

A LA GLORIA MAYOR DEL POLVORISTA: MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA POESÍA PURA

Por

GUILLERMO CARNERO

Universidad de Alicante

El concepto de *poesía pura* es uno de los más resbaladizos entre los que ha de manejar el historiador de la Vanguardia española de los años 20; a ello me referí en los congresos dedicados a José Moreno Villa en Noviembre de 1987 (Universidad de Málaga) y a Luis Cernuda en Mayo de 1988 (Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo). La dificultad de definir el Purismo viene ante todo de que es una de las manifestaciones de una amplia actitud, generalizada en los círculos literarios avanzados desde principios del siglo XX, y contraria a la inmediata tradición que comienza en el Romanticismo y termina en el Modernismo, lo que implica dos cosas: 1.º, que el Purismo corre el riesgo de perder sentido si lo vemos al margen de la trayectoria literaria contra la que reacciona; 2.º, que su poética es ante todo una teoría de negaciones, como se verá enseguida en palabras de Bremond, o desde ahora en las de Jorge Guillén en su *Carta a Fernando Vela* de 1926: «poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía», es decir, todo lo que históricamente se ha incorporado a la poesía como una adherencia adventicia, prescindible, no esencial: en lo cual tenemos una de las muchas manifestaciones del tedio, el malestar y la conciencia de caducidad culturales que formuló Oswald Spengler en *La Decadencia de Occidente* y en los que creció la Vanguardia internacional.

El debate francés sobre la Poesía pura llega a España en un momento propicio: Ramón Gómez de la Serna, Creacionismo, Ultraísmo, *Segunda antología* (1922) de Juan Ramón, *La Deshumanización del arte* (1925) de Ortega. Henri Bremond fue fundamentalmente un historiador de las ideas religiosas: desde el rechazo del escolasticismo y el aprecio de la mística llegó a planteamientos de filosofía del lenguaje literario gracias a su interés por las letras contemporáneas y a su amistad e intercambio de ideas con el poeta Paul Valéry. El 24 de Octubre de 1925 pronunció su conferencia *La poesía pura*, publicada al año siguiente y cuyas ideas dieron lugar a un activo debate en la prensa y en los círculos literarios de la época. Según Bremond, es poesía pura la que resulta de la eliminación de lo impuro, y es 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.

Veamos la definición de un español contemporáneo, Manuel Abril, en «Las sílabas de Dios, o la poesía pura» (*Cruz y Raya*, Octubre, 1933):

- I. La poesía pura es una realidad misteriosa y unificante. No es que en un poema existan imágenes, pensamientos, sentimientos que son, además, inefables; es que de antemano existe ese inefable que unifica lo demás y que irradia sobre todo lo demás por la sola virtud de su presencia, haciendo que lo demás sea o no sea poético.
- II. Es un encanto oscuro, para llegar al cual no es preciso, en determinados casos, coger el sentido de las frases.
- III. Es una expresión que trasciende de las formas discursivas; expresión no captable por el conocimiento racional.
- IV. Es más bien una música, pero una música conductora de un efluvio que llega a lo más íntimo del alma.
- V. Es un encantamiento por el cual se transmite a los demás de una manera inconsciente –por irradiación o contagio– el estado del alma que ha hecho poeta al poeta. Las palabras de la prosa excitan, estimulan, colman nuestras actividades ordinarias; las palabras de la poesía las apaciguan, dejándolas en suspenso.
- VI. La poesía pura es un *recogimiento mágico*, para emplear la expresión de los místicos; una *llamada interior, pero confusa* (Wordsworth); un *calor santo* (Keats), por el cual todas las artes tratan, cada una por sus medios, de unirse, cuando hacen poesía, a la plegaria.

Una operación descrita (volviendo a Bremond) en términos de destilación química, tras la cual se habría eliminado lo comunicativo, lo racional, lo anecdótico, lo sentimental, lo descriptivo, lo retórico... Evidentemente, como dirá en otro lugar Bremond, así entendida «la poesía pura es silencio» en último extremo; puede en la práctica ser entendida como un modelo al que aproximarse abandonando como lastre la retórica romántica, realista y modernista. Alude a ello Valéry cuando en *Eupalinos* (1921) imagina a un artista cerebral, un arquitecto, construyendo en memoria de un amor perdido un templete de diseño geométrico, «imagen matemática de una muchacha de Corinto a la que amé», en contraste con la retórica sentimental propia de la tradición del tema; o cuando, en *Littérature* (1929) asocia al lenguaje creador «la fragilidad o la arbitrariedad del asunto».

Este sistema de negaciones tiene su origen en Mallarmé, que le asoció el concepto de *obra pura*. Escribirá Valéry, en *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé* (1931) y en una conferencia de 1933 sobre el poeta:

Todo lo que agrada a la mayoría había desaparecido de su obra. Nada de elocuencia, nada de relatos [...] ninguna referencia directa a las pasiones comunes [...] nada de lo «demasiado humano» que envilece tantos poemas [...] Casi había logrado prescindir de la emotividad a la que debe sus efectismos el arte facilón. Todo lo ingenuo y lo vulgar había desaparecido, reemplazado por la fe en la expresión estética pura.

Resumiendo, la «tendencia hacia la obra pura» de que habla Valéry consiste en lo siguiente:

- 1.– Contener las expansiones sentimentales, las confesiones, la introspección en términos patéticos o existenciales, el uso lírico del lenguaje poético para dar cuenta del análisis emocional de la personalidad del autor; y, naturalmente, eliminar la presencia del yo en el poema (la «dictadura personal», decía Mallarmé) y su función como punto de mira desde el que cobra sentido el mundo.

2.— Eliminar lo realista, lo descriptivo, lo narrativo y lo anecdótico.

3.— Reducir al mínimo el desarrollo discursivo, y potenciar en cambio la concisión, la síntesis, la sugerencia, el fragmentarismo y la brevedad. En este orden de cosas se privilegia naturalmente el verso corto y la estrofa.

Probablemente la mejor forma de precisar lo que fue la poesía pura sea contrastarla con la «poesía sin pureza» que reclamaba Pablo Neruda en el manifiesto que abre el n.º 1 de *Caballo verde para la poesía* (Octubre, 1935):

Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, «corazón mío» son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.

Más que ante una escuela literaria estamos ante un espíritu de época, del que dan cuenta, en parecidos o iguales términos, el paroliberismo futurista, la greguería, el credo estético del grupo de *Nord-Sud* y de Vicente Huidobro, el Ultraísmo, el descubrimiento del jaikú y el neopopularismo 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 «pulsación moderna» que Moreno Villa reconoce en los *Jardines de Villa Médicis* (Velázquez, 1920: poca variedad cromática, dibujo sobrio, supresión de detalles); la observación por Antonio Machado (*Reflexiones sobre la lírica*, 1925) de que existe una secta de poetas que «pretenden hacer lírica al margen de toda emoción humana, por un juego mecánico de imágenes»; la de Azorín (reseña de *Jacinta la pelirroja*, ABC, 11 de Diciembre de 1929) 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, y su célebre «desprecio de la mujer». De acuerdo con él, Picabia pondrá en 1915 a una bujía de automóvil el título de *Retrato de muchacha americana en estado de desnudez*; Pessoa anunciará en 1917, en el único número de *Portugal futurista*, «el advenimiento de una humanidad matemática y perfecta»; el manifiesto vorticista de 1914 desdeñará «la efusión sentimental gálica»; Guillermo de Torre proclamará en *Diagrama mental* (*Ultra*, 10 de Noviembre de 1921) la desaparición del «sentimentalismo estrangulador», y en el *Manifiesto vertical* (*Grecia*, 1 de Noviembre de 1920):

El arte nuevo, apellídese ultraísta, creacionista, cubista, futurista, expresionista, comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente [...] Hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica...

En el contexto de estas ideas puristas, y de la práctica poética que las acompaña, cobra sentido la reivindicación en 1927 de la obra de D. Luis de Góngora. La explicación está a nuestro alcance en un texto de Rogelio Buendía, *Góngora, autor de la creación pura* (*La Gaceta Literaria* n.º 8, 15 de Abril de 1927) y en otros dos de Dámaso Alonso: *Claridad y belleza de las «Soledades»* (*La Gaceta* n.º 9, 1 Mayo, y prólogo a la edición 1927 de las *Soledades*) y *Góngora y la literatura contemporánea* (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1932). Según Dámaso, el reproche habitual a las *Soledades* se refiere a la inconsistencia de su argumento y a la oscuridad, aparente pero descifrable, de su lenguaje, dos características queridas por Góngora, y que lo convierten en antepasado del arte de Vanguardia. Góngora pone en pie una lengua poética radicalmente distinta de la común, y para hacerlo más evidente minimiza el argumento del poema; el lenguaje de Góngora es un tejido de metáforas nunca subordinadas a la representación directa de la realidad o de las emociones. Situándonos en un punto de vista contemporáneo, la obra de Góngora responde al diagnóstico que de la poesía pura hizo Ortega y Gasset en *La Deshumanización del arte*; Góngora es un paladín anticipado de la eliminación mallarmeana del realismo, el subjetivismo, el yo lírico y la comunicación. Esta era la opinión de Buendía y sin duda la unánime en los círculos vanguardistas del momento. Las distinciones de Dámaso entre Góngora y Mallarmé, inevitables dada la distancia histórica entre los dos, no interesan ahora, sino las semejanzas:

Erraron la puntería los que afeaban a las *Soledades* el no tener interés novelesco. Era precisamente lo que no debían, no podían tener. Es éste uno de los mayores aciertos de Góngora y uno de los que más le aproximan al gusto de nuestros días; basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela o, en otro orden de cosas, en los nuevos caminos –puro placer de las formas– que han abierto a la pintura el Cubismo y sus derivaciones. A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de la belleza [...] [Actualmente] una nueva generación de escritores (verso, prosa, crítica) propone, con absoluta conciencia del rompimiento con lo anterior, un criterio literario no ya distinto del del siglo XIX, sino opuesto completamente a él [...] Todos coinciden en una nota común: la de querer un arte antirrealista, bien modificando los elementos que la realidad ofrece para transfundirlos en materia de arte, bien creando con absoluta indiferencia por la realidad [...] Mallarmé, sin haber recibido influjo alguno de Góngora, más aún, sin haberlo conocido, muestra en su poesía algunos puntos de extraña coincidencia con el autor de las *Soledades*.

Después de la teoría del poema puro, debemos preguntarnos a qué tipo de texto conduce en la práctica. Cuando hace años me ocupé del Purismo en la obra de Luis Cernuda, propuse una definición a la que con nuevos matices debo volver ahora. Un poema puro genérico consta de estos dos ingredientes:

- 1.– Una imagen o metáfora, o un reducido número de ellas, expresadas con la mayor concisión y con desprecio de la amplificación descriptiva, 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 o de cromo, y afecte a nuestra sensibilidad como un destello.
- 2.– Una escueta reflexión emocional generada por la interiorización y aplicación ética del primer elemento.

No siempre están ambos elementos explícitos textualmente; en el caso de estarlo sólo el primero, si éste tiene connotaciones simbólicas podemos considerar implícito el

segundo. La presencia de ambos, sea explícito o implícito el segundo, es lo que confiere hondura y significado al poema. La falta del segundo o la imposibilidad de sobreentenderlo convierte el poema en un mero juego de gracia e ingenio, acorde con la supuesta intrascendencia de la que hablaba Ortega, y significante sólo en cuanto que transgresión de las expectativas derivadas de la tradición a la que el Purismo se pone, o de las corrientes vanguardistas de las que se distancia.

Un poema puro nos deja siempre una sensación visual instantánea, de estampa, de cromo o de bodegón cubista, y afecta a nuestra sensibilidad como un destello. Todo ello está presente en los poemas puros de Miguel Hernández: en *Limón*, la visión del mismo en tres momentos, alzado entre los dedos, dejado caer y mordido; en *Adolescente*, el esbozo de las sensaciones de un mozo tumbado bajo una higuera; en *Hermanita muerta*, la imagen de una niña de cuerpo presente; en *Toro*, el diagrama de los movimientos del animal en el ruedo; 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 almendra*, *Higos-sazón y hojas*, *Clavel-aún en rehenes*, *Naranja*, la estampa de la flor y los frutos citados; en *Ruy-señor y mirlo*, dos pájaros cantores; en *Día airoso*, una cometa. La mera plasticidad de la evocación suele bastar a Hernández, quien rara vez (como en *Adolescente*) le superpone el segundo elemento de los antes citados, a diferencia del purismo de introspección ética de Guillén o Cernuda.

Aparece en estos poemas algún toque de humorismo tierno (los gestos de una niña que quiere sentirse adulta, en *Niña al final*) alguna muestra temprana de la posterior inclinación de Miguel Hernández a poetizar lo sórdido y lo repugnante (en el verso 1 de *Amor troglodita*), y numerosas analogías con el conceptismo barroco de *Perito*, especialmente en las décimas. En *Toro* se nos presenta el animal «disparándose / siempre / por el arco / del cuerno», idea aprovechada en la octava III de *Perito* («por el arco, contra los picadores, / del cuerno, flecha, a dispararme parto»), y en los dos casos mal concebida o concebida al revés, porque, apuntando hacia delante los cuernos del toro, si se los imagina como los extremos de un arco entre cuyas puntas se tiende la cuerda que dispara el toro como flecha, éste tendría que salir lanzado hacia atrás, y embestir con los cuartos traseros. En cambio, si los pitones semiverticales se imaginaran como horquilla de un tirachinas, el toro podría ser disparado por sus propios cuernos tanto hacia atrás como hacia delante. Y el tirachinas es, desde luego, objeto más propio del mundo rural que conoció Miguel Hernández que el arco, mera referencia literaria o deporte de Club de Campo. Pudiera incluso haber ocurrido que la intuición primitivamente asociada al tirachinas hubiera luego sido corregida, por un deseo de elegancia o por exigencias del metro. Otras muestras de este conceptismo son *Primera piel-de almendra*, *Flor-sin nombre*, *Chumbo-del todo*, *Amor-troglodita*, *Rosa-entre páginas*, *Situación agraz*, *Navaja-de punta*, *Higo-desconocido*, *Clavel-aún en rehenes* o *Campos+grillos*; pero especialmente *Higos-sazón y hojas*, *Tapia del huerto* o *Día airoso-con cometas*.

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 la estrofas octosilábicas) es el verso desde una sola a seis sílabas, aunque se dan algunos de siete, ocho, nueve y diez. Junto a combinaciones de verso suelto polimétrico aparecen cuartetos, redondillos 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. En carta a Juan Ramón Jiménez de Noviembre de 1931 le confiesa haber leído cincuenta veces la *Segunda antología* y saberse de memoria algunos de los poemas. En cartas de 6 y 9 de Diciembre de 1932 a Raimundo de los Reyes (jefe de redacción de *La Verdad* de Murcia y director de la colección «Sudeste»,

donde se publicó *Perito*) habla de su traducción de *El Remero* de Valéry. Entre los manuscritos se encuentran traducciones (no suyas) de Mallarmé y de Apollinaire. Es muy difícil calibrar la influencia de poetas no españoles en Miguel, que sin duda no conocía ninguna lengua extranjera.

Miguel Hernández pudo adquirir su tendencia purista en *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. En el acto III de *El torero más valiente*, que se abre en la tertulia de Pombo, aparecen como personajes Gómez de la Serna y Bergamín; la huella de *El torero Caracho* ha sido advertida en el drama de Hernández. De Ramón, Bergamín y Valle pudo venirle a Hernández la nota humorística y la afición a la adivinanza y el enigma, que traslucen en sus poemas gongorinos. A Bergamín pudo leerlo Miguel en *El cohete y la estrella* (1923) o *La cabeza a pájaros* (1933), y también en una revista que hubo de serle familiar, *Verso y prosa*, en cuyos números 1, 2 y 9 («Molino de razón», «Veleta de locura», «Martirio de San Sebastián») aparecieron aforismos, y en el 8 las «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir». La revista le ofrecía otros estímulos puristas: «Imágenes creadas» de Cossío en el n.º 2, poemas de Guillén, Gerardo, Cernuda, Lorca, el monográfico sobre Góngora (n.º 6).

No pretendo, claro está, intentar un recuento sistemático de esos posibles estímulos, sino citar otras publicaciones periódicas en las que podrían encontrarse: *Alfar*, *Revista de Occidente*, *Litoral* y *Lola*, *La Gaceta Literaria*, *Cruz* y *Raya*, acaso *Meseta*..., con textos de Alberti, Altolaguirre, Arconada, Francisco Ayala, Bergamín, Cernuda, Gerardo, Moreno Villa, y artículos y ensayos como «Carta a Azorín» de Jarnés, «La poética de Jorge Guillén» de Bergamín, la reseña de *Paula y Paulita* de Jarnés por Ayala, o la de esta novela más *Hércules jugando a los dados* de Giménez Caballero y *Luna de copas* de Espina por Ramiro Ledesma Ramos (todo en *La Gaceta*, respect. núms. 4, 49, 66 y 63, Febrero y Junio 1927, Septiembre y Agosto 1929), «La vuelta a la estrofa» de Gerardo (*Carmen* n.º 1, Diciembre 1927), «Paso de Valéry y traspaso de la condesa» de Félix Ros o «Las sílabas de Dios o la poesía pura» de Manuel Abril (*Cruz* y *raya*, núms. 4 y 7, Julio y Octubre 1933), más los extraordinarios gongorinos.

Ya para terminar, cuando he agotado mi tiempo, y aunque ello será objeto de otras intervenciones en este congreso, tan sólo quisiera apuntar un par de cosas relacionadas con mi tema.

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*. Un estudio cuidadoso de la prosa hernandiana en relación con la de Giménez Caballero, Ramón, Jarnés, Francisco Ayala, Bacarisse, Espina y, naturalmente, Miró, daría sin duda interesantes resultados.

Por otra parte, partiendo de que Purismo y Gongorismo son coherentes como trayectoria, creo que en el caso de Hernández la huella purista es especialmente visible en el barroquismo de *Perito en lunas*, tanto en la elección de asunto insustancial y mínimo (octavas 1, 2, 5, 6, 7, 8, 17, 20, 23, 25) como en la transustanciación poética, a ultranza y con dejo humorístico, de lo extremadamente vulgar, obsceno y escatológico (10, 12, 30 y algunas de las excluidas e inéditas).

Con esto termino, Muchas gracias.