PUREZA Y CULTURA EN LA PRIMERA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
JOSÉ MARÍA FERRI COLL
(Universidad de Alicante)

Explicaré, en primer lugar, los dos conceptos abstractos que he elegido para titular este trabajo, y finalmente me referiré a la relación que hay entre éstos. ¿Qué es pureza y qué es cultura, aplicados ambos al motivo que nos trae aquí, el estudio de la poesía de Miguel Hernández?

Por pureza poética entiendo un estado de conciencia del poeta, que suele ser divisa común en la época en que éste escribe, en virtud del cual la poesía debe prescindir de todo aquello que pueda resultar anecdótico o referencial, de lo cotidiano y aparente; en fin, de lo que podríamos calificar, en una generalización sumaria, de social[1]. Como se entenderá, tras esta poda, lo único que le resta al poeta es el lenguaje, y experimentar con las diferentes posibilidades que éste le ofrece tratando de poner en verso lo inefable, de hacer que el lector se sienta extrañado, sorprendido, y hasta despistado. La nota preliminar de Ramón Sijé que hizo las veces de pórtico de *Perito en lunas* concluye precisamente con estas palabras que copio a renglón seguido: «Porque la poesía –y "su poesía", con musculatura marina de grumete–, es tan sólo, transmutación, milagro y virtud»[2]. Si se repara en el adverbio sólo, enfatizado además, se nota que el amigo de Miguel quiere encaminar por la senda de la poesía pura al lector que se atreva a hincar el diente al libro. Apenas queda espacio para la referencialidad, como Jorge Guillén había explicado en 1926 en una conocida carta que dirigió a Fernando Vela: «Poesía pura –escribió el autor de *Cántico*– es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía». El distanciamiento del referente entraña para el lector una dificultad que forma parte de la esencia del arte y que en la literatura española lleva el sello indeleble de Góngora, que tiende a crear con palabras un universo extraño a los lectores, quienes deben interpretar los versos reconstruyendo las imágenes fragmentadas con que el poeta los concibió. Piénsese, por ejemplo, en el poema titulado *Limón*, donde la fruta es «amarilla emulación / de la lágrima y gigante», y es presentada en una especie de sucesión de estampas que provoca en la imaginación del lector la ilusión del movimiento. Otro tanto ocurre en *Adolescente*, donde un muchacho descansa apaciblemente a la sombra de un sicomoro, especie de higuera con hojas similares a las del moral, pero que tiene un valor simbólico específico: la madera de dicho árbol era usada por los antiguos egipcios en la fabricación de las cajas en donde introducían a las momias. Las connotaciones de inmortalidad que se desprenden de la resistencia de tal madera y de su uso fúnebre contrastan con lo efímero del momento, que es también símbolo del breve tiempo que dura la adolescencia. Y Miguel tuvo el acierto de encerrar toda esa fugacidad en un poema extremadamente corto, pero suficiente para mostrar en un fogonazo el esplendor de la vida, la *joie de vivre*, de un muchacho en su mejor edad. No faltan las sugerencias eróticas, el deleite carnal de los «senos odoros», ni el broche hermoso del último verso: «Deja correr en tus ojos los míos».

La razón de que Miguel Hernández y sus contemporáneos del 27 eligieran a Góngora como modelo no radicaba tanto en el hecho de que éstos llevaran a su poesía los hallazgos del autor del *Polifemo*, como en la consideración de que se trataba de un poeta que había conseguido revolucionar la poesía de su tiempo convirtiendo la expresión poética en un arte antirrealista, capaz de crear en el lector la más variada gama de sugerencias, sostenida en el ritmo del verso: una suerte de música que descansa en una débil armazón argumental. La pureza no solo alude a la falta de mezcla (entiéndase de contrarios, como lo noble y lo innoble, lo profundo y lo superficial, lo sublime y lo cotidiano, etc.), sino también a la voluntad del poeta de erigirse en creador, situándose por encima de quienes solo pueden transmitir con su obra la realidad que contemplan con sus ojos. Esta faceta demiúrgica es la que hizo que los poetas puros se sintieran por encima de quienes usaban el verso para hablar de la vida contemporánea, los sentimientos universales, o los avatares políticos.

Paso a continuación a explicar el concepto de cultura. Aquí uso el término para referirme a la tradición literaria hispánica, por ser el acervo del que Miguel Hernández se sirvió para escribir su poesía. De manera asistemática, el autor de *Perito en lunas* iba leyendo autores clásicos y contemporáneos, copiando poemas en sus libretas, y comentando esas lecturas con quienes, estando a su alrededor, atesoraban mayor bagaje cultural que él, principalmente Ramón Sijé y Luis Almarcha. La enciclopedia cultural de Miguel Hernández no engordó solo a base de lecturas, sino que las conversaciones, tertulias y correspondencia ayudaron a fijar en el poeta unos modelos y una manera de decir que contribuyeron, con el paso de los años, a forjar las grandes creaciones hernandianas. En absoluto, Hernández fue un poeta inculto ni desdeñoso con la tradición literaria. Yo diría incluso que aprovechó mejor los libros que cayeron en sus manos que algunos de sus contemporáneos, más celebrados que él, pero no mejores poetas. La cultura para Miguel era uno de los principios de la poesía. El poeta no solo nace sino se hace. Así se podría interpretar en el caso del oriolano la antigua cuestión poética que enfrenta el talento innato con la técnica aprendida. Uno de los grandes aciertos de Miguel consistió en darse cuenta desde muy pronto de que no sobraba el talento para ser un buen poeta, sino que éste debía conjugarse con un buen conocimiento de la tradición literaria[3]. Si se me permite decirlo echando mano de una imagen marítima: antes de pilotar barcos a motor, es conveniente demostrar pericia en la navegación a vela. Y Hernández se percató muy pronto de que para emprender un largo viaje en la poesía debía pertrecharse primero de los materiales que la tradición le brindaba. No pudo dejar de sorprenderle, en este sentido, la revolución de la métrica y del lenguaje poético que se habían dado en el Siglo de Oro español. La cultura literaria entonces sale al paso del poeta y se convierte en su principal adalid. En los tiempos de mayor experimentación de Miguel Hernández, éste vio en la métrica y en el lenguaje los dos pilares sobre los que descansaba la poesía.

Pureza y cultura, entendidos así, son conceptos que se incardinan en la poesía de Miguel Hernández en la época de *Perito en lunas*. Mejor que yo lo dijo Ramón Sijé en las palabras de presentación del libro, que copio abajo:

> Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa»; es la estrella pura, en delirio callado, de tormentas deliciosas (p. 253).

Alude Ramón Sijé a dos conceptos teóricos del máximo interés para el asunto que nos ocupa. El primero se refiere a la formación del poeta. Si en el mismo prefacio, el

autor señalaba la segunda luna como la correspondiente a lo que él mismo denominaba «poesía literaria», en el tercer estadio el poeta ya se ha convertido en «recta unidad y torre cerrada», es decir, ha conseguido poner sordina a los versos ajenos para dejar que se escuche su propia voz. El segundo tiene que ver con el problemático asunto del misterio que encierra la poesía, que Ramón Sijé además incardina en el «rito inefable» del poema. En un artículo publicado en *Cruz y Raya* en 1933, Manuel Abril definió la poesía pura como realidad misteriosa y unificante[4]. Si se glosa de manera prosaica este pequeño texto de Sijé, podría afirmarse que el amigo y preceptor literario de Miguel Hernández quiere ofrecer a los lectores del poemario una estampa del poeta de Orihuela en que se aprecia la formación del autor, que ha partido de improvisar versos en sus primeros tiempos, ha continuado con la imitación de los autores que conforman la tradición literaria española, y ha concluido en *Perito en lunas*, poemario que, en opinión de Ramón Sijé, ya posee respiración propia. Hay que recalcar que Sijé se dio cuenta de que las octavas que se acababan de publicar mostraban de sobra la valía de su autor. Creo yo que en aquellos poemas la poesía se hace pura a base de cultura, principalmente de literatura. Miguel Hernández combinó para eludir la realidad un lenguaje metafórico que tiende a la oscuridad sirviéndose de una serie de imágenes catacréticas con el fin de alejar el referente del poema; con un desinterés por ofrecer alguna suerte de conexión lógica entre las octavas. También el aludido Manuel Abril tachó la poesía pura de «encanto oscuro». A esto hay que añadir el uso de esta estrofa, en sí misma, portadora de dificultad, de la que Herrera escribió en 1580 a propósito de las octavas de la *Égloga III* de Garcilaso lo que sigue:

> Requieren estas rimas [las octavas] pureza entera y hermosura en los versos, y sobre todo huir la dureza así de letras entre ellas como de la colocación de las voces y del orden de la construcción de ellas. Quieren alteza[5].

Miguel Hernández sigue el ejemplo de las octavas gongorinas del *Polifemo*, dividiendo éstas casi siempre en dos partes mediante pausa fuerte. El efecto sonoro es evidente a poco que se escuchen las estrofas. Pero no solo preocupaba a Miguel la musicalidad del verso, sino también la distribución de la materia, más fácil de partir en dos con este metro. Tiene que ver asimismo esta prevalencia de lo musical con lo que Manuel Abril, en el artículo ya citado, entendía a propósito de la poesía pura como «una música, pero una música conductora de un efluvio que llega a lo más íntimo del alma». Me detengo un instante en la octava IV, titulada «Torero»:

> Por el lugar mejor de tu persona,
> donde capullo tórnase la seda,
> fiel de tu peso alternativo queda,
> y de liras el alma te corona.
> ¡Ya te lunaste! Y cuanto más se encona,
> más. Y más te hace eje de la rueda
> de arena, que desprecia mientras junta
> todo tu oro desde punta a punta (p. 255).

La materia poética está dividida en dos partes, lo que concuerda perfectamente con las numerosas estructuras paralelísticas y bimembres de la octava. El torero es el protagonista de ambas secciones, pero Miguel Hernández lo presenta en dos momentos distintos. Lo sabemos por el verbo en pasado «lunaste» del primer verso de la segunda parte. Ha habido un antes y un después, pero al carecer de argumento lógico, el poema se sostiene en el sonido y la sintaxis. Se hace así la octava «expresión que trasciende de las formas

discursivas, expresión no captable por el conocimiento racional», como lo definió Manuel Abril en el trabajo ya mencionado; en sintonía con la misma opinión de Valéry formulada por los mismos años en que el francés aludía a la sugerencia y fragmentariedad frente al desarrollo argumental y la completez. Ordenados los fragmentos según la lectura de las imágenes parece que el poeta quiso decirnos que el torero, que había sido embestido por el toro, fue arrastrado por éste, lo que propició que el oro de su traje de luces se mezclara con la arena del ruedo.

Parecidas posibilidades ofrecía al poeta la décima. Copio a continuación la titulada «Rosa-entre páginas»:

Si ruborizó renglones,
huella en pompa a toda vela,
siguió sus indicaciones
el curso de la novela:
o brújula en flor o estela.
Y en el capítulo aquel,
hoy, mejor, siendo el papel
plancha de dos pisos cultos,
pegada como un cartel,
olores espira, bultos (p. 299).

Se entenderá mejor el poema si se recuerdan los versos que Miguel Hernández anotó en el ya famoso cuaderno de comercio donde agavilló algunos de sus poemas. Decía allí que había que usar pétalos de rosas como una especie de marca páginas, pero solo en el caso de que el lector hubiera tenido la suerte de que cayera en sus manos un libro hermoso:

A los libros bellos...

A los libros bellos, pétalos de rosas
ponedle en las páginas...
A los libros feos,
nada...
(Nada, o pajas)
Fin[6]

La anécdota menuda es convertida en argumento del poema, costumbre barroca de poner en primer plano lo que de suyo solo podría ocupar un lugar subsidiario. La materia aparece dividida en dos secciones separadas por la pausa fuerte del quinto verso. Al igual que se ha dicho en el caso de la octava de *Perito en lunas* que acabo de comentar, transcurre cierto espacio de tiempo entre las acciones de cada una de las secciones. En la primera se señala la función del pétalo de la rosa cuyo color es trasladado a las líneas de la página. La imagen de la brújula sugiere claramente la función de guía que tiene la flor dentro del libro. Y todo ello ocurrió probablemente la primera vez que el poseedor del libro lo tuvo en sus manos. En la segunda parte, el poeta, al aludir al presente mediante el adverbio *hoy*, evoca una vuelta al viejo libro, que, una vez abierto, libera la rosa que atesora. El libro, por tanto, es depositario de una belleza inmarcesible: lo mismo que ha preservado la lozanía de la flor, conserva el encanto de la poesía.

Y termino ya. He querido, de un fogonazo, exponer la idea de que Miguel Hernández entendió muy pronto que la poesía era una suerte de experimentación con el lenguaje y la

métrica. De esta forma se podía prescindir de la referencialidad y la completez discursiva, como aconsejaba la práctica de la poesía pura. Pero la experiencia no partía de la nada, sino de la rica tradición de la literatura española, verdadera escuela para Miguel. Caminando por esa senda creo que se hace verdad el verso de su cuaderno que dice así: «...Yo, a esta hora, me siento más poeta...».

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Manuel, «Las sílabas de Dios, o la poesía pura», *Cruz y Raya*, 7 (1933), pp. 133-153

ALEMANY BAY, Carmen (ed.), *Miguel Hernández*, col. El escritor alicantino y la crítica, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.

—, «Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Cajamurcia, 2010, pp. 11-28.

—, «El proceso de escritura en la poesía de Miguel Hernández», en *Catálogo de la exposición Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, I, pp. 33-43.

CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962.

CARNERO ARBAT, Guillermo, «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en C. Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, col. El escritor alicantino y la crítica, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 145-158.

—, «A la gloria mayor del polvorista: Miguel Hernández y la poesía pura», en J. C. Rovira (ed.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993.

—, «Arácnido confuso: purismo y neogongorismo en el primer Miguel Hernández», en *Catálogo de la exposición Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, I, pp. 57-67.

Catálogo de la exposición Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010), 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco Javier, «Miguel Hernández y las poéticas del 27», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Cajamurcia, 2010, pp.135-156.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*. I. ed. de A. Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

—, *Cuaderno de Miguel Hernández*, ed. facsímile, Alicante, Diario Información, 2010.

HERRERA, Fernado de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M.ª Reyes, Madrid, Cátedra, 2001 (1580).

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Los primeros años de un poeta. Miguel en Orihuela», en *Catálogo de la exposición Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, I, pp. 45-55.

PUCCINI, Darío, *Miguel Hernández. Vita e poesia*, Milan, Mursia, 1966; trad. española: Buenos Aires, Losada, 1970.

ROVIRA SOLER, José Carlos, «Aspectos de la formación del lenguaje poético», en S. Salaün y J. Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 69-78.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Algunas notas sobre Perito en lunas», en *Documenta Miguel Hernández*, Va-

lencia, Generalitat, 1985; recogido más tarde en C. Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, col. El escritor alicantino y la crítica, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 161-186.

—, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.

SERRANO DE PUIG, Rosa María, *Apuntes para un estudio del gongorismo poético de Miguel Hernández*, Málaga, Guadalhorce, 1972.

VELA, Fernando, «La poesía pura (información de un debate literario)», *Revista de Occidente*, 4, 41 (1926), pp. 217-240.

ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández. Vida y obra*, Nueva York, Columbia University Press, 1955; Barcelona, Nortesur, 2009.

NOTAS

1.–Sobre el concepto de poesía pura en la obra de Miguel Hernández y de sus contemporáneos, véanse los siguientes trabajos de Guillermo Carnero: «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», C. Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, col. El escritor alicantino y la crítica, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, pp. 145-158; «A la gloria mayor del polvorista: Miguel Hernández y la poesía pura», en J. C. Rovira (ed.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993; y «Arácnido confuso: purismo y neogongorismo en el primer Miguel Hernández», en *Catálogo de la exposición Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, I, pp. 57-67.

2.–*Obra completa. I. Poesía*, ed. de A. Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 253. Cito siempre por esta rigurosa edición, indicando tan solo el número de la página entre paréntesis.

3.–Carmen Alemany ha demostrado con datos indiscutibles que Miguel Hernández elabora su obra a base de someter a lima numerosos borradores (pre-textos) que desembocan en el texto definitivo puesto en letra de molde. Véase, entre otros trabajos de esta estudiosa, «El proceso de escritura en la poesía de Miguel Hernández», en *Catálogo de la exposición Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, I, pp. 33-43.

4.–Manuel Abril, «Las sílabas de Dios, o la poesía pura», *Cruz y Raya*, 7 (1933), pp. 133-153.

5.–Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M.ª Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001 (1580), p. 939. Véase al respecto el trabajo de C. Alemany, «Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Cajamurcia, 2010, pp. 11-28.

6.–Tomo el poema de la edición facsímile del cuaderno: Alicante, Diario *Información*, 2010.

dentro de la historia de la generación del 36. En otra de las colecciones de Manuel Altolaguirre, Héroe, se publicaron *El rayo que no cesa*, *Sonetos amorosos*, *Cantos del ofrecimiento* y *Cantos de primavera*.

13.–Antonio Sánchez Zamarreño, *La poesía de Luis Rosales*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 35.

14.–*Ibid.*, p. 42.

15.–María del Carmen Díaz de Alda Sagardía, *La poesía de Luis Rosales (desde el inicio a La casa encendida): de la biografía a la poética*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, p. 247.

16.–Rafael Lapesa, «*Abril* y *La casa encendida*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258 (mayo-junio de 1971), p. 368.

17.–Todo esto ha sido narrado por José Luis Ferris en su biografía sobre el poeta oriolano: *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2002.

18.–Con ese mismo nombre había salido una revista en los años 1932-1933, auspiciada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez.

19.–Guillermo Carnero, «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, CAM, 1992, p. 151.

20.–Véase Joaquín Juan Penalva, «Tres poetas del 36 en *El Gallo Crisis*: Félix Ros, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales», *Alquibla. Revista de Investigación del Bajo Segura*, 8 (2002), pp. 553-572.

21.–Agustín Sánchez Vidal, «Introducción» a Miguel Hernández, *Obra completa, I.*, *op. cit.*, pp. 55-56.

22.–Germán Bleiberg, *Sonetos amorosos*, Madrid, Héroe, 1936.

23.–Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 194.

24.–Juan Panero, *Cantos del ofrecimiento*, Madrid, Héroe, 1936.

25.–Luis Felipe Vivanco, *Cantos de primavera*, Madrid, Héroe, 1936, p. 7.

26.–Ricardo Gullón, *La juventud de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial de León, 1985, pp. 83-84.