MIGUEL HERNANDEZ, AGRICULTURA VIVA

POR

FRANCISCO UMBRAL

Miguel Hernández ha pasado a la historia de la poesía española contemporánea como el poeta de la rehumanización de la lírica. Esto supone, y efectivamente se ha supuesto así, que la poesía anterior estaba deshumanizada, cosa que todos los poetas «deshumanos», los de la llamada generación del 27, han ido negando sucesivamente, uno por uno y cargados de razón.

La supuesta deshumanización de nuestra lírica contemporánea comienza con el magisterio y la influencia de Juan Ramón Jiménez, que ahoga en su apogeo a los humanísimos Antonio Machado y Miguel de Unamuno. Pero he aquí que Juan Ramón no fue, no es, no ha sido nunca un poeta deshumanizado, un poeta sin el hombre, sino un poeta de un solo hombre: él mismo. Distingamos entre egocentrización y deshumanización. En puridad, y partiendo del gran *pastiche* modernista, lo que hace Juan Ramón es exactamente rehumanizar la poesía de su tiempo. En las japonerías de los modernistas no estaba el hombre. Toda la humanidad del modernismo cabe en un biombo. Con Juan Ramón, irrumpe de nuevo, en la poesía, el hombre, echando abajo el biombo. Un solo hombre, sí, y no el hombre todo, la humanidad, como sería de desear. Pero más vale un hombre de verdad —y qué de verdad lo era Juan Ramón Jiménez— que mil princesas de tapiz. Por otra parte, lo de Machado y Unamuno no son sino otras formas de egocentrización: vertical en Unamuno, horizontal en Machado, pero igualmente exasperadas. Tres hombres se habían puesto en pie en la poesía castellana. A sus pies quedaba un resto de las serpentinas modernistas. Después de la escayola neoclasicista y del satén del modernismo, ellos suponen la auténtica rehumanización de nuestro verso. Rehumanización que, como digo, tiene todos los caracteres de egocentrización en cada uno de ellos —también en Machado, sí—, pero que nos permite tocar a un hombre, ya que no a toda la humanidad, en cada uno de sus libros, como decía Walt Whitman de los suyos.

Los deudos y sucesores de estos padres terribles son los poetas de la gongorina generación del 27 o de la Dictadura. Parece que entre todos ellos anda la poesía pura como amante compartida. Yo no sé si

se puede llamar poesía pura a aquello que efectivamente es pura poesía, mas, en todo caso, basta con ir repasando los hombres y las obras para comprobar que, si en alguien se da la llamada, supuesta e hipotética poesía pura, en ninguno se da la poesía deshumanizada. Entre otras cosas, porque el hombre está condicionado por su humanidad, ella es su alienamiento y no puede hacer nada deshumano, de modo que sólo podemos llamar deshumanizado a aquello que es imitación de la vida o de donde la vida se ha ido, como eran imitación de la vida, de no sé qué exótica y vagarosa vida, los decorados modernistas. Como de sus disfraces arlequinescos había huido la verdadera vida. Nada de lo que crea el hombre puede nacer deshumanizado, y sólo podemos hablar de deshumanización cuando las cosas pierden humanidad, cuando sólo son pálida alusión al hombre que las habitó. Pero vengamos a los culpables, sentemos en el banquillo a los reos acusados de lesa deshumanización, de atentado contra la humanidad del arte. Vengamos a los nombres de nuestros poetas de la segunda gran generación literaria española del siglo, la de 1927.

Jorge Guillén, poeta-frontera, para muchos, de la poesía deshumanizada, es un cantor de la vida realísima y cotidiana. Sólo que nos da sus exaltaciones vitales en fórmulas decantadas, sustituyendo la metáfora por el silogismo lírico. «La redondez del planeta», que diría él, palpita bajo su pie caminante. Jorge Guillén ama «lo tan real, hoy lunes». Está dentro de las semanas de la vida. Rebajando el voltaje intelectual a que escribe, a que escribió «Cántico», tendríamos eso que hoy se llama un poeta de lo cotidiano. No nos dice cosas muy distintas de las que nos dice otro Guillén, Rafael. La distancia sólo se plantea en los distintos niveles cerebrales a que uno y otro trabajan.

Vicente Aleixandre, otro gran inculpado de deshumanización, titula su primer libro *Pasión de la tierra,* humanizando así la geología. Y en su libro máximo, *La destrucción o el amor,* va de un franciscanismo laico, que hermana tigres e insectos, a un pansexualismo que nunca es panteísmo, inmersión de la naturaleza humana en más naturaleza, sino quejido humanísimo ante la belleza, la destrucción, el amor, la muerte. Se viene diciendo, por una parte, que la poesía de Aleixandre es frígida, deliberada, distante, y, por otra, que es una poesía romántica. Entre estos dos juicios hay, efectivamente, una contradicción, pero yo no creo que uno de ellos invalide al otro, que en uno de ellos esté la verdad, ni tampoco que haya una verdad independiente en cada uno de los dos. Creo, más bien, que la verdad está precisamente en la contradicción. Vicente Aleixandre es un romántico que armoniza cerebralmente su entrevisión caótica de la naturaleza y el hombre, como Guillén es un clásico con toda la pujanza de vida

que da sus formas al clasicismo, pero que se complace en hacer cada forma «mental para los ojos mentales».

¿Y Federico García Lorca? Ni por espacio de un renglón puede ponerse en dilema la humanidad derramante, polivalente, devorante, de García Lorca. Lorca es la situación límite de lo humano, y acabo de escribir todo un libro sobre él para tratar de perseguir los últimos y fugitivos fondos de vida y conciencia que afloran o se sumergen en su obra. Y, sobre todo, para destruir en lo posible el busto convencional que le efigia como esteticista señorito andaluz folklorizante. En Lorca hay una soberana estética, potenciada precisamente por su insondable pasión humana, y si él fue convencionalmente gongorino con ocasión del centenario, es la vitalidad de Lope lo que se le dispara en seguida desde su lirismo dramático. La dramaturgia —lírica y teatral— de García Lorca no es sino la puesta en marcha y en escena de su esencial tragicismo. La estética de Lorca corresponde a un panteísmo inverso, trágico; a un panteísmo antihedonista que le da una visión total, pero siniestra, de la naturaleza toda y de su Andalucía en concreto. Su comercio en vida y obra con el mal superfluo y el erotismo superfluo de la naturaleza —el exceso innecesario, el lujo de sexo y de muerte que hay en la vida y en el hombre— me ha permitido entender a Lorca como poeta «maldito», que no es exactamente *in dudit,* en el sentido novelesco, anecdótico, *mondaine,* que puede tener este concepto desde la literatura burguesa. En cuanto a su pecado de folklorismo, ya dijo él en muy avanzada y madura ocasión que en su *Romancero* no está la Andalucía que se ve, sino la que se siente. La procesión folklórica andaluza va por dentro en el alma y la poesía de Federico. Es concatenación con el demonismo —o daimonismo, como prefería decir Goethe, y si es que la otra palabra asusta demasiado— de la tierra andaluza. Andalucía es, con Galicia, la gran región, región daimónica y esotérica de España. (Por algo llegaría Lorca a escribir un día en gallego.) El esoterismo andaluz, entretejido de todas las sucesivas razas magicistas que han poblado aquella región —judíos, árabes, moros, gitanos—, es lo que Lorca toma del folklore o lo que nos da transmutado en folklore. Porque Lorca, buscando la gracia del pueblo, encontró su pena, la pena del pueblo, y la pena andaluza es minimización regional de la angustia universal, como el duende andaluz es minimización, caricatura, diminutivo del demonio. Una vez dentro de todo este pobladísimo mundo lorquiano, ¿puede seguir entendiéndose al granadino como poeta estetizante y folklorista: deshumanizado?

Por lo que respecta a todos los otros poetas de la generación del 27, es evidente que en cada uno de ellos alienta el hombre, y con

frecuencia no sólo el hombre que escribe, sino el hombre todo, aun cuando no simpre en situación conflictiva. ¿Por qué, entonces, se ha llamado a esta poesía deshumanizada? Yo creo que por un error de perspectiva. El hombre no es lo que falta en esta poesía, sino, precisamente, lo único que se salva. Lo que falta es el paisaje, la naturaleza. El cosmos lineal y aritmético de Guillén, los paraísos miniados de Aleixandre, las acuarelas y las lacas de Alberti, no son naturaleza. Salvo lo que he llamado el panteísmo trágico, inverso, antihedonista, de Lorca, en los demás poetas de esa generación no hay naturaleza. Antes que de una poesía deshumanizada, se trata de una poesía desnaturalizada.

El peligro de desnaturalización empezó en Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón, acendrando belleza pura, «incoloros casi verdes», buscando el destello esencial y último de la naturaleza en la hoja más alta del chopo, todavía con sol de tarde, llegó a una mitificación del paisaje que no es precisamente panteísmo, sino, muy al contrario, sustitución de los paisajes exteriores por su paisaje interior. Juan Ramón no es panteísta, porque no se confunde nunca con el friso grandioso de la naturaleza, sino que asume la naturaleza en su alma y «chorrea belleza propia». Así, su rosa, que no hay que tocar ya más, ni siquiera es una rosa, sino un poema, como la rilkeana rosa lapidaria, «pura contradicción, sueño de nadie bajo tantos párpados». En Rilke, como en Juan Ramón, estamos ya muy lejos de la rosa del rosal. Estamos en la rosa del concepto. Esto lleva a hablar, con inexperto cambio de clavija, de poesía deshumanizada, cuando lo que hemos perdido no es el hombre —tan egoístamente a salvo—, sino la naturaleza.

Los poetas del 27, siguiendo este juego de transmutación de la naturaleza en concepto, se van alejando cada vez más del fondo realísimo de la vida, y cuando Guillén escribe que «todas las rosas son la rosa», tampoco nos obsequia ya con una rosa fresca y verdadera, sino que nos da liebre por gato, concepto por aroma. Del mismo modo, Aleixandre llegará a hablar de «un viento que no mueve unas hojas no verdes». ¿Qué viento es ése, qué hojas son esas «hojas no verdes»? ¿Qué naturaleza es la que se invoca? Una naturaleza desnaturalizada, no traída al poema mediante el juego tradicional de las equivalencias, las sinestesias y las imágenes, sino creada dentro del poema artificialmente, con rosas que son silogismos y hojas verdes que ni son verdes ni son hojas. Si de algo es culpable la generación del 27 —hecha la salvedad de Lorca y alguna otra, que tampoco son salvedades absolutas, sino parciales—, no es de deshumanización, sino de desnaturalización. Me parece, por otra parte, lógico que esto haya

sucedido así, porque el hombre no puede despegarse del hombre, pero sí de la naturaleza, como de hecho lo viene haciendo progresivamente, a medida que la civilización sustituye a aquélla.

Y ya tenemos la reacción en cadena. Del error de haber entendido a los poetas del 27 como poetas deshumanizados nace el error de entender a Miguel Hernández como poeta rehumanizador, cuando la verdad es que el otro razonamiento puede continuarse, y se continúa por sí solo, con el gran pastor gongorino y calderoniano nacido en Orihuela. A saber, Miguel Hernández no rehumaniza la poesía española, que nunca había dejado de ser humana, sino que la devuelve a la naturaleza, pues que, efectivamente, era ya una poesía desnaturalizada. Cuando los poetas inmediatamente anteriores a él llevaban años engañándonos —magno engaño— con rosas mentales, Miguel Hernández nos trae una brazada de rosas de rosal, de flores de almendro, de limones de limonero, de cebollas y tierra estercolada. Ése, me parece, es su profundo significado histórico en la evolución de nuestra poesía, y por eso he elegido como rótulo de este estudio un verso suyo que lo dice todo bien claro: «Agricultura viva». Miguel Hernández no es naturaleza conceptual. Miguel Hernández, agricultura viva.

Bien entendido que el poeta no trae consigo, de entrada, toda esa carga natural, pese a ser un hombre brotado de la tierra misma, pues que la cultura en él, precisamente por tardía, autodidáctica, llega a constituir una segunda naturaleza en su persona, nunca se fusiona con él, no le circula naturalmente por la sangre, como al heredero privilegiado de los saberes de la humanidad, sino que se interpone entre él y el mundo. Para el nacido de una casta cultural, la cultura es naturaleza, quizá más naturaleza que la otra, la original. Y, en todo caso, enriquece su receptividad y orienta su voluntad de modo que le permite comunicarse con el mundo y poseerlo de modo mucho más profundo que el individuo poco evolucionado. Pero cuando la cultura no ha nacido con el hombre, ni por formación ni por herencia; cuando es en él una institución tardía, en lugar de facilitarle el acceso a la vida, se lo entorpece. Miguel Hernández había vivido en contacto directo con el mundo natural, con la tierra y sus bestias. Mas, de pronto, entre él y el paisaje se alza un tercer elemento inédito: la cultura. El adánico Miguel parece objeto de la reflexión sobrenatural, providencial, del Génesis: «No es bueno que el hombre esté solo.» No era bueno que el hombre Miguel estuviera sólo con sus cabras y sus caramillos. Había que buscarle una compañera. Y esa compañera fue su imaginación, nacida de pronto, un día, de su costado, como la imaginativa Eva del paraíso levantino. La imagina-

ción de Miguel Hernández ha nacido el día en que él les dice a sus compañeros de pastoreo: «Me gusta oírme en el eco de los montes; es como verse la voz en un espejo.»

La imaginación tira de la cultura, los amigos ayudan, y el hombre natural, roussoniano, que fuera Miguel Hernández, empieza a desnaturalizarse. La gran poesía española del momento era la del 27, una poesía desnaturalizada, precisamente, como ya hemos visto, de modo que todo viene a tenderle manos al cabrero para que salga de su valle; para que abandone la égloga, la geórgica y la bucólica; para que se despegue del paisaje. Miguel Hernández es el hijo pródigo de la naturaleza, que la abandona un día, la sustituye por la cultura, y luego volverá a ella para siempre. La historia de ese alejamiento y ese retorno, de esa reconquista lenta de la naturaleza en su obra y su vida, constituye, me parece a mí, la medula misma de su biografía interior, de la biografía interna del poeta, de su intrahistoria como hombre y como escritor. Porque tan interesante es, a la hora de conocer a un creador, su propia biografía como la biografía de su obra. Las obras, sí, también tienen biografía, y en este breve estudio vamos a ir siguiendo someramente el itinerario biográfico de la obra poética de Miguel Hernández.

Los primeros poemas que de él se conocen, escritos todavía ante el auditorio clásico y silvestre de las cabras, son poemas ingenuos, torpes, amanerados, pero tienen la naturaleza en sí y se adaptan a sus repliegues como el bisonte altamirano a los repliegues de la roca.

Podría decirse también de ellos que la naturaleza misma les da forma y que no son sino un coloreado de palabras que el pastor le ha puesto a los relieves del paisaje. Mas en seguida empezará el proceso de distanciamiento hacia la cultura, el necesario trance de desclasamiento. Miguel Hernández —no temamos decirlo— es en gran parte de su obra un poeta *declassé,* sólo que un *déclassé* genial. A suprimir su desclasamiento, a rectificarlo, tenderá lo mejor de su poesía, en un proceso de vuelta al útero terrestre, en un lento viaje de reuterinización, que es lo que veo yo dibujarse a lo largo de los libros y los versos sucesivos del poeta.

Así, *Perito en lunas,* de 1933, es libro de un gongorinismo tardío, pero no tardío respecto de Góngora, sino respecto de los gongoristas del año 27. Miguel Hernández empieza, pues, con un primer libro que es *pastiche* de un *pastiche,* y que, sin embargo, nos sorprende por el vigor y la destreza con que el ejercicio está realizado. *Perito en lunas* no es un libro funesto porque suene a falso, porque resulte a veces inexperto, sino porque marca precisamente el momento de

mayor alejamiento de la naturaleza, de mayor desgarrón entre el hombre y su paisaje. En *Perito en lunas* viene a culminar un peritaje cultural que Miguel Hernández ha realizado apresuradamente, en una especie de bachillerato nocturno, bachillerato laboral y bachillerato abreviado —a más del duro y alegre bachillerato de la vida—, con la ayuda de amigos y mentores, entre Orihuela y Madrid. Este perito en lunas está más lejos que nunca de la luna verdadera, la que luce en la noche, en sus noches de pastor puro:

¡A la gloria, a la gloria, toreadores!
La hora es de mi luna menos cuarto.
Emulos imprudentes del lagarto,
magnificaos el lomo de colores.

Por el arco, contra los picadores,
del cuerno, flecha, a dispararme parto.
¡A la gloria, si yo antes no os ancoro
—golfo de arena—, en mis bigotes de oro!

Esa luna que marca la hora, y todo lo que viene después nada tienen que ver con la realidad vital de la fiesta de los toros. Se trata de una entidad intelectual, estética; de una cosificación de las emociones. El carácter monstruoso de la cultura viene dado de su capacidad cosificadora. La cultura cosifica los sentimientos. Un dolor, diagnosticado por el médico, ya no es un dolor, sino una noción científica, un concepto. Algo distante, fríamente distante, del dolor vivo que sigue doliendo al dolorido. La cultura debe prevenirse a sí misma contra su poder cosificador, fosilizador, y corregirlo a fuerza de más vida. Pero Miguel Hernández, que venía de la vida pura y entera, ha quedado separado de ella por el gran cuerpo de la cultura, que se alza ante él. Ha aprendido a cosificar la naturaleza gongorinamente y se complace en el juego, sin sospechar todavía que su gran misión en la historia de la poesía española era precisamente naturalizarla en los dos sentidos de la palabra: devolverla a la naturaleza y darle una expresión más natural. ¡Qué lento el viaje, desde estos «émulos imprudentes del lagarto» hasta la sencillez última del universo, que es la cebolla esferoidal y sustanciosa! Toda la gran poesía de Miguel Hernández es un viaje de vuelta a su pueblo.

Pero estamos todavía en *Perito en lunas*. La luna es en este libro «suma de luz». Es decir, concepto casi aritmético: abstracción. Se trata de una luna deslunada. Otros de sus primeros poemas, también de la época de *Perito en lunas* y *El silbo vulnerado*, nos descubren

al poeta igualmente preso en la trampa para elefantes de la cultura. He aquí el arranque de «Corrida real (toro y torero)»:

Profesando bravura, sale y pisa,
graciosidad su planta:
la luz por indumento, por sonrisa
la beldad fulminante que abrillanta.

No vamos a entrar en el estudio estilístico de estos versos. Está suficientemente claro de dónde vienen y adónde van. Nos interesa más subrayar ahora esa «beldad fulminante que abrillanta». Demasiadas palabras y demasiado bien jugadas. El pastor huido de la naturaleza ha venido a refugiarse en la gramática. El pastor adánico y edénico ha descubierto, como Adán en el Génesis, la voluptuosidad de nombrar por primera vez. Está borracho de palabras. Pero no son los nombres de las cosas lo que esperamos de él, porque los nombres ya los teníamos, sino las cosas mismas.

Hay un poema clave para desvelar y debelar el conflicto-límite de Miguel Hernández. Es el titulado «El silbo de afirmación en la aldea». En esta larga composición toma el poeta conciencia de su traición a sí mismo, y a partir de esta toma de conciencia empezará la vuelta a la cantada aldea, que es la Creación misma. Vuelta penosa, empero, porque la retórica, la estética, la estilística, son otras tantas hetairas con quienes ha pecado en la capital el paleto sublime y que se alargan para retenerle:

Alto soy de mirar a las palmeras,
rudo de convivir con las montañas...

Yo me vi bajo y blanco en las aceras
de una ciudad espléndida de arañas.

Difíciles barrancos de escaleras,
calladas cataratas de ascensores,
¡qué impresión de vacía!,
ocupaban el puesto de mis flores,
los aires de mis aires y mi río.

La nostalgia rústica de este poema no está tanto en lo que dice explícitamente como en la manera de buscarle equivalencias naturales a la civilización: «barrancos de escaleras» y «cataratas de ascensores». Está metaforizando la ciudad con imágenes de la geología. Aquí descubrimos que nunca será un poeta ciudadano, como Baudelaire, por ejemplo, tan devoto del mito decimonónico de la gran ciudad. Baudelaire decía que los árboles no enseñan nada. Miguel Hernández escribe que él es alto de mirar a las palmeras. Miguel Hernández es el anti-Baudelaire. Y le dice a la aldea: «Yo te tuve en

el lejos del olvido.» Mucho se ha glosado y desglosado este poema, entendiéndolo como un nuevo vilipendio de corte y alabanza de aldea, como una inadaptación de Miguel Hernández al mundo urbano, como una soberbia réplica de la naturaleza a la ciudad. Y, efectivamente, todo eso hay en él. Pero también hay algo más significativo para nosotros: la repercusión de todo esto en su obra. Si sustituimos «ciudad» por «cultura» y «aldea» por «vida», tendremos la verdadera dimensión de estos versos. Porque no es sólo él, el hombre, quien decide volver a la aldea —y de hecho no vuelve nunca definitivamente—, sino que es sobre todo su palabra la que decide volver a las cosas. De nada serviría que Miguel Hernández se recluyese para siempre en Orihuela si hubiera seguido siendo un poeta gongorinista (que ni siquiera gongorista directamente). Lo que le salva a él como hombre y como poeta, lo que salva su poesía, es el retorno sentimental y poético a las cosas, tras el amancebamiento con las palabras. Esto no lo sabía él, quizá, al escribir el «silbo» que comentamos, pero nosotros sí lo sabemos ahora. El qué hiciera con su persona es algo que le tiene perfectamente sin cuidado a la historia de la poesía española. Lo que decidió hacer con su palabra —retornarla, realdeanizarla, reuterinizarla— sí es decisivo y fundamental para esa poesía y esa historia. Pero no insistamos en el sentido implícito de este poema, porque él mismo se hace explícito de pronto, al respecto, para descubrirnos el conflicto y engaño del idioma:

¡Cuánto vocabulario de cristales,
al frenesí llevando los colores
en una pugna, en una competencia
de originalidad y de excelencia!

Ese «vocabulario de cristales», esa pugna y «competencia de originalidad y de excelencia», estuvieron a punto de perderle a él. En el final del poema, Miguel Hernández hace un propósito de enmienda, un borrón y cuenta nueva, que tanto puede referirse a su vida como a su obra:

Aquí de nuevo empieza
el orden, se reanuda
el reposo, por yerros alterado,
mi vida humilde, y por humilde, muda.
Y Dios dirá, que está siempre callado.

Por la biografía del poeta sabemos que esta actitud corresponde a una efectiva frustración humana, pero veamos cómo esa frustración repercute en su obra y la corrige. Lo que él dice de sí vale para sus versos: «Aquí de nuevo empieza el orden.» Efectivamente, se acaba-

ron los juegos gratuitos, superfluos, lujosos, con el vocabulario. Y no es que nosotros tengamos nada contra esos juegos, sino más bien que nos gustaría plantear la cuestión a un nivel sociológico. La generación del 27 es una generación de poetas profésores, de poetas señoritos, burgueses que escriben versos. Esa burguesía selecta, heredera de todos los ahilamientos de las antiguas aristocracias, sí puede tomar naturalmente el idioma como una presea. Se trata de unos hombres educados en lo suntuario, propicios por formación y herencia a entender el mundo como joya. Aparte de todos los pragmatismos que caracterizan a la burguesía, ella es deudora, queramos o no, de la gran herencia cultural de otras épocas en que la cultura fue, antes que nada, ornato. De aquí podría partirse hacia una teoría sobre los diversos entendimientos del lenguaje. La clase educada en la cultura de lo suntuario, en la cultura como suntuosidad o en la suntuosidad como cultura, aplica también, naturalmente, su gusto estético al lenguaje, y por eso es la clase consumidora de literatura en lo que la literatura tiene de «artículo de lujo». Para el espíritu burgués, para la sensibilidad burguesa, el lenguaje también puede ser adorno, decoración, enjoyamiento, oro y plata, y de ahí su gustoso intercambio de palabras, su aceptación gozosa de una palabra nueva —científica, culta o laboral— como un presente, como un rubí inédito. No a otra cosa responde el gusto de la burguesía «fin de siglo» —que es la gran burguesía— por el costumbrismo, que le sirve de lenguaje del pueblo, no en función social o humana, sino en función meramente estética. Estragada por el lenguaje convencional de los salones, esta burguesía toma las palabras del pueblo como guijarros puros, como piedras de río, como algo tosco, bello y nuevo con que adornarse. El fenómeno se está repitiendo hoy a todos los niveles del snobismo social y cultural con el uso de las palabras fuertes, de los llamados «tacos», en las conversaciones más exquisitas. El «taco» queda engastado como un diamante rústico en el parloteo selectísimo de la alta dama o en la divagación culta y miniada del intelectual.

Pues bien, esto, que es natural deformación de las clases burguesas —deformación que se ha hecho naturaleza, o naturaleza deformada—, exceso de una educación esteticista, queda como muy lógico en los poetas burgueses de la generación del 27, pero se nos hace monstruoso en Miguel Hernández, que no procede de esa educación, sino de los sanos, directos y elementales pragmatismos del pueblo. Lo que una apropiación esteticista del lenguaje pueda tener de culpable en un señorito queda compensado o redimido por el sencillo razonamiento de que el esteticismo es la naturalidad de los estetas. Mas he aquí que Miguel Hernández, al adoptar igual actitud

esteticista ante el lenguaje, está falseándose, no sólo como poeta, sino, sobre todo, como hombre. Está falseando al pastor de cabras y traicionando a toda la inmensa casta de los cabreros que desde los tiempos de Grecia a los aires de Orihuela han cuidado cabras. Esta fue la monstruosidad de su primer planteamiento poético, y de ahí el malestar, difícil de razonar, que nos produce la lectura de *Perito en lunas.* Hay en ese libro algo más que un desajuste literario o cultural. Hay todo un desajuste humano, de clase.

Pero Miguel Hernández, hombre entero, había de rectificar a tiempo, no sin antes dolerse como se duele en su famoso «Silbo de afirmación en la aldea», que para mí es pivote en torno del que se produce todo el giro de su obra. Miguel se nos muestra desazonado en este poema, inquieto y con mala conciencia, perturbado por algo que quizá no acierta a razonar, y que atribuye a la estridencia de los metros y los tranvías. Pone en versos magníficos su ruptura con la ciudad, su afirmación en la aldea, pero no acabamos de saber claramente a qué responde todo esto. Aparte de las razones biográficas externas, que, como todos sabemos, están claras, hay una razón interna, inexplicada, irrazonada, que es para nosotros algo así como un sentimiento de culpabilidad, un complejo de traición. Miguel Hernández ha traicionado su origen, y no por el hecho pintoresco de llegar a Madrid alardeando su rusticidad, sino que su traición afecta a algo más sustancial: al idioma, que es una mitad de sí mismo.

Queda así explicado para nosotros el sentimiento de culpabilidad que se deja entreleer en el «Silbo de afirmación en la aldea», y que es la clave para entender este poema. El fraude literario en que incurriera ingenuamente el poeta ha cobrado una dimensión moral y social. Es mucho más que un fraude literario. Supone toda una superchería respecto de su autenticidad original, y la réplica humana, vital, a todo esto, es el «Silbo», poema de significación moral, porque, como digo, lo que empezó siendo juego peligroso con el idioma, juego prohibido, ha alcanzado una dimensión moral. Toda la obra posterior de Miguel Hernández es un purgar ese primer pecado, una penitencia y una abstinencia, un largo viaje de retorno hacia su originalidad, entendida ésta en los dos sentidos de la palabra: como ineditez y como origen.

A Miguel Herández le correspondía, por casta, liberar a la poesía española de un entendimiento burgués, esteticista, del lenguaje. Entendimiento que había dado y siguió dando obras soberanas, pero cuyo destino era agotarse en sí mismo. A Miguel Hernández le correspondía aplicar a nuestro idioma un nuevo entendimiento, una nueva valoración, ya no estética, ya no metafísica, sino de realidad

inmediata, de comunicación con la vida, con la agricultura antes que con la cultura. Y nada dice en contra de esto el que él sea en toda su obra un soberano retórico, pues que su retórica no es la retórica de las palabras, sino la retórica de las cosas. Yo diría de él que es retórico, no como lo es un diccionario, sino como lo es un mercado de frutas. Es la suya la retórica de la naturaleza, porque la naturaleza —y no descubro nada con esto— se autocomplace con frecuencia en un retoricismo de formas que es lo que el arte llama barroquismo y que para mí plantea nada menos que el problema de la belleza superflua de la naturaleza, o, dicho de otro modo, el erotismo superfluo, que está en relación, por otra parte, con el mal superfluo, innecesario, excesivo, de la naturaleza y del hombre, y a cuyo estudio vengo dedicando años y páginas día tras día.

Lo que yo entiendo por erotismo superfluo es aquel que excede de las exigencias imprescindibles de las especies animales y vegetales, como —para poner un ejemplo vistoso y elemental— el despliegue erótico de la cola del pavo real. En puridad, sólo podemos llamar erotismo al erotismo superfluo, ya que lo otro es mera zoología. Pero la naturaleza toda está reteñida de los colores de ese erotismo, de esa sexualidad errante que, por embriagadora para los sentidos, llamamos sensualidad.

Miguel Hernández, pues, es retórico, como lo es la naturaleza. Retórico de cosas antes que de palabras. Hombre natural, al fin, reconciliado con su origen y su casta. Así, podemos leer en «El silbo vulnerado»:

¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!:
hace un olor a madre que enamora,
mientras la azada mía el aire dora
y el regazo le deja pechiabierto.

Me sobrecoge una emoción de muerto
que va a caer al hoy en paz, ahora,
cuando inclino la mano horticultora
y detrás de la mano el cuerpo incierto.

¿Cuándo caeré, cuándo caeré al regazo
íntimo y amoroso, donde halla
tanta delicadeza la azucena?

Debajo de mis pies siento un abrazo,
que espera francamente que me vaya
a él, dejando estos ojos que dan pena.

«¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!» Este verso ya no es un verso. Es una frase coloquial que le iría a cualquier hortelano español satisfecho de su minifundio. Efectivamente, Miguel Hernán-

dez está hablando ya de un huerto real, no del silogístico «huerto de Melibea» guilleniano, por ejemplo, tan literario, tan respirado en libros y erudiciones, tan impecable, pero tan poco huerto. Y el trasunto de muerte y subsuelo que Miguel Hernández le da luego a su soneto, a su huerto, es también real en un sentido de realidad directa, inmediata, y viene condicionado por la elemental asociación de ideas e imágenes —mejor de imágenes— que hay entre el hortelano que cava un huerto y el sepulturero que cava una sepultura. Nada de intelectualismo, pues, en este soneto, sino el mismo proceso emotivo de cualquier labriego, sólo que puesto en versos admirables. Miguel Hernández ha empezado a ser el renaturalizador de la poesía española.

En el famoso soneto y episodio de la amada que le tira un limón al poeta volvemos a lo conceptuoso, ya que la conquista de la realidad, la reconquista de la naturaleza, no ha de ser tan fácil, y ahora tiran del poeta natural las llamadas de la cultura, como antes tiraban del poeta culto las llamadas naturales: «Con el golpe amarillo», se dice en uno de los versos de este soneto. Sinestesia que nos recuerda aquella otra, divulgadísima, de García Lorca, definiendo al canario como «trino amarillo». Llamarle a un golpe de limón «golpe amarillo» es puro gongorismo o gongorinismo, o quién sabe si puro lorquismo. En todo caso, estamos otra vez en los reinos de la cultura. La sinestesia es una superestructura del lenguaje, un microorganismo idiomático. Claro que también el pueblo construye sinestesias de vez en cuando, como, por ejemplo, cuando dice de alguien que tiene un corazón de oro, aplicando las percepciones sensoriales de la calidad y belleza del oro a las percepciones psicológicas de la bondad. Pero yo me pregunto quién, de entre la multitud, arrojó la primera sinestesia. El que la arrojó era un poeta. El que la arrojó no era multitud. El pueblo repite y perpetúa; no crea.

En el segundo verso del primer terceto de este mismo poema se habla de «el limonado hecho». Esta adjetivación inédita a partir del sustantivo «limón» no deja de ser sorprendente y grácil, pero dentro también de un sistema de relaciones cultista, de un entendimiento del lenguaje como juego y no como posibilidad acuciosa de nombrar y apropiarse así de lo nombrado, que es lo que caracteriza el estilo directo del pueblo.

En cambio, el famoso soneto que empieza «Umbrío por la pena, casi bruno», se resuelve y rubrica con este verso ya famoso, y que, pese a su densidad de contenido existencial, pese a su concentración mental instantánea, tiene algo de suspiro popular: «¡Cuánto penar

para morirse uno!» En otro soneto se vuelve a la temática —recurrente en Miguel Hernández— del limón, y se habla «del limonero limonado», adjetivando un sustantivo con adjetivo fabricado a partir del propio sustantivo, juego retórico que, con toda su novedad y belleza, está otra vez a nivel cultista, como todo este soneto, por otra parte. La verdad es que en toda esta serie de sonetos se alternan los cultistas con los neopopulistas —que populista fue Miguel Hernández, aunque él se creyera algo más dogmático, frío y científico—, y también ocurre que ambas actitudes coinciden dentro de una misma composición. Pero he aquí otro de los poemas en que el nombrador de la realidad, el renaturalizador de la poesía española, vuelve por sus fueros:

Después de haber cavado este barbecho,
me tomaré un descanso por la grama
y beberé el agua que en la rama
aumenta su frescura en mi provecho.

Me huele todo el cuerpo a recienhecho
por el jugoso fuego que lo inflama:
cunde la creación y se derrama
a mi mucha fatiga como un lecho.

Se tomará un descanso el hortelano
y aliviará sus penas, combatido
por el viento y el sol de un tiempo manso.

Y otra vez, inclinado cuerpo y mano,
seguirá ante la tierra perseguido
por la sombra del último descanso.

Lo más sorpresivo de este soneto es el cambio valiente de la primera persona a la tercera, salto dado desde la orilla del segundo cuarteto a la del primer terceto, y de gran eficacia poética por lo que supone de desdoblamiento de la perspectiva.

En «El rayo que no cesa» —el soneto que empieza «Por tu pie, la blancura más bailable»— es una vuelta desaforada a un gongorinismo donde llega a hablarse del ya famoso «perro sembrado de jazmín calzable». Soneto, con toda su sorpresa y habilidad, de alta traición a la misión última del poeta, a su compromiso natural con el lenguaje natural. Casi todos los sonetos de este libro pecan de igual exceso, que, por supuesto, lo es a los efectos de nuestra teoría, y conste que estamos hablando, en todo caso, de un exceso de calidad. Sonetos magnos, definitivos en la poesía española, pero entorpecedores en el camino del poeta hacia la conquista de la naturaleza y la naturalidad. Ese algo de artificioso y barroco que tiene el soneto por su origen induce, sin

duda, al poeta a caer en tan soberanos excesos, porque cuando escribe en medidas menos convencionales acierta en seguida. Así:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.

Cuchillo metafórico, pero realísimo e hiriente, como todo el poema, que termina dejándonos en las manos un objeto humilde y verdadero, una fotografía sencilla y entrañable, sobre la que «se pondrá amarillo el tiempo». Hay aquí un trasunto de las fotografías de boda, de primera comunión, que el pueblo coloca en las paredes de su casa o en las esquinas de los espejos, y donde van amarilleciendo de días. Hemos vuelto ya de la poesía poética a la poesía viva. Igualmente, el famoso «Me llamo barro...», donde se le da a la materia —Miguel Hernández es, con Pablo Neruda, el gran poeta de la materia existencial— una entidad humanizada que se logra volviendo del revés el concepto tradicional de que somos barro y de barro estamos hechos. En este poema, el barro no es sublimado en hombre, sino el hombre degradado —grandiosamente— en barro. Las elegías por Ramón Sijé y por la panadera de Orihuela están hechas ya, asimismo, con cosas más que con palabras, con tierra estercolada y «copos de harina». Hemos escapado del reino encantado del idioma para entrar en los tres reinos de la naturaleza. Hemos venido de la historia de la literatura a la historia natural.

La oda a Vicente Aleixandre, por su obligado mimetismo homenajeador respecto del maestro de Velintonia, también supone un meandro que nos aleja de la línea recta que llevaría al poeta a su verdad. Otro tanto puede decirse de la oda a Pablo Neruda, aun cuando los dos poetas —Neruda y Aleixandre— formen con Hernández la magna trilogía de poetas de la materia. Porque sucede que cada poeta tiene su propia artificiosidad, que en él llega a ser natural o, cuando menos, a constituirse en segunda naturaleza; pero esa segunda naturaleza, adoptada por otro poeta, vuelve a ser artificiosa: es el caso de estas odas, que no por ello dejan de revelar una enorme calidad poética y humana. «Vecino de la muerte», «Me sobra el corazón», «Mi sangre es un camino», «Egloga», «Sino sangriento», son otros tantos poemas largos y densos donde el poeta es aún dos poetas. Su densa humanidad está puesta en versos densos. La cultura le tiene preso en una medida que él mismo no sospechaba. Y la cultura es gran cosa para el hombre de naturaleza cultural, pero otra era la naturaleza de Miguel Hernández, y por eso él debía luchar por su clarificación, por su autenticidad. En-

tiéndase esto rectamente: no estoy tomando partido por la vida en contra de la cultura, como tampoco lo haría a la inversa, porque creo que estas decisiones no pueden ser colectivas, sino personales, y lo que aquí sostengo es que la decisión personal de Miguel Hernández —que quizá él no llegó nunca a plantearse claramente, aunque sí intuitivamente— es de liberación de la cultura y reconquista de la vida, como medio de identificación consigo mismo, con su origen, como consecución de la vida auténtica, frente a la vida inauténtica que supone de algún modo la cultura en general y referida a Miguel Hernández en particular. El había de realizarse en la vida, como otros se realizan en la cultura y otros en el trabajo y otros —¿por qué no?— en el vicio.

Pero el debate interno era complejo y quizá nunca se hubiera resuelto definitivamente sin el descomunal acontecimiento externo de la guerra civil española de 1936. Una guerra es vida pura, vida en bruto, y, en este sentido, galvanización de la sociedad y del hombre, potenciación de todo lo vital. Se dice a un nivel superficial que la guerra es inhumana, queriendo decir que es cruel e injusta; pero la crueldad y la injusticia son precisamente humanas, demasiado humanas, y, aun con todo su negativismo, pueden tener, frente a la cosificación que es siempre la cultura, un valor de galvanización del hombre. Entiéndase también esto rectamente, por favor: no estoy cantando a la guerra —qué desafuero—, sino considerando el valor de vivificación que todo hecho vital y brutal puede tener en un momento dado al estremecer el mundo largamente cosificado por la cultura, y agitar el árbol humano haciendo caer de él los frutos y los pájaros muertos y las hojas marchitas, dejando otra vez desnudas las ramas de la vida. Y si no, tomemos el ejemplo y el hombre que tenemos más a mano: Miguel Hernández.

Viento del pueblo, escrito en 1937, es libro trazado ya por mano temblorosa, agitada por la gran conmoción de la guerra, y de la que se han desprendido los anillos de la retórica. Es mano desnuda escribiendo verdad. Desde «Vientos del pueblo me llevan» hasta «El niño yuntero», todo el libro está hecho en directo, escrito sobre hechos, antes que sobre sentimientos, presentimientos o nostalgias. Porque esa es toda la clave de la poesía de la realidad, entendido el término realidad en su sentido más inmediato y lato (no me vengan aquí con la coartada de que todo es realidad pues que todo existe, incluso los más vagos pensamientos; ya lo sé, y no trato ahora de eso). La clave de una poesía de la realidad, digo, es que esté escrita a partir de un hecho y no a partir de una idea, un sentimiento o un estado de ánimo. El poema escrito a partir de un hecho será siempre real, si es fiel a su

origen, aun cuando divague largamente. (Y no otra es la fórmula del realismo de Antonio Machado.) El poema escrito a partir de una idea, un sentimiento o un estado de ánimo será siempre ideal, vagaroso, gaseoso, aun cuando se le amueble de referencias concretas. (Y no otra es la fórmula del idealismo de Juan Ramón Jiménez.)

Pues bien: Miguel Hernández estaba necesitando escribir a partir de un hecho grande y fuerte, importante, para llegar a su conquista de la realidad, a su nombrar verdadero, a su abrazo con la naturaleza y la vida. Cuando el poeta todavía era dos poetas, el de la naturaleza y el de la cultura, estalla la guerra española, se produce el gran hecho, y el hombre Miguel Hernández se reúne consigo mismo, en ese acendramiento tanto personal como colectivo que produce automáticamente una guerra. Ha desaparecido el conflicto, la dualidad, la duda. Miguel Hernández es ya uno y solo en función de la lucha. Por otra parte, se ha producido el gran hecho, la gran hecatombe de realidad a partir de la cual escribir. Lo difícil, ahora, sería escribir de algo que no fuese la realidad. El poeta se ha salvado. *El hombre acecha,* de 1939, es libro donde leemos: «Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes», cómo confrontación de la realidad. La sangre fisiológica y no el granizo mental, helado, de la ideación, en la sien del poeta. Quien dice hacia el final del libro:

> *Porque soy como el árbol talado, que retoño:*
> *porque aún tengo la vida.*

Así, en *Cancionero y romancero de ausencias,* el proceso de simplificación se ha cumplido: «En el agua más clara / quiero ver la vida.» Entre los últimos poemas de Miguel Hernández encontramos las célebres «Nanas de la cebolla»: «La cebolla es escarcha / cerrada y pobre.» Todo este poema huele efectivamente a cebolla. Nos devuelve a la «agricultura viva» que encarna el poeta.

La guerra, tan fatal para el hombre Miguel Hernández, fue providencial para el poeta, ya que pone a éste en la coyuntura precisa, le desembaraza de los paraísos cultistas y lo devuelve de golpe a la vida vivida y viviente, lejos ya de la vida pensada y pensante. De este modo, el poeta nos hablará hasta su muerte de cosas reales, y el campo y la naturaleza estarán siempre en lo que dice y en cómo lo dice, no metafóricamente —aun cuando él metaforice tanto—, sino efectivamente. Por supuesto que el Hernández tardío es tremendamente humano, pero siempre lo ha sido, por encima o por debajo de sus retóricas. Y, sobre todo, que, como veíamos al principio, ningún poeta, ningún hombre puede dejar de serlo nunca, de modo que lo que se ha enten-

dido en el poeta de Orihuela como rehumanización de la poesía es más bien una renaturalización de esa poesía y, sobre todo, del hombre español que la lee y siente, ya que viene a ponerle de cara a la pared inmensa de la Naturaleza, como poeta de la materia que él es y de la materia que es el hombre. Barro se llama, aunque hombre se llame. Agricultura viva.

FRANCISCO UMBRAL
Félix Boix, 12
MADRID-16