

va (que no excluye, en su caso, la frecuente 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 claudicadorio 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 del dolor, personal 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 instantánea 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 la madre de 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 del Miguel Hernández poeta fue un tiempo de guerra y de posguerra, y el desasosegado cronista del dolor que había en él 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.

★

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, se contradicen, a menudo se complementan. 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 destartada 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: «Adios, 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; despedirme 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 infectadas 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, el 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,