ello no aludía solamente a su capacidad de entrega como hombre comprometido, sino también a su profundo instinto de escritor, a su astucia expresiva. Tal vez podamos deducir que ese coraje de la entrega, esa disposición a la sinceridad y ese instinto de artista son sucesos indivisibles, son sucesos complementarios: que todos esos elementos, juntos, posibilitan el poema. O dicho de otro modo: lo mentiroso no es el habla: lo mentiroso es la falta de sinceridad, que equivale a decir*

*la falta de coraje. Un artista que se ha ocupado en no ignorar las incesantes capacidades expresivas de su oficio y que ejerce ese oficio con sinceridad, con coraje, no afrentará jamás a las palabras suponiéndolas embusteras. Esa clase de alto escritor sabe muy bien que lo que miente no es el habla: es el miedo. Es el miedo a morir, e incluso el miedo de vivir. Todo artista profundo sabe muy bien que su herramienta fundamental es la sinceridad. Ya sabemos que a veces cuesta cara: es un carbón que nos puede quemar los pies, una cardencha que nos puede arañar las manos. Pero quienes no corren ese riesgo (y diría más: quienes no aman el peligro de proferir y contagiar sinceridad) dudo que puedan reunir palabras duraderas. Hemos aprendido esta ley en muchos escritores grandes, en muchos poetas grandes. Miguel ha sido uno de ellos. La profunda comunicación que él es capaz de establecer con sus lectores parece estar diciéndonos que el lenguaje no enmascara la vida: la complementa y la enriquece. Que no debemos injuriar al habla, esa novia difícil y hermosísima, llamándola embustera. Pueden mentir el miedo y la insinceridad; las palabras sinceras, temerarias, no mienten. Todo consiste en ser humilde con el océano del habla, en aprender a navegar en él, y en navegar sin miedo y sin mentirse. Para nadar hay que tirarse al agua. Miguel Hernández, temerario y sincero, se arrojó al mar eterno del lenguaje y aún vemos cómo nada, majestuoso, rítmico, incansable. Un nadador de fondo en nuestro maravilloso idioma.*

*¿Por qué me he demorado en señalar algo tan obvio como el coraje y la sinceridad de este poeta? Es muy sencillo: porque sucede algo que me produce cierto enojo. Tras una época en que la poesía de este artista a la vez riguroso y exaltado, y caudaloso y bíblico (la alusión a la Biblia no es aquí una intrusión: recordemos unas palabras suyas escritas en un texto sobre* Residencia en la tierra, *de Neruda: «Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre»), tras una época, repito, en que su obra ha sido releída con lujuria, como se sorbe lo ejemplar, hoy no es inusual el espectáculo, para mí más trivial que doloroso, que ofrecen algunas ocasionales críticas (aunque suelen ser críticas no escritas, sino por lo general, nacidas y desmayadas en tertulias) que, procedentes de una concepción de la poesía a la que llamaríamos brutalmente exquisita, tienden a relegar a Hernández a un desván de rechazo e incluso de desprecio. Aquí y allá, aunque no sin cierta significativa cautela, se le acusa de excesivamente vehemente, de panfletario, de desbocado, e incluso de pueril. Su olor a semen, a sudor, a sangre, sus fuerzas primitivas, sus sonoros valores, no están de moda entre algunos asépticos y delicados escribientes. Por supuesto, ello es lógico: el fuego quema y el tifón arrastra, y no es justo exigir serenidad ante los tiburones a quienes aproximan un pie al mar para averiguar si el agua no está fría. Pero desde tal actitud, menospreciar a aquel gran nadador de la vida y la muerte, a aquel atleta y náufrago del mar, resulta pintoresco. Lo menos que podemos decir ante esa asepsia y ese cuidadoso desdén es que, en tanto que muchos escritores refinados buscan con un afán más o menos secreto una razón para vivir, a Miguel le sobraban causas para vivir, y ni siquiera careció de razones para morir.*

*Y hay una etapa de su vida, que cubre justamente los años finales de su estancia en la tierra, en que la vida y la muerte se le funden en un bloque de altísima expresión poética. Su* Cancionero y romancero de ausencias *testifica esa etapa. En ese libro, en ocasiones prodigioso, lleno de páginas exactas, de misteriosas evidencias, de una economía estilística conmovedora y asombrosa, la vida y la muerte no son ya norte y sur de una poética: son un estrecho abrazo dentro del cual su voz más esencial, más íntima, va recitando romances y canciones desde donde nos llegan el amarillo perfume de la ausencia y el lagrimón de la nostalgia y del vacío. Son páginas llenas de sombras y sin embargo clamorosamente entrañables. En ellas hay una angustia tan humana que parece —y que es— misericordia. En esos versos ya es de noche: y nos hacen amar el sol. Delgados y vivos como venas, enigmáticos y elocuentes, esos romances y canciones van caminando por la memoria de la vida hacia el enigma de la muerte como una procesión de besos enlutados, como un rebaño de sedientas canas que, todavía, poseen el don de rejuvenecer a nuestra sed. Con veintinueve, treinta años, Miguel Hernández ya había vivido desaforadamente y empezaba a morir. En todos, la muerte es el fin de un destino. En él fue, además, la erección de su estatua. No de mármol (¡y ni siquiera todavía!), sino de fuego y pena y gratitud en nuestro corazón.*

*COMPAÑERO DEL ALMA, PASTOR, MAYORAL*

*Debo acabar. Quiero acabar con un recuerdo. En el principio de este texto hablé de un tiempo en que fui niño, cabrero, adolescente, campesino. No imaginéis que pretendo vanagloriarme de parecerme a Hernández. Más allá de esa coincidencia que supone el haber sido ambos cabreros, las diferencias entre Hernández y yo son insalvables, bárbaras. El fue un maestro. Yo no; lo sé muy bien; y me parece bien, así está bien. Pero es cierto que fui cabrero. Luego los años fueron tejiendo para mi otro destino. Pasaron quince años, dieciséis, dieciocho. Hace algún tiempo, mi padre me pidió que le acompañase a ver la casa de la calle de Asia, en Tomelloso, donde habíamos vivido. La pobre casa, vieja y durante años deshabitada, era ya una ruina. Los suelos levantados, los tabiques desmoronados, los tejados con agujeros. Lo único fuerte y vivo era el árbol del patio. Antaño fue un arbolito delgado (un arbolito que ha sido, creo, el eje de mi vida, pero de eso no hablaré aquí) y ahora era un enorme tronco, una copa frondosa que empujaba y erosionaba a un muro, unas gruesas raíces que removían el suelo del patio. Avancé hacia lo que había sido la cuadra. «Careta», «Azul», «Leona»... Donde hubiera el sonido bondadoso de la rumia, ahora había un penoso señorío de escombros, un montón de carrizos, cascotes, cachos de teja, piedras y yeso viejo que ocupaban con su vencida geología la atarjea y vagos restos de pesebres. Mirando aquella cuadra derribada por el tiempo y la soledad recordé la piara, las lecheras consentidas, los chotos, nuestro macho cabrío, mi infancia, la bicicleta del reparto, los cántaros, el cigarrillo nocturno de mi padre. «¡Mi padre, aún joven!» Miré a mi padre, casi anciano ahora. Recordé que nació en el año 1910, el mismo año en que naciera Hernández. El uno me enseñó, entre otras muchas cosas, a ordeñar las ubres de las vacas. El otro me enseñó a ordeñar las ubres del lenguaje. Habían pasado muchos años. Mudos mi padre y yo, encendimos un cigarrillo cada uno, mirando esa cuadra en ruinas. Mirándonos. Hoy recuerdo ese instante y pienso que si Hernández no hubiera muerto tan temprano, compañero del alma, tan temprano, posiblemente hubiera vuelto a ser pastor y quizá, quién lo sabe, habría podido ser mi mayoral. Me consuelo pensando que, de algún modo, nunca dejó de serlo.—FELIX GRANDE.*