

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 frenesi 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 profesores, 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 mal-estar, 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 Hernández 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 autoconplace 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-