

# ARÁCNIDO CONFUSO: PURISMO Y NEOGONGORISMO EN EL PRIMER MIGUEL HERNÁNDEZ

GUILLERMO CARNERO

No hila la palma, arácnido confuso:  
¡se embebeció en la luz, en alto el huso!  
«Serenidad», octava excluida de *Perito en lunas*.

## 1. PURISMO

La dificultad de definir la llamada poesía pura procede, a mi modo de ver, de dos cuestiones.

Primera. El *purismo* carece de la entidad doctrinal de los grandes movimientos de vanguardia, y su poética es un sistema de negaciones frente a la tradición decimonónica, aspiración a la desnudez que formuló Juan Ramón Jiménez en un conocido poema de *Eternidades*. La poética del purismo resulta tan nebulosa porque es *sustractiva* o *residual*: así dirá Jorge Guillén en su carta a Fernando Vela de 1926 que «poesía pura es lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía». Incluso, dada su limitada causticidad, el purismo puede verse como una de las vías del *retorno al orden* y del enlace con una tradición remota, que se vuelve así antídoto de la inmediata.

Segunda. Las nociones de *poesía pura* que manejamos, y se manejaron en los años veinte, vienen de dos fuentes distintas, no miscibles sin enturbiarse mutuamente: Henri Brémond y Paul Valéry. Así, lo mejor que podemos hacer con el frasco de la poesía pura es no agitarlo antes de usarlo.

Henri Brémond, un historiador de las ideas religiosas, llegó a la filosofía de la creación literaria gracias a su amistad con el poeta Paul Valéry.<sup>1</sup> El 24 de octubre de 1925, disertó ante las Academias del Instituto de Francia sobre *La poesía pura*<sup>2</sup>, una exposición de unos veinte minutos cuyas ideas dieron lugar a un cierto debate en la prensa y en los círculos literarios de la época. Lo que le ha concedido un lugar insoslayable en la historia de las ideas estéticas es su sibilina definición de *poesía pura* como la resultante de la eliminación de lo impuro, siendo impuro:

todo lo que interesa inmediatamente a nuestras facultades superficiales, razón, imaginación, sensibilidad; todo lo que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado en efecto o sugerido; todo lo que el análisis estilístico o filosófico descubre y todo lo que una traducción conserva. Es evidentemente impuro el asunto o el argumento del poema, el significado de cada frase, la ilación lógica de las ideas [...]. Para aislar una preparación de poesía en estado de pureza, es preciso eliminar los ingredientes que corresponden también a la prosa: relato, patetismo, didactismo, elocuencia, imágenes, razonamiento, etc.; la esencia de la poesía, la poesía pura, será el remanente tras esa operación.<sup>3</sup>

Tras esta operación descrita en términos de destilación química, Brémond continúa preguntándose qué convierte en poesía las palabras. Descarta la musicalidad del lenguaje, pues toda poesía tiene musicalidad, pero no a la inversa, recurre a términos inasibles como talismán, sor-

tilegio y encantamiento mágico, e identifica pureza con mística y silencio<sup>4</sup>; en el prefacio<sup>5</sup> había escrito que su terreno de elección era la experiencia mística, y que el capítulo final de su libro *Prière et poésie* [*Oración y poesía*] debía considerarse su última palabra acerca de la poesía pura. Allí se dice que la poesía no es más que una aproximación confusa, torpe e incompleta, a la mística, y el poeta un místico frustrado. La diferencia, sigue Brémond, es en esencia que el poeta tiende a comunicar su experiencia, mientras el místico tiende a renunciar a una comunicación inalcanzable.

Las ideas de Brémond —y ello es sin duda la causa de los equívocos que desde un primer momento han fomentado— tienen la limitación de referirse a un cierto estado psíquico de difícil definición, más que a la naturaleza o las características, lingüística y literariamente identificables, de determinada poesía.

Por otra parte, Paul Valéry se ocupó repetidamente del concepto de *poesía pura*, desde el extenso prólogo a *Connaissance de la déesse* (1920) de Lucien Fabre, recogido en 1924 en la primera entrega de *Variété*. Sin embargo, en Valéry, el texto fundacional es el diálogo titulado *Eupalinos* (1923), por cuanto desplaza la perspectiva hacia la realidad textual misma. La práctica literaria que a través de su personaje propone puede ser entendida como un modelo al que aproximarse abandonando como lastre la retórica romántica, realista, simbolista y modernista, ya que imagina a un arquitecto minucioso en la perfección y el detalle, construyendo, en contraste con el lastre sentimental propio del tema, un templete de diseño geométrico, «imagen matemática de una muchacha de Corinto a la que amé». En el mismo orden de cosas, en uno de los párrafos aforísticos de *Littérature* (1929) escribe:

La poesía no es más que la esencialización de la literatura, una vez purgada de toda clase de ídolos y de ilusiones realistas [...]. Esa misión casi creadora, ficticia, del lenguaje (cuya finalidad es originariamente práctica y verídica) se evidencia al máximo en la fragilidad o la arbitrariedad del asunto.

En la misma línea se sitúan los aforismos recogidos bajo el título de *Le beau est négatif* (1937): la belleza es infabilidad y silencio. En un capítulo de sus conversaciones con Frédéric Lefèvre había dicho, recordando el uso de la expresión *poésie pure* en el prólogo de 1920:

Sólo pretendía aludir a la poesía que resultaría, tras una especie de agotamiento, de la supresión progresiva de los elementos prosaicos del poema. Entendamos por elementos prosaicos todo lo que puede, sin detrimento, ser dicho en prosa; todo aquello que, ya sea historia, leyenda, anécdota, doctrina, incluso filosofía, existe autónomamente sin la concurrencia necesaria del canto [...]. La poesía pura, así entendida, debe ser considerada un límite al que dirigirse, pero imposible de alcanzar en un poema de más de un verso [...]. Empleé la expresión poesía pura en el simple sentido en que los químicos hablan de un elemento puro.<sup>6</sup>

Valéry asignaba a Mallarmé el sistema de negaciones consustancial a la poesía pura. Para él, el mérito magistral de Mallarmé reside en contravenir las expectativas del lector llevándolo hacia una *idea de poesía absoluta* mediante un sistema de *rasgos negativos*. Siendo cierta su renuncia a los tópicos sentimentales y realistas y a los procedimientos de *dépaysement* que frente a ellos introdujo el Parnaso, en la descendencia de Mallarmé hay que situar la poesía con envergadura de discurso metafísico; por otra, el Mallarmé final anticipa el discurso que va a adoptar y extremar la van-

guardia. Conviene recordar que Mallarmé, además de serlo de *Un coup de dés...*, es autor de *Les mots anglais*, un tratado en el que se apuntan las bases teóricas de la poesía fonética de Klebnikov, de dadá y del futurismo. Porque, al fin y al cabo, el último estadio de la pureza puede consistir en elaborar un instrumento de comunicación exclusivamente fonosemántico, como última alternativa al silencio de que hablaba Brémond. Pero todo esto rebasa nuestros límites de hoy.

Valéry habla así, en última instancia, de una estética de la sustracción y la negatividad, una simple «tendencia hacia la obra pura» que habría de consistir en contener las expansiones sentimentales, las confesiones y la presencia del yo en el poema —la «dictadura personal», decía Mallarmé—; eliminar lo realista, lo descriptivo, lo narrativo y lo anecdótico; reducir al mínimo el desarrollo discursivo, y potenciar en cambio la síntesis, la sugerencia, el fragmentarismo y la brevedad. En este orden de cosas, se privilegia naturalmente el verso corto, el poema corto y la estrofa. Un poema puro genérico consta de una imagen o metáfora, o un reducido número de ellas, expresadas con la mayor concisión, y con los mínimos elementos referenciales para producir una percepción de tipo instantáneo. A ello se debe que el poema puro nos deje siempre una sensación visual de estampa, de cromo o de bodegón, y afecte a nuestra sensibilidad como un destello.<sup>7</sup>

Tenemos un eco temprano de la recepción española del debate sobre el purismo en el artículo que Fernando Vela publica en *Revista de Occidente* en 1926<sup>8</sup>, a cuento de la aparición del volumen de Brémond y De Souza<sup>9</sup>. Vela, entre otras cosas, asigna el purismo poético primordialmente a Paul Valéry y a Mallarmé, y cita «Crise de vers» de este último, con su distinción entre papel moneda y moneda de metal precioso, equivalentes respectivos del lenguaje de-



dicado a la comunicación mecánica, y del redimido y transustanciado por la literariedad. Acto seguido, reproduce pasajes de la carta de Jorge Guillén de 2 de abril de aquel año de 1926 para rechazar la mezcolanza en Brémond de los conceptos de inspiración, estado de gracia, mística y musicalidad. Vela muestra bien a las claras la falta de homogeneidad entre el pensamiento de Brémond y el de Valéry, y también el hermetismo del primero y la dificultad de convertirlo en una poética practicable. Con lo cual, y como era obvio, la única vía literariamente practicable que ofrece el purismo —excepción hecha de Juan Ramón Jiménez— viene a ser la trazada por Valéry y Guillén. Nos confirma en esa conclusión el galimatías del que no pudo zafarse unos años después Manuel Abril en *Cruz y Raya* (abril de 1933), al intentar encontrar un hilo conductor en el laberinto bremondiano.

Tratándose del purismo, más que ante una escuela literaria estamos ante un espíritu de época, del que dan asimismo cuenta la greguería, el credo estético del grupo de *Nord-Sud* y de Vicente Huidobro, el auge del jaikú y el ne-

opopularismo de los años veinte. Desde *Poemas puros* de Dámaso Alonso y *Libro de poemas* de Lorca (1921) hasta *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa (1929), el purismo está presente en la obra primera de los poetas del 27. A ese clima responde la certera intuición de Azorín<sup>10</sup> cuando habla de una estética de «cartabones y tiralíneas» y «una alquitara donde entra, por una parte, el mundo sensible, y sale por otra ya perfectamente depurado de sensibilidad»; la de Ortega con su «álgebra superior de las metáforas». A ese espíritu de época corresponde la condena del sentimentalismo en el pensamiento futurista, en el manifiesto vorticista de 1914, en el «Manifiesto vertical»<sup>11</sup> y en «Diagrama mental»<sup>12</sup> de Guillermo de Torre. Cuando Azorín reseñó la primera edición de *Cántico* de Jorge Guillén<sup>13</sup>, le vino a la mente una habitación de cuatro paredes encaladas, «las cuatro paredes que albergan la santidad o la poesía lírica». «Después de los primores y las maravillas arquitectónicas —dice Azorín, y hay que suponer que se refiere al Modernismo—, a lo largo de toda la serie de monumentos majestuosos, como resultado estas cuatro paredes cubiertas de blanca cal».

El purismo, en tanto que alternativa a las estridencias inmediatas del futurismo y el dadaísmo y de su reflejo español, el ultraísmo, debe relacionarse, en el terreno del arte, con las tendencias llamadas *Nueva objetividad*, *Nuevo clasicismo* o *Retorno al orden*, actitud que desemboca asimismo en la reivindicación de Góngora.

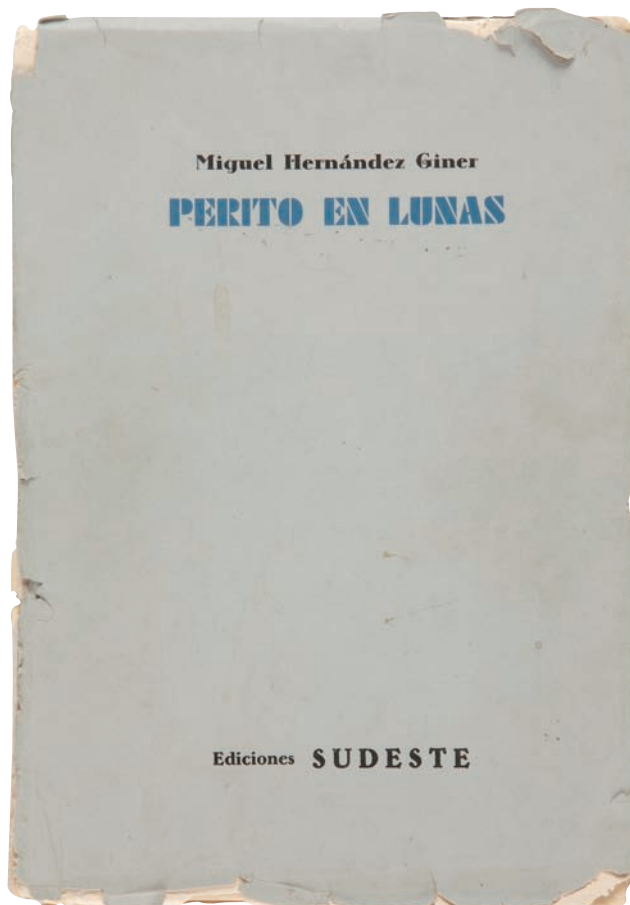
## 2. NEOGONGORISMO

En *Crisis de verso* hablará Mallarmé de «desaparición elocutoria del poeta», de eliminación de la «dictadura personal en la frase» y de la renuncia al empleo instrumental del lenguaje para la comunicación. En su estela adquieren sentido tanto el purismo como el gongorismo.

Para atisbar el sentido de la reivindicación en 1927 de la obra de Luis de Góngora, nada mejor, de entrada, que un texto breve y sencillo de Rogelio Buendía, «Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna»<sup>14</sup>. Buendía, desde la primera línea, deja las cosas claras: el padre de la vanguardia es Mallarmé, y Góngora «el abuelo quintaesenciado»; a Góngora cuadra la definición que del creacionismo da Vicente Huidobro: en él se puede encontrar el modelo de Pierre Reverdy, el antecedente del jaikú, del ultraísmo y del neopopularismo. Termina Buendía con un párrafo de aviónicas reminiscencias futuristas: «Esa música de fervor y júbilo debe crujir en nuestra nueva lírica, y como para aprender agilidad, ejercitarnos muchas veces en lo otro de Góngora, para después lanzar el motor por encima de las nubes».

El testimonio no tiene desperdicio. Coinciden con él, mejorándolo en reflexión y erudición, pero no en entusiasmo, nombres de mayor peso a la hora de definir el significado que tuvo Góngora para la vanguardia. El primero, obviamente, Dámaso Alonso, resumido en dos textos que Miguel Hernández hubo de leer: «Claridad y belleza de las *Soledades*»<sup>15</sup> y «Góngora y la literatura contemporánea»<sup>16</sup>.

Según Dámaso, las *Soledades* son el más avanzado, difícil, suntuoso y recargado de los experimentos gongorinos, por la levedad de su argumento —«pretexto lírico»— y la extremosidad con la que Góngora se propuso crear una «criatura de arte, eterna y absoluta» y «puramente poética». El asunto es tenue pero existe, y el lenguaje artificioso pero descifrable: un tejido de metáforas nunca subordinadas a la representación directa de la realidad o de las emociones. Se trata de dos características queridas por Góngora, y que lo convierten en antepasado del arte de vanguardia, en un paladín anticipado de la



Primera edición de *Perito en lunas*, 1933

eliminación mallarmeana del realismo, el subjetivismo, el yo lírico y la comunicación.

Si hemos de aportar otros testimonios, conviene traer aquí las opiniones de García Lorca, Jorge Guillén y Pedro Salinas.

Del primero, la conferencia titulada «La imagen poética de don Luis de Góngora», un texto que nos interesa especialmente porque, publicado en dos fragmentos, en mayo de 1926 en el *Suplemento literario* de *La Verdad* de Murcia, y en junio de 1927 en el número 6 de *Verso y Prosa*, Miguel Hernández hubo de leerlo con provecho. Góngora —escribe Federico— «amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables», y por eso Mallarmé fue «su mejor discípulo» y «abrió el camino ventilado y violento de las nuevas escuelas poéticas».

Un capítulo del volumen *Lenguaje y poesía* de Jorge Guillén está dedicado a Góngora. En él, don Jorge ex-

presó perfectamente lo que tiene de enigma consciente y bello el lenguaje gongorino<sup>17</sup>, y por lo tanto lo que tuvo de atractivo magisterio para Miguel Hernández. «Lo que nos conduce a Góngora —resume Guillén— es su terrible pureza». Pureza conseguida por eliminación; pureza como obra de arte enigmática, y emparentable con Mallarmé. En cuanto a Pedro Salinas, el capítulo de *La realidad y el poeta* titulado «La exaltación de la realidad: Luis de Góngora» se abre con una definición y defensa de la dificultad gongorina. Salinas llama «exaltación de la realidad» a utilizar «el poder mágico de la palabra, de la metáfora» para «transformar la realidad, transmutarla a otro tipo de realidad poética, material, sonora, plástica».

Miguel Hernández tenía la obra de Góngora a su alcance en el tomo 32 de la Biblioteca de Autores Españoles y el *Polifemo* en la edición de Alfonso Reyes (1923). No creo que dejara de interesarse, en el período de gestación de *Perito en lunas*, por dos de los volúmenes a que dio lugar el centenario de Góngora: los *Romances* y las *Solitudes*, en edición respectivamente de José María de Cossío y Dámaso Alonso —ambas de 1927—; y cinco años más tarde (1932), las *Obras completas* en edición de Juan e Isabel Millé Giménez. Añádanse a todo ello los números monográficos de *Verso y Prosa*<sup>18</sup>, *Litoral*<sup>19</sup>, *La Gaceta Literaria*<sup>20</sup> y *Lola*<sup>21</sup>.

Creo también que pudo estimular a Miguel la voluntad gongorina de convertir toda realidad en arquetipo de belleza, en el sentido de ir más allá de Góngora, con lo cual me refiero a la característica más llamativa de la época de *Perito en lunas*: transustanciar metafóricamente no sólo lo nimio y sencillo, sino también lo sórdido, e incluso extender esa sordidez al ámbito religioso. Hablaremos de todo ello.



### 3. LA ÉPOCA DE PERITO EN LUNAS: PURISMO Y NEOGONGORISMO

Miguel Hernández se propuso, en su primera etapa, recorrer sistemáticamente las etapas por las que había transcurrido desde los años veinte el quehacer literario de los poetas del 27, que constituían el canon contemporáneo, antes de encontrar su propia voz en el ámbito de la *impureza* de los años treinta.

El purismo abunda en la primera época de Miguel Hernández: en «El limón», la visión del mismo en tres momentos, alzado entre los dedos, dejado caer y mordido; en «Toro», el diagrama de los movimientos del animal en el ruedo. También en las décimas: en «Olores», las tres posiciones de un muchacho sucesivamente tendido, de rodillas y subido a unos zancos; en «Primera piel de almendra», «Chumbo del todo», «Flor de almendro», «Higos-sazón y hojas», «Clavel aún en rehenes» y «Naranja», la estampa de la flor y los frutos

citados; en «Ruy-señor y mirlo», dos pájaros cantores; en «Día airoso», una cometa. Aparecen en estos poemas numerosas analogías con el conceptismo barroco de *Perito*, especialmente en las décimas. Como corresponde al purismo, Hernández prefiere en este tipo de composiciones el poema de no gran número de versos, y el verso corto: lo más frecuente —descontando las estrofas octosilábicas— es el verso entre una y seis sílabas, aunque se dan algunos de siete, ocho, nueve y diez. Junto a combinaciones polimétricas, aparecen cuartetas, redondillas y décimas octosilábicas, y algún romance.

La estética purista flotaba en el aire en los años veinte, y Miguel Hernández tuvo muchas ocasiones de adquirirla. *Aromas de leyenda* (1907), *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero* (1920) de Valle, *Cántico* (1928) de Guillén, *Libro de poemas* (1921) y *Canciones* (1927) de Lorca, *Presagios* (1923) de Salinas, *Imagen y Manual de espumas* (1924) de Gerardo, *Marinero en tierra* (1925) de Alberti o *Poemas puros* (1921) de Dámaso..., pero también en las greguerías —reunidas en libro desde *Tapices*, 1913— de Ramón y en los aforismos de Bergamín, que tanto tienen a menudo de greguerías, como muchos poemas de Miguel.

El purismo se da también en la prosa de Hernández, en textos como «Ciegos del cuerpo», «Canario mudo», «Robo y dulce», *La tragedia de Calisto* o «Ciudad de mar ligero y campo rápido»; y muchos de los aforismos de Miguel son auténticas greguerías: «Los montes con nieve, ubres al revés»; «La chumbera pone medias suelas de esmeralda»; «Los barrancos se llevan el aire que se despeña»; «El hisopo es el salero que da punto a los ataúdes para que se los coman los gusanos».

Partiendo de que purismo, greguería y gongorismo son coherentes como trayectoria, esa triple huella es muy vi-

sible en *Perito en lunas*. El título inicialmente previsto, *Po-liedros*<sup>22</sup>, alude a la estética purista y cubista; y dentro de esta última, muchas de las octavas del libro están concebidas como bodegones. *Perito en lunas* es un libro difícil por la elección de asuntos insustanciales y mínimos, la laberíntica construcción del lenguaje, el hermetismo de las referencias, la voluntad de crear enigmas y la transustanciación, a ultranza y con dejo humorístico, de lo cotidiano y a veces lo vulgar, incluso lo obsceno y escatológico, a todo lo cual ayuda la estructura cerrada de la octava. El texto en prosa «Mi concepto del poema» —hacia 1933— es una inequívoca poética del enigma:

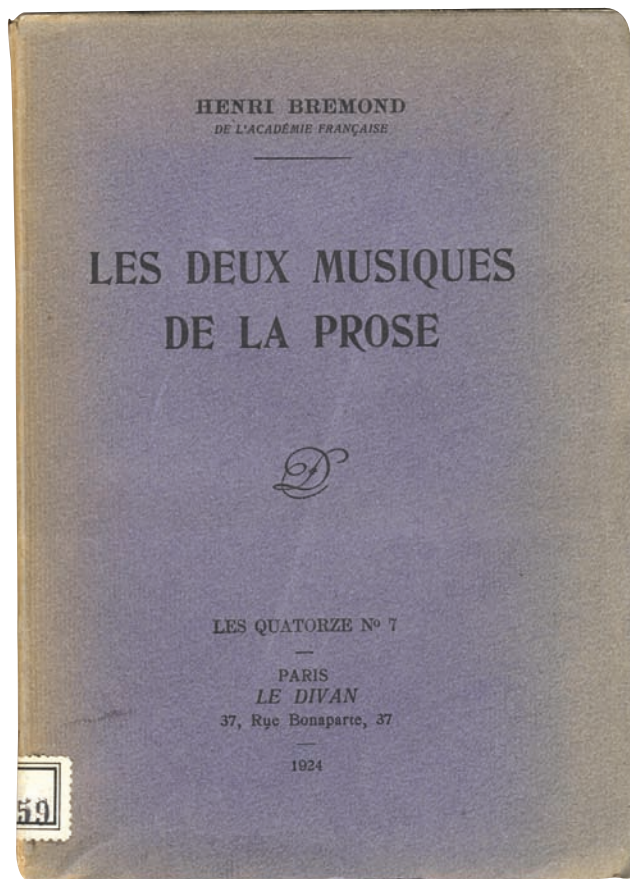
¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. [...] Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. [...] Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. [...] Guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento...

Ante todo, debemos preguntarnos qué interpretación dar al título de la colección de 1933. Agustín Sánchez Vidal, siempre inteligente e ingenioso, cree que, con la adopción de los oropeles gongorinos, Miguel quiso dignificar y ennoblecer una existencia mediocre y miserable, y de ahí que, siendo de hecho pastor, o sea perito en *lanas*, pretendiera serlo en *lunas*. No voy a insistir en lo que esas lanas debieron de mortificar a Hernández, por mucho que las exhibiera para explotar la supuesta maravilla de ser un ingenio lego; véase la burla que le endilgó Ernesto Giménez Caballero en su entrevista en *La Gaceta Literaria* de 1932:

Simpático pastorcito caído en esta Navidad por este nacimiento madrileño. [...] Queridos camaradas literarios: ¿no tenéis unas ovejas que guardar? Gobierno de intelectuales, ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho?

Pero en todo caso, sean o no de procedencia lanar, ¿a qué se refieren esas lunas y ese peritaje? El verso 7º de la octava XXXV contiene la expresión que da título al libro, y antes el 5º ha distinguido dos lunas: «una imposible y otra alcanzadiza». La segunda, la «luna de la era» (verso 2º), es la hogaza cocida en el horno, y simboliza la vida cotidiana y la seguridad de lo vulgar; la primera, la vocación poética.

Muchos lectores y críticos han sentido ante *Perito en lunas* una mezcla desconcertante: es clásico a ese respecto un artículo de Gerardo Diego de 1960 en el cual, después de observar que a la rusticidad de Miguel le convenía más bien el título de *perito agrícola*, lo califica de gran poeta, si bien «la carga de arbitrariedad y el prurito de alejar el lenguaje directo son tan extremados que la responsabilidad del fracasado intérprete [el lector] hay que endosársela en parte al poeta», escollo en el que tropezaron asimismo Góngora, Guillén y Mallarmé. «No creo —sigue Gerardo— que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone»<sup>23</sup>. La palabra «acertijos» forma parte de una constelación de términos exegéticos que la crítica, aun la más respetuosa, ha ido depositando, como coronas de dudosa gloria, junto al plinto de *Perito en lunas*. Así, Marie Chevallier habla de «puro juego del ingenio, fútil a la larga y, digámoslo también, verdadero rompecabezas sin trascendencia poética. [...] Esta poesía-broma es de interés limitado en su pesadez. [...] ¡Singular empobrecimiento de la lección recibida de Góngora!»<sup>24</sup>



Cubierta de *Les deux musiques de la prose*, de Henri Brémond, 1924

Afrontar la descodificación de *Perito en lunas* nos ayudará a entender dos cosas: el funcionamiento de la máquina creativa del primer Hernández, y el espíritu de la etapa terminal del vanguardismo español. El libro fue el resultado de un laborioso proceso de selección sobre un material mucho más amplio; hubo de constar de sólo 42 octavas porque el contrato editorial imponía a la colección «Sudeste» —de Ediciones *La Verdad*, de Murcia— un máximo de 46 páginas. El truco de Miguel Hernández consistía en proponer al lector el siguiente juego: aludir, siempre de modo indirecto, desorientador y ocultador, a realidades cotidianas, vulgares o repugnantes, utilizando la artillería pesada del Barroco y forzándola por abuso del ingenio, de tal modo que produjera un resultado enigmático, aumentado por la eliminación de la mínima pista que podrían sugerir los títulos. El comentario de algunas de las octavas del libro lo demostrará.

La I, «Suicida en ciernes», comienza así: «A lo caña silbada de artificio, / rastro, si no evasión de mi suceso, / bajaré contra el peso de mi peso, / simulación de náutico ejercicio», lo cual quiere decir que un higo maduro caerá como cae un cohete estallado, y como un nadador se tira al agua. La X, «Sexo en instante», y la XII, «Lo abominable», son de las más citadas entre las de *Perito en lunas*. La primera nos cuenta una masturbación; la segunda, al parecer, que después de orinar de pie, defecamos sentados y ventoseando, de tal modo que el excremento cae sobre el retrete blanco, antes amarilleado por los orines. En semejante registro, los versos 5 a 8 de XXX —«Retrete»—: «¡Pero bajad los ojos con respeto / cuando la descubráis quieta y redonda! / Pareja, para instar serpientes, luna / al fin, tal vez la Virgen tiene una». Sobre ellos, me limito a transcribir la interpretación de Agustín Sánchez Vidal: «La taza del water es la luna eclipsada por las heces que, como serpientes, descenderán sobre ella. La coincidencia de luna y serpiente lleva al poeta a asociarla a la iconografía de la Purísima Concepción, lo que convierte al retrete en algo digno del mayor respeto»<sup>25</sup>. La vigesimosegunda de las octavas excluidas de *Perito en lunas* parece tratar de una mujer que orina y defeca al mismo tiempo.

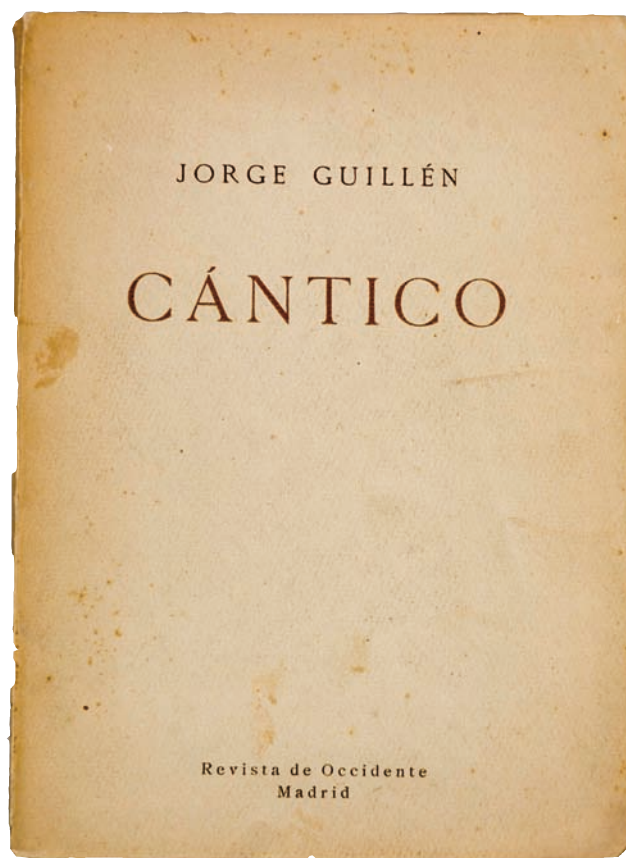
Parece excesivo, disparatado y traído por los pelos llamar a los toreros «émulos imprudentes del lagarto» —III, «Toro»—, porque se arriesgan en el ruedo vestidos con un traje coloreado. O «el camello más alto de canela» a una palmera, porque su tronco termina, por arriba, en los muñones de las palmas cortadas, algo que quizás alguien encuentre remotamente semejante a una Diana de Éfeso ¡orobada o dromedaria —V, «Palmera»—; llamar a un pozo «minera, ¿viva?, luna,



¿muerta?, en ronda», y decir que «dentro de esa interior torre redonda, / subterráneo quinqué, cañón de canto, / el punto, ¿no? del río, sin acento, / reloj parado, pide cuerda, viento», para significar que el pozo es como un reloj, porque para que siga manando hay que echarle el cubo con su cuerda —XVIII, «Pozo»—. En la XXI, «Mar y río», llamar al mar donde los peces nadan «agrios huertos, azules limonares / de frutos, si dorados, corredores»; en XXII, «Panadero», decir que el panadero «doma trigo» cuando amasa, y que «libra de un seguro naufragio negro» al pan porque lo saca del horno antes de que se queme. En XXIII, «La granada», se llama a este fruto «tragedia de aglomerados rojos zares», y se dice que una vez abierta viene a ser «como revoluciones en los huertos», todo —aunque parezca increíble— por una asociación de pésimo gusto con el asesinato de la familia imperial durante la Revolución Rusa. En XXIV, «Veletas», se llama a las veletas «bakeres más viudas», porque las veletas son negras, como la bailarina Joséphine Baker, y están aisladas en la soledad de su altura. En XXV, «Azahar», se dice: «ártica flor del Sur, es necesario / tu desliz al buen curso del canario», para significar que el limón amarillo debe su existencia al abandono deshonesto en que la flor blanca del limonero pierde la virginidad. En XXVII, «Barril y borracho», se llama «sexo sencillo que se afloja» al grifo de la cuba donde fermenta el vino. Y así sucesivamente.

En el reparto de los temas y épocas a que se refiere este catálogo, me ha tocado indudablemente lo que en Miguel Hernández no fue más que un período de aprendizaje impostado, un auténtico parto de los montes. Mis reflexiones se han referido exclusivamente a ese episodio, en el que de todos modos brilla, como mérito induda-

blemente propio, una gran maestría técnica, con el lastre de todos los peligros, indudablemente inherentes a la época, de la apropiación apresurada y extremada del purismo y el neogongorismo<sup>26</sup>. Será a partir de entonces, de la etapa que cuaja en *El rayo que no cesa*, cuando Miguel Hernández se convierta en uno de los más altos poetas del siglo XX español. ●



Primera edición de *Cántico*, de Jorge Guillén, 1928

## NOTAS

1. Y en concreto, a la lectura del prólogo de Valéry a Lucien Fabre, *Connaissance de la déesse*, París, Société Littéraire de France, 1920; Henri Brémond, *Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique*, París, Grasset, 1930, pág. IX.
2. Henri Brémond et al., *Institut de France. Séance publique annuelle des cinq académies, du samedi 24 octobre 1925*, París, Firmin-Didot et Cie., 1925.
3. Henri Brémond, *La poésie pure, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza*, París, Grasset, 1926, págs. 22 y 61-62.
4. *Ibid.*, págs. 121 y 130.
5. *Ibid.*, pág. 12.
6. Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry, précédés d'une préface de Henri Brémond, de l'Académie Française*, París, Le Livre, 1926, págs. 65-66
7. La peculiaridad de ese modelo literario puede evidenciarse comparando el poema «Caracola» de *Canciones* (1927) de García Lorca, con «Caracol» de *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío.
8. Fernando Vela, «La poesía pura (Información de un debate literario)», *Revista de Occidente*, IV, 41 (1926), págs. 217-240.
9. Henri Brémond, *La poésie pure*, cit.
10. Reseña de *Jacinta la pelirroja*, *ABC*, 11 de diciembre de 1929.
11. *Grecia*, 1 de noviembre de 1920.
12. *Ultra*, 10 de noviembre de 1921.
13. *ABC* de 17 de enero de 1929.
14. *La Gaceta Literaria*, núm. 8, 15 de abril de 1927.
15. *La Gaceta*, núm. 9, 1 de mayo, y prólogo a la edición de 1927 de las *Soledades*.
16. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1932.
17. Góngora alguna vez falla, opina don Jorge, en su empeño transmutador y embellecedor, por exceso de sutileza enigmática. De Miguel Hernández puede decirse exactamente lo mismo.
18. *Verso y prosa*, núm. 6, junio de 1927.
19. *Litoral*, 5-7 de octubre de 1927.
20. *La Gaceta Literaria*, núm. 11, 1 de junio de 1927, y también los números 7, 8 y 9, de abril y mayo.
21. *Lola*, núms. 1, 2, 5, 6-7, de diciembre de 1927 a junio de 1928.
22. Carta a Raimundo de los Reyes, 3 de noviembre de 1932.
23. En cuanto a las reseñas de *Perito en lunas*, la más positiva fue la de José Ballester en *La Verdad* de 29 de enero de 1933; encomiaba en Miguel «su buril maravilloso, con la soltura del maestro», y la habilidad con que había logrado hermanar «elementos contemporáneos y bouquet gongorino». En el mismo diario, el 16 de marzo, Rafael de Urbano, en un artículo impreciso y ambiguo, consideraba *Perito en lunas* un libro meritorio y renovador, propio y digno de su época, «con giros desconcertantes pero atrayentes». Las

restantes reseñas fueron, a decir verdad, poco entusiastas. La anónima (¿de Pedro Salinas?) del número 2 de *Índice Literario* (1933) señala que el libro de Miguel se encuadra en la conmemoración neogongorina de 1927, si bien con resultado poco inteligible y alejado de su modelo. La igualmente anónima [firmada "P.", de Pedro Mourlane Michelena] aparecida en *El Sol* de 6 de junio de 1933 considera también que los poemas hernandianos son bellos pero «arcanos». La brevísima —32 palabras— de Antonio Oliver Belmás en *Presencia* (1934) define el libro como «poesía para cultos», turbadora por «su hermosa tradición lírica» y desconcertante para los no iniciados por «su atrevida y luminosa levantinidad poética». La reseña de Alfredo Marquerie en *Informaciones* de 15 de febrero de 1933, compartida con Armando Palacio Valdés es claramente adversa: «Someteda sin duda a depuración y cultivo la flora poética del joven pastor, fue injertando poco a poco lo erudito en lo popular. [...] Hay efectivamente en su poesía algo de curso estudioso, de lección gongorina, bien aprendida —pero lección al fin— que no puede confundirse con la espontánea destreza. [...] Al dejarse arrastrar por la influencia gongorina se nos oscurece o extravía. Y es que la poesía no consiste en eludir el nombre de las cosas, sino en expresarlas del modo más puro y nítido, con la mayor y más clara resonancia emocional». En 1935 —*La Voz*, 25 de noviembre—, Domenchina, en un artículo repleto de estúpidos juegos de palabras, repasa las publicaciones de Miguel hasta la fecha, para concluir que «merece la atención y el estímulo de los amigos de la verdad y de la belleza».

24. Marie Chevallier, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978, págs. 15 y 23. Se ha dicho, con ligereza y cayendo una vez más en el tópico, que la imitación en *Perito en lunas* del modelo gongorino queda singularizada por la adición del ruralismo consustancial a la visión del mundo de Miguel Hernández. Se olvida que la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* transcurre en una Edad de Oro inherentemente agropecuaria, y que Acis, y sobre todo Polifemo, son agricultores, recolectores y ganaderos. En la *Fábula* se mencionan agricultura, viticultura, horticultura y apicultura (octavas 9, 10, 11, 12, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 44, 50, 52), y también ganadería (20, 21, 22, 25, 29, 49, 51; en concreto se citan cabras en 6, 50, 52, 59): en total más de la mitad de las octavas de la *Fábula*, que tiene 63.
25. Miguel Hernández, *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe/Generalitat Valenciana/CAM, 1992, vol. I, pág. 798.
26. Algo no exclusivo de Miguel: véanse la «Soledad tercera» de Alberti, la *Fábula de Equis* y *Zeda* de Gerardo Diego, y la mayoría —los más escorados hacia Góngora que hacia Garcilaso— de los sonetos de *Misteriosa presencia* de Juan Gil-Albert.

## BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ, Miguel, *Prosas líricas y aforismos*, ed. María de Gracia Ifach, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *El torero más valiente. La tragedia de Calisto*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe/Generalitat Valenciana/CAM, 1992, 2 vols.
- ABRIL, Manuel, «Las sílabas de Dios, o la poesía pura», *Cruz y Raya*, 7 (15-X-1933),

- 133-153; facs. Glashütten, Auvermann & Nendeln, Kraus Reprint, 1975, III.
- ALBERTI, Rafael, «Homenaje a D. Luis de Góngora y Argote - Soledad tercera», *Litoral*, 5-7 (X-1927).
- ALBERTI, Rafael, *Cal y canto*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- ALEMANY, Carmen, «Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas», en Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, págs. 11-28.

- ALONSO, Dámaso, «Claridad y belleza de las Soledades», *La Gaceta Literaria*, 9 (1-V-1927), 2, facs. vol. I, Vaduz, Topos / Madrid, Turner, 1980 = ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, págs. 66-91 = GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927, págs. 7-36.
- ALONSO, Dámaso, «Góngora y la literatura contemporánea», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 1932, extraordinario, Homenaje a Miguel Artigas, II, págs. 246-284 = ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, págs. 540-588.
- ANÓNIMO [¿Pedro Salinas?], «Hernández Giner, Miguel. *Perito en lunas*», *Índice literario*, II, 2 (1933), págs. 54-55.
- BALCELLS, José María, «Miguel Hernández y el Modernismo hispanoamericano», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, págs. 29-58.
- BALLESTER, José, «Perito en lunas», *La Verdad*, 29-I-1933, pág. 4.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad, 1982.
- BRÉMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France, depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, París, Bloud et Gay, 1916-1936, 12 vols.
- BRÉMOND, Henri, *Les deux musiques de la prose*, París, Le Divan, 1924
- BRÉMOND, Henri, *La poésie pure, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza*, París, Grasset, 1926.
- BRÉMOND, Henri, *Prière et poésie*, París, Grasset, 1926.
- BRÉMOND, Henri, Prefacio a Lefèvre, Frédéric. *Entretiens avec Paul Valéry*, París, Le Livre, 1926, págs. VIII-VII.
- BRÉMOND, Henri, *Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique*, París, Grasset, 1930.
- BRÉMOND, Henri et al., *Institut de France. Séance publique annuelle des cinq académies, du samedi 24 octobre 1925*, París, Firmin-Didot et Cie., 1925.
- BUENDÍA, Rogelio, «Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna», *La Gaceta Literaria*, 8 (15-IV-1927), 2; facs. I, Vaduz, Topos / Madrid, Turner, 1980.
- CASTRO, Adolfo de (ed.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. I (BAE, 32), Madrid, Rivadeneira, 1854; Madrid, Atlas, 1966.
- CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- CHEVALLIER, Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- DECKER, Henry W., *Pure poetry, 1925-1930. Theory and debate in France*, Berkeley U.P., 1962.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco Javier, «Miguel Hernández y las poéticas del 27», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, págs. 135-156.
- DIEGO, Gerardo, *Fábula de Equis y Zeda*, Méjico, Alcanía, 1932.
- DIEGO, Gerardo, «Perito en lunas», *Ágora*, 49-50 (1960) = VV.AA., *Miguel Hernández*, ed. María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, págs. 181-183.
- DIEGO, Gerardo (ed.), *Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- DOMENCHINA, Juan José, «Anunciación y elogio de un poeta», *La Voz* (Madrid), 25-XI-1935, pág. 2.
- FABRE, Lucien, *Connaissance de la déesse*, París, Société Littéraire de France, 1920.
- GARCÍA LORCA, Federico, «En torno a Góngora», *Suplemento literario de La Verdad*, núm. 52 (23-V-1926), 1, facs. ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990 = «En torno a Góngora», *Verso y Prosa*, núm. 6 (junio de 1927), 3, facs. ed. del mismo, Murcia, Galería Chys, 1977.
- GARCÍA LORCA, Federico, «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 62-85.
- GIL ALBERT, Juan, *Misteriosa presencia*, Madrid, Héroe, 1936.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Un nuevo poeta pastor», *La Gaceta Literaria*, 121 - *El Robinson literario de España*, 5 (15-I-1932), págs. 10-11; facs. III, Vaduz, Topos / Madrid, Turner, 1980.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alfonso Reyes, Madrid, Rivadeneira, 1923.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. José M<sup>o</sup> de Cossío, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932.
- GUILLÉN, Jorge, «Carta a Fernando Vela - Valladolid, Viernes Santo 2 de abril de 1926», *Obra en prosa*, ed. Francisco Javier Díez de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, págs. 741-742.
- GUILLÉN, Jorge, *Language and poetry*, Harvard University Press, 1961 = *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, *Obra en prosa*, ed. Francisco Javier Díez de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, págs. 293-412.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry, précédés d'une préface de Henri Brémond, de l'Académie Française*, París, Le Livre, 1926.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mondor y G. Jean Aubry, París, Gallimard, 1965.
- MARQUERIE, Alfredo, «Don Armando Palacio Valdés y sus *Tiempos felices*. Del verso nuevo en Levante», *Informaciones* (Madrid), 15-II-1933, pág. 2.
- MARTÍN, Eufimio, *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2000.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín), «La lírica española. Época», *ABC* (17-I-1929), págs. 6-7.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín), «Los poetas. Jacinta», *ABC* 11-XII-1929, pág. 1.
- [MOURLANE MICHELENA, Pedro], «Hernández Giner, Miguel. *Perito en lunas*», *El Sol*, 6-VI-1933, pág. 2.
- [OLIVER BELMÁS, Antonio], «*Perito en lunas...*», *Presencia. Cuaderno de Afirmación de la Universidad Popular [de Cartagena]*, II, 2 (febrero de 1934), pág. 7.
- SALINAS, Pedro, *Reality and the poet in Spanish poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1940 = *La realidad y el poeta en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1976 = *Obras completas*, II, ed. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 405-507.
- TORRE, Guillermo de, «Manifiesto vertical», *encarte en Grecia* (1-XI-1920); facs. ed. José María Barrera, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, II, 1998.
- TORRE, Guillermo de, «Diagrama mental», *Ulra*, 18 (10-XI-1921), [pág. 4]; facs. ed. José A. Sarmiento y José M<sup>o</sup> Barrera, Madrid, Visor, 1993.
- URBANO, Rafael, «En octavas heroicas hacia la luna», *La Verdad*, 16-III-1933, pág. 4.
- VALÉRY, Paul, *Variété*, París, Nouvelle Revue Française, 1924.
- VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, ed. Jean Hytier, París, Gallimard, 1957-1960, 2 vols.
- VELA, Fernando, «La poesía pura (Información de un debate literario)», *Revista de Occidente*, IV, 41 (1926), págs. 217-240.
- ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández. Vida y obra*, New York, Columbia University Press, 1955 = ed. Domingo Rodríguez Romero, Barcelona, Nortésur, 2009.