«AIRE FALSO DE GÓNGORA»: VANGUARDIA Y ULTRAÍSMO EN *PERITO EN LUNAS*

Luis Mariano Abad Merino

1. Aire falso de Góngora

El 10 de abril de 1933 Miguel Hernández escribió una carta a Federico García Lorca en la que, entre protestas de pobreza y desesperanza, se lamentaba del silencio con que fue recibida la publicación de *Perito en lunas*. El episodio es bien conocido. Dos párrafos de esta epístola son sin duda los más citados -y han sido repetidamente reproducidos en estudios y biografías- por la claridad con que en ellos se manifiesta el estado de ánimo del poeta y por la valoración crítica que realiza de su propia obra:

> Perdone. Pero se ha quedado todo: prensa, poetas, amigos, tan silencioso ante mi libro, tan alabado -no mentirosamente, como dijo- por usted la tarde aquella murciana, que he maldecido las putas horas y malas en que di a leer un verso a nadie.
>
> Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro que encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones -a pesar de su aire falso de Góngora- que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz[1].

No siempre un autor enjuicia con tanta rotundidad su propia obra y ello, unido a la vehemencia de la expresión, ha hecho que la crítica quizás no se haya detenido suficientemente en explicar el sentido del inciso en el que se menciona

1. Carta a Federico García Lorca de 10 de abril de 1933, reproducida en Miguel Hernández, *Obra Completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 2307.

al poeta cordobés[2]: "a pesar de su aire falso de Góngora". De hecho, si hay un concepto que de manera unánime y casi automática se asocia a *Perito en lunas,* ese es el de "gongorismo". Y, sin embargo, habremos de conceder que, a la vista de lo que el propio poeta escribe, lo gongorino no agota la caracterización de esta primera obra hernandiana.

2. El "aire del tiempo": Gongorismo, vanguardia y Poesía pura

Dámaso Alonso, ya en 1927, indicaba cómo, en los últimos años de la «Guerra europea», una nueva generación de escritores "coincide 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, suplantando a la realidad misma"[3].

Estos postulados estéticos que propugnan una nueva realidad exclusivamente artística no pueden considerarse, en absoluto, exclusivos de esta generación. Constituyen una base teórica compartida, un sustrato común sobre el que se asientan todos los movimientos de vanguardia, tanto pictóricos como literarios; una tesis que ya en 1925 sostuvo Guillermo de Torre y que desarrolló en 1965 al hablar del "propósito antirrealista o desrealizador, común a toda la literatura de las vanguardias"[4]. Se trata de un concepto del arte autónomo en el que la obra artística vale por sí misma y no por su confrontación con la realidad. Tal idea aparece unida al propósito "de suprimir en la poesía lo anecdótico -es decir, cualquier asomo de argumento coherente, de desarrollo temático- y lo descriptivo (...) De suerte que el obsesivo afán de creación estaba en la atmósfera, en el «aire del tiempo»; era poco menos que un lugar común en las tertulias y estudios frecuentados por poetas y pintores de aquellos años"[5].

---

2. Guillermo Carnero ha tratado esta cuestión desde presupuestos muy distantes de los que sostenemos en esta comunicación: Guillermo Carnero, "La eucaristía y el retrete: truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández", en Carmen Alemany, Miguel Ángel Auladell y José Luis Ferris (eds.), *Miguel Hernández /1910-2010, III Congreso Internacional, Orihuela & Elche & Alicante*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2012, pp. 227-238.
3. Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", recogido en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 521.
4. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 205. La *Historia de las literaturas de vanguardia* es la versión, ampliamente corregida y aumentada en 1965, de *Literaturas europeas de vanguardia*, escrito con apasionamiento por el autor, en 1925, en plena juventud. Ya en esa versión preliminar consideraba Guillermo de Torre "el amplio, magnífico y plural anhelo creador o creacionista propio de toda una generación, representativo de toda una época". Cf. José María Barrera (ed.) Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia,* Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 133.
5. *Ibid.*, pp. 206-207.

Existen, por tanto, puntos coincidentes entre los partidarios de la *Nueva poesía*, como gustaban llamarse los escritores que serán después conocidos como *Generación del 27*, y los movimientos estéticos de vanguardia. Esta proximidad teórica, esta común sensibilidad estética, explica que elementos de ambas procedencias, en apariencia, a veces, divergentes, se integren sin dificultad en la concepción misma de *Perito en lunas.*

En este contexto estético se produce, a partir de la segunda mitad de la década de los veinte, el debate sobre la poesía pura: cómo puede la poesía excluir de sí misma todo lo que le es ajeno[6]. Fue un debate surgido en Francia, a partir de diversos textos de Henri Bremond y Paul Valéry, que abordan la cuestión desde perspectivas muy distintas, bien diferenciadas desde muy temprano por Jorge Guillén[7]: la abstracción idealizada de un estado poético inefable, por un lado, y la realidad textual del poema por otro. Tal discusión entronca en España con la llamada por Ortega *deshumanización del arte,* en tanto que el arte del momento rehúye la sentimentalidad, esquiva el patetismo, por "impuros", y se orienta hacia el objeto -hacia el mundo- para ofrecer una visión intelectualizada de este. Se trataba, de nuevo, de crear una realidad poética que sustituyera a la realidad inmediata y, en esta tarea, se erigió la metáfora en intérprete del mundo recreado: "La poesía -afirmó Ortega de forma concluyente- es hoy el arte superior de las metáforas"[8]. Góngora, un autor cuyo intento, según Dámaso Alonso, "va hacia la aclaración y el orden, simplificado el mundo en una estilizada traducción metafórica de la realidad"[9], se convierte, así, en cifra y emblema de la nueva poesía. El papel primordial que la metáfora desempeña en su estilo convierte al autor de las *Soledades* en estandarte del grupo de nuevos poetas, máximo artífice de la creación por el lenguaje.

---

6. La crítica se ha ocupado de este asunto con profundidad y la bibliografía es extensa. Mencionaremos dos obras de referencia: Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, y Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976. Guillermo Carnero aborda la cuestión del neogongorismo hernandiano en "Arácnido confuso: Purismo y Neogongorismo en *Perito en lunas*", en José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, I, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 57-67.
7. Carta a Fernando Vela sobre la poesía pura, de la que este ofrece varios fragmentos en su artículo "La poesía pura (Información de un debate literario)", publicado en *Revista de Occidente*, XLI, 1926, pp. 217-240. Reproducido en su libro *El grano de pimienta,* Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pp. 88-104.
8. José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, col. El Arquero, 11ª edición, 1976, p. 40.
9. *Op. cit.*, p. 550.

Miguel Hernández está perfectamente al tanto del debate literario que está teniendo lugar en España y en Europa. En su viaje a Madrid ha tenido ocasión de tomar contacto con la nueva poesía y ya en Orihuela, junto con Ramón Sijé, estudia, reflexiona y discute sobre las fuentes directas y autores más representativos de los nuevos planteamientos literarios. Sijé conoce bien los textos originales de Bremond y Valéry, y, en 1932, expone en varios artículos unas ideas poéticas que están en consonancia con aquellas que informan la controversia que anima el panorama crítico y artístico del momento[10]. Baudelaire, Góngora, Gómez de la Serna o Jorge Guillén son algunos de los autores objeto de sus reflexiones, muy alejadas -diametralmente, diríamos- de la concepción provinciana o parroquial que a menudo, por desconocimiento o prejuicio, suele atribuírsele.

Perito en lunas responde al propósito, plena y conscientemente asumido, de crear una poesía objetualista, libre de expansiones sentimentales, en la que la realidad sea recreada mediante la metáfora. Es un libro concebido y realizado de acuerdo con los presupuestos estéticos de la poesía pura. De hecho, el prólogo escrito por Ramón Sijé con que se abre el libro no tiene otra finalidad que la de situar el poemario en las coordenadas de tal tendencia poética[11]. En su hermético estilo conceptista, Sijé condensa citas y alusiones a las teorías de Bremond, eje fundamental de todo el prólogo, combinándolas con referencias implícitas a Ortega y Juan Ramón; parte del concepto de poesía que expone el abate francés en *La poesía pura* e intenta sintetizar el pensamiento que desarrolla a lo largo de su libro *Plegaria y poesía*. Quiere situar *Perito en lunas* en el centro mismo de la poesía pura para que sea esta la clave que presida su interpretación. Presenta a Miguel Hernández no como aspirante inexperto o humilde aprendiz, sino como un poeta consumado que ha cumplido las distintas etapas de su evolución y ha creado una obra acorde a la más exigente y moderna concepción artística.

La identificación entre Sijé y Hernández, respecto a *Perito en lunas*, llega al extremo de que cuando aquel, poco después de publicada la obra, escribe a Juan Guerrero para interesarse por la distribución de algunos ejemplares en Alicante, utiliza de manera espontánea la primera persona del plural: "Por Alicante hay amigos, Ateneo, Ayuntamiento, etc. ¿Nos colocaría Vd. 12

10. En otro lugar hemos estudiado con detenimiento los ejes del pensamiento estético de Ramón Sijé y su estrecha relación con Miguel Hernández. Véase José Antonio Torregrosa y Luis Mariano Abad, "Ramón Sijé y Miguel Hernández: de la poesía pura a la ruptura estética", en Aitor L. Larrabide (ed.), *Ramón Sijé en su centenario*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2014, pp. 51-105.

11. *Ibid.*, pp. 69-89.

ejemplares? Vale 3 pts."[12]. La sintonía estética entre los dos amigos determina que en repetidas ocasiones – en Orihuela, en el Casino Orcelitano, en fecha indeterminada; en Cartagena, invitados por Carmen Conde y Antonio Oliver a la Universidad Popular, en enero de 1933; en Alicante, en el Ateneo, en abril de ese mismo año- dieran conferencias conjuntas en las que Ramón Sijé disertaba teóricamente sobre la poesía y Miguel Hernández recitaba sus poemas como demostración práctica de tales teorías, ayudado de carteles y otros aditamentos -jaulas, limones-, en la línea, quizás, de las "conferencias maleta" de Ramón Gómez de la Serna. Contamos con la reseña que *El Luchador,* diario republicano de Alicante, publicó sobre la conferencia de los "dos jóvenes e interesantes escritores oriolanos":

> Sijé hizo una profesión de fe poética (...) Afirmó, dando a estos conceptos un sentido universal, *la danza* como actitud cósmica, lo *barroco* como un método de actuación vital, un poco a la manera keyserliniana, según el propio Sijé dijo. Definió la metáfora, siguiendo una línea Góngora, Guillén... como centro mismo de la poesía, leyendo al finalizar su brillante conferencia unos versos de «Perito en lunas», concebidos con arreglo a las teorías expuestas[13].

Sin duda, la afirmación de la metáfora como centro mismo de la poesía responde al espíritu de la época. Miguel Hernández respira el aire de su tiempo.

3. La huella de Góngora. Personalidad de Miguel Hernández

En su estudio sobre "Góngora y la literatura contemporánea", llega Dámaso Alonso a la conclusión de que, más allá de la intención estética, no hay en los principales escritores de la nueva generación un espíritu de imitación o coincidencias esenciales con el autor de las *Soledades*, por lo que sostiene que puede afirmarse en ellos "la inexistencia de un influjo directo por lo que se refiere al estilo, a los elementos formales de la lengua poética actual"[14]. Lo que le lleva a proclamar, de manera concluyente, que "el gongorismo en cuanto pueda significar influjo de Góngora sobre la literatura actual, ha muerto"[15].

---

12. Carta de Ramón Sijé a Juan Guerrero de 27 de enero de 1933, en Antonio Luis Galiano Pérez, ed.,*Ramón Sijé: luces y sombras,* Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1987, p. 25.
13. *El Luchador, diario republicano*, año XXI, nº 6.890, 2 mayo 1933. Fue citado por primera vez por Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971.
14. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 564.
15. *Ibid.*, p. 566.

La tesis de Dámaso Alonso no puede aplicarse, obviamente, a Miguel Hernández. Precisamente el hecho de haber aparecido *Perito en lunas* cuando ya se ha extendido el certificado de defunción del gongorismo es uno de los factores que desconcierta a la crítica y dificulta su recepción. Es evidente que el vínculo esencial que se establece entre *Perito*... y el estilo gongorino se funda, sobre la base común antirrealista, en el papel primordial que se le otorga a la metáfora. Pero es este un elemento, como hemos visto, de muy amplio radio. Lo llamativo de la obra, lo que la singulariza y distingue es, precisamente, que en ella sí pueden reconocerse muchos de los rasgos estilísticos más relevantes del Góngora de las *Soledades* y del *Polifemo*: el hipérbaton, el empleo de cultismos, la tendencia a la bimembración, las correlaciones, las alusiones mitológicas y perífrasis, el endecasílabo, la octava real... Son las "formas resucitadas" a las que se refiere el poeta oriolano en su carta a García Lorca. Pero siendo esto así cabría preguntarse por qué, a pesar de todo, no considera que el gongorismo baste para definir su obra, qué otros aspectos siente que no han sido debidamente ponderados. En la misma misiva, en la vindicación despechada que realiza de su obra, encontramos una orientación sobre la respuesta: el poeta considera que no se ha valorado suficientemente la personalidad de su empresa. Probablemente no sea arriesgado sostener que *Perito en lunas* adapta de manera mucho más original que *Cal y canto* los procedimientos estilísticos gongorinos, y resulta más auténtico que la no menos hermética *Fábula de Equis y Zeda,* cuyo sentido y estructura, como ha revelado Gaspar Garrote, se apoya y depende de la intertextualidad de otro texto subyacente de Gabriel Bocángel[16].

En Hernández, a diferencia del autor de las *Soledades*, la transmutación metafórica que informa todos y cada uno de sus versos no pretende sublimar ni embellecer la realidad. Se aleja en esto de su modelo. Góngora, como dejó bien establecido Dámaso Alonso, "alude sin descanso a toda la hermosura de la naturaleza y esquiva todas sus fealdades"[17], simplifica la naturaleza evitando todo lo que en ella se relacione con lo feo y lo desagradable, en una constante estilización estética. La realidad se ennoblece y todo se conduce hacia la belleza. En *Perito en lunas*, sin embargo, ya Cano Ballesta dejó señalado que no puede percibirse "ninguna tendencia a la idealización o sublimación, sino el más estricto apego a la realidad, que se ilumina de colorido y gracia poética con intermitentes dejos de humorismo"[18]. Es la recreación

16. Gaspar Garrote Bernal, "Para la salcedocoronelización de la Fábula de Equis y Zeda", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Norteamérica, 25, *enero* 2008. Disponible en:<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0707110083A/11788> Consulta: 20-01-2018.

17. Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", *op. cit.*, p. 77.

18. Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 112.

metafórica del mundo, y no su embellecimiento, lo que interesa a Miguel Hernández, de quien con frecuencia se ha señalado que no rehúye la vertiente más prosaica de su experiencia ni elude sus facetas más vulgares o groseras. Lejos de ello, parece recrearse, incluso, en asuntos que se adentran directamente en lo escatológico. Es este un aspecto que merece una atención más detenida, que sin duda está relacionado con el contexto en el que fue creado *Perito en lunas*, pero que, en todo caso, lo aleja de esa naturaleza estéticamente deformada de las *Soledades* o el *Polifemo*, siempre acendrada y mostrada en sus calidades más nobles y brillantes.

4. Una nueva iconografía cristiana

En el propósito de elevar la realidad a una dignidad superior ocupa la mitología un papel relevante. El mundo mítico grecolatino, recuperado por su valor estético por el Renacimiento, ofrece a Góngora toda una serie de arquetipos bien definidos, de símbolos perfectamente acuñados por una tradición ilustre, con los que relacionar los fenómenos reales. Comparaciones, perífrasis y constantes alusiones mitológicas permiten establecer, así, un vínculo, ascendente, entre el mundo real y el mundo de la fábula, que tira de aquel hacia lo alto y contribuye a ennoblecerlo. Dicho en palabras, otra vez, de Dámaso Alonso, "La mitología, en el sentido más amplio -primario- de la palabra, es una reducción de la cambiante y siempre renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos. El amor se reduce a un niño, Cupido; la guerra, a Marte; la música y sus propiedades, a Orfeo o a Anfión; la velocidad, a Atalanta; la avaricia, a Midas; la belleza masculina a Adonis o a Ganimedes, (...) etc."[19].

En la personal adaptación que Miguel Hernández realiza de los procedimientos estilísticos de Góngora, su interpretación de la mitología es verdaderamente singular e innovadora, profundamente original. Si nos limitamos a las 42 octavas que conforman *Perito en lunas*, podemos comprobar que son relativamente escasas las ocasiones en las que se acoge a este procedimiento de vincular la realidad con los mitos y fábulas antiguos: un par de perífrasis en las que el elemento real es sustituido por el elemento mitológico en las octavas XII -Europa- y XIV -Narciso-, y una alusión a Prometeo a propósito de la noria en la octava XXXII – *"¡cadena de sí misma, prometea!"*. La alusión al rapto de Europa, además, procede aquí de Giménez Caballero y solo por vía indirecta remite a Góngora. Si ampliamos la perspectiva y tomamos en consideración los poemas, más de un centenar,

19. Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", *op. cit.*, p. 99.

que los editores de la *Obra Completa* agrupan bajo el epígrafe de "Ciclo de *Perito en lunas*", el inventario no aumenta en exceso, ni en número ni en variedad. No haremos aquí una relación exhaustiva: baste con señalar que se repiten las alusiones a Narciso en un par de ocasiones – en *Carteles* y la *Elegía de la novia lunada*- y que el mito de Júpiter y Europa reaparece también en otro par de poemas – *Toro, Elegía media del toro*-. Por último, con algunas alusiones al jardín de las Hespérides, a Argos -*Naranjo*- y a Cupido -dios arquero en el ya citado *Elegía media del toro*- prácticamente se agota el repertorio mítico. En la mayoría de las ocasiones el humorismo no está ausente de estas alusiones, es decir, las referencias a personajes y situaciones mitológicos suelen tener un carácter desenfadado, risueño e incluso jocoso: la noria es *prometea,* el barbero es *narciso por obligación,* el tonsorio del sacerdote, visto de espaldas, lo convierte en un *Polifemo.* Y un sesgo festivo, despojado de todo dramatismo, se percibe también en las referencias a personajes de la literatura griega antigua: la novia asesinada es *agamenona* y *Antígona* la hormiga.

La vinculación del plano real con el plano de lo mitológico no puede decirse, por tanto, que sea un recurso excesivamente frecuente en Miguel Hernández. Sabemos que en sus poemas adolescentes manejó un diccionario de mitología, lo que muestra su temprano interés por el tema. Sus múltiples lecturas, muy especialmente las de Góngora, sin duda habrían de familiarizarlo con las representaciones míticas otorgándole un conocimiento más extenso que le permite incorporar a sus poemas, con gracia y con soltura, referencias a algunos de los más difundidas fábulas antiguas como el rapto de Europa, Narciso o Cupido. Pero es obvio que su relación con los héroes y dioses de la Antigüedad no alcanza el profundo y avezado trato que con ellos mantenía el poeta cordobés; ni pretende emularlo tampoco logrando una erudición que, aplicada a sus poemas en el siglo XX, resultaría anacrónica. Cuando Góngora escribe las *Soledades*, los símbolos acuñados por los antiguos pertenecen al acervo cultural de la época y están dotados de un prestigio indiscutible que dan pleno sentido a su utilización. Miguel Hernández comprende que no puede imitar sin más este modelo que, a las alturas de 1932 constituye una referencia cultural ya muy lejana. No lo abandona, como hemos visto, aunque limita sus referencias a aquellos episodios y personajes más conocidos e identificables; pero, dando muestras de esa personalidad de la que se enorgullecía en su carta a García Lorca, habiendo captado bien la esencia del procedimiento gongorino, se arriesga a renovarlo, a actualizarlo, creando una nueva y personalísima iconografía contemporánea, católica y cristiana, que convive en sus poemas con aquella otra de raíz pagana y en gran medida la sustituye. El Antiguo Testamento, el Evangelio, la liturgia y las celebraciones del catolicismo proporcionan al poeta una serie de elemen-

tos que se incorporan a sus octavas cumpliendo en ellas el mismo papel que Cupido, Narciso, Apolo o Dafne desempeñaban en los versos de Góngora, es decir, ejerciendo una función meramente estética. Las palmas del Domingo de Ramos, la serpiente del Paraíso, La Anunciación de María, el maná de la travesía del desierto, la Virgen y sus atributos, la cruz, la Eucaristía, se convierten en referencias religiosas que permiten esa transmutación metafórica que es el eje central del concepto de la poesía que inspira *Perito en lunas*. El particular homenaje que Miguel Hernández realiza al mundo católico del que se siente partícipe es el de incorporarlo a sus versos como base de una iconografía, novedosa, original, particularísima, que otorga al catolicismo el mismo rango estético y la misma capacidad sublimadora que los poetas barrocos concedían al panteón grecolatino.

Así, Eos, de rosados dedos, a la que el adolescente Miguel Hernández dedicara ya algún poema, es sustituida, en la octava XIII, por *"La rosada, por fin Virgen María"*, que hereda directamente las cualidades de la Aurora a la que reemplaza metafóricamente. Identificadas María y la Aurora, el episodio de la Anunciación transmuta al gallo en un Arcángel San Gabriel y, sin abandonar las tradiciones y hábitos católicos, su cresta roja se identifica con un bonete. El catolicismo suministra el material estético con el acuñar unos símbolos que permitan la transformación metafórica de la realidad. El Domingo de Ramos, la cruz, la serpiente o la luna de la Inmaculada Concepción remiten a una tradición religiosa que vale aquí como origen de una nueva iconografía y no por su calidad moral. No hay, por tanto, burla o irreverencia en el empleo de estas representaciones metafóricas aun cuando se vinculen a las facetas más deliberadamente antipoéticas de la realidad: los higos que caen desde lo alto serán *maná* y el poeta que los lanza se convertirá, aplicando también aquí ese sesgo humorístico que mencionábamos, en un *dios con calzones,* sin que haya en ello el menor matiz espiritual pero tampoco irreverente o antirreligioso. No se trata de que Miguel Hernández adopte una actitud cínica o hipócrita menoscabando los dogmas o ritos católicos de una manera tan hermética que resultara indescifrable para sus receptores, como a veces parece interpretarse, pues por muy exigente que resulte la descodificación de un poema, la aspiración del escritor es siempre que llegue a ser desentrañado su sentido. Por el contrario, el poeta ha definido unas fórmulas nuevas y originales para referirse en sus versos al mundo real; ha dado forma a unos símbolos propios que toman como referencia los materiales que le ofrece la rica tradición del catolicismo en la que se ha educado y crecido; y los ha despojado, a imitación de la actitud con que el Barroco se aproximaba la mitología antigua, de su dimensión moral o trascendente. La queja del poeta procede, justamente, de que no se haya apreciado lo que de novedoso y original hay en su propuesta.

5. El humorismo de *Perito en lunas.* Gómez de la Serna

Este sesgo humorístico que se aprecia en las alusiones mitológicas, tanto de raíz pagana como de raíz cristiana, es en realidad una característica que, con matices, puede hacerse extensiva a la totalidad de la obra; un rasgo que la distingue claramente de Góngora, quien reserva su agudo sentido del humor para sus letrillas satíricas y sus romances y sonetos burlescos, sin que nunca halle expresión en sus poemas mayores, en los que cualquier atisbo de comicidad queda radicalmente proscrito. Recordemos la censura que realizó el humanista Pedro de Valencia, cuyo criterio tanto estimaba el autor de las *Soledades*, de los escasos pasajes que en la primera versión de esta obra presentaban un cierto matiz cómico: fueron considerados incompatibles con la seriedad del asunto y eliminados por Góngora en la versión definitiva. Sin embargo, el humorismo es elemento consustancial a la transposición metafórica del mundo que realiza Hernández en *Perito en lunas*. Unas veces las octavas pueden ser directamente cómicas, como la octava XXXIX, que a veces no ha sido bien entendida al soslayar, precisamente, el carácter chistoso de sus imágenes: los "*palomos, no, menos*" que en ella se mencionan no son sino los "palominos" del habla popular que elimina la lavandera, semejante a una *botija* – recipiente con dos asas- cuando tiende la ropa. O como la octava XXXIV, que trata sobre el huevo, en la que el poeta bromea creando una anfibología con la palabra "clara": *luna clara, / ¡la más clara!;* otras veces, sin llegar al chiste, las metáforas presentan un carácter humorístico y festivo: el higo simula lanzarse al agua como un bañista cuando cae -*"simulación de náutico ejercicio"*-; el palmero es un "*talludo espulgador de los racimos*" y las hojas de la palmera atada son "*bronces en rebozo*"; los cuernos del toro marcan la hora de su *"luna menos cuarto"*; la seda *"tórnase capullo"* en la corbata; las palmeras mecidas por el viento semejan un "*oasis de beldad a toda vela*", una imagen que busca crear el juego de palabras basado en la paronomasia; el cohete, al dejar su estela en el aire, da *"un curso fugaz de geometría"*. De la primera a la última, todas las octavas, prácticamente sin excepción, contienen imágenes que participan, en mayor o menor grado, de un componente gracioso, ocurrente o jocoso; el sentimentalismo, como ya vimos, está ausente de esta poesía, por lo que los temas en principio más dramáticos o directamente atroces como la muerte del torero, la caída del palmero, el asesinato de la mujer o el linchamiento de los acusados, son tratados desde un punto de vista desenfadado y risueño, exento de todo patetismo. La sexualidad se muestra desinhibida, lo escatológico se presenta con desenvoltura. Incluso las citas de Valéry, de Góngora y de Guillén adquieren en el contexto en que las utiliza Hernández un sentido irónico.

El humorismo no es, en *Perito en lunas*, un elemento que aparezca esporádicamente en algunas imágenes, sino que constituye un componente esencial en su concepción, es una constante que se manifiesta tanto en las metáforas con las que sus versos recrean poéticamente el mundo como en la perspectiva que el poeta elige para observarlo. Y este sesgo humorístico lo vincula, indudablemente, con Ramón Gómez de la Serna, que encuentra en el humorismo, precisamente, uno de los elementos básicos del arte nuevo:

> En el cubismo, en el dadaísmo, en el superrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado[20].

La importancia de Ramón Gómez de la Serna en el panorama literario de la España anterior a la Guerra Civil no necesita comentario. Precursor e introductor de las vanguardias al frente de su revista *Prometeo*, innovador difícilmente clasificable, construyó el eje fundamental de su producción literaria sobre las greguerías. La transfiguración metafórica de la realidad en que se sustentan las greguerías encaja a la perfección con el espíritu de recreación que alienta a la nueva poesía, por lo que se convierte en referente imprescindible para quienes siguen las nuevas direcciones estéticas. Y sin duda lo fue también para Miguel Hernández, que conocía la obra de Gómez de la Serna e incorporó sus postulados a *Perito en lunas.*

La familiaridad del poeta oriolano con las greguerías de Gómez de la Serna no es una simple conjetura, sino que son muchos los datos y los testimonios que lo avalan. La revista literaria *Destellos,* fundada por Ramón Sijé con apenas diecisiete años, fragua la relación literaria entre Fenol, Sijé y Hernández. En ella son frecuentes las alusiones a Gómez de la Serna y, en el número 6, de enero de 1931, en la sección destinada a recordar a los literatos oriolanos del pasado, Ramón Sijé al presentar a José María Sarget dice de él que "sin querer -alguien se alegrará de leer esto- vislumbra el «ramonismo» y su prosa tiene un dejo de greguería". En alguna ocasión, en 1932, el mismo Sijé llega a exponer su pensamiento en forma de greguería[21], y publica en *La Verdad*

20. Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 230. El ensayo fue publicado en 1930 en la *Revista de Occidente* con el título "Gravedad e importancia del humorismo", y recogido en 1931 en el libro *Ismos.*

21. Ramón Sijé, "Anti Castilla, anti España", *Diario de Alicante*, 21 de junio de 1932, reproducido en José Muñoz Garrigós, *Vida y obra de Ramón Sijé*, Murcia-Orihuela, Universidad de Murcia-Caja Rural Central de Orihuela, 1975, p. 547.

de Murcia una reflexión sobre Ramón Gómez de la Serna[22]. Sabemos, además, que en enero de 1933, junto con Ramón Sijé, Augusto Pescador y Juan Guerrero, Miguel Hernández asistió en Alicante a una conferencia-maleta que allí impartió el creador de las greguerías[23]. Para Guillermo de Torre, en estas conferencias fluía "un lirismo nuevo empapado en 'humour' intelectual"[24]; era el elemento lírico, un nuevo lirismo de las cosas, lo que prevalecía por encima del elemento humorístico. Como señalamos más arriba, la influencia de estas conferencias se haría sentir, sin duda, en las que los dos amigos oriolanos dictaron en Orihuela, Alicante y Cartagena. Por otra parte, la presencia de Gómez de la Serna en la prensa de la época era continua. Mencionemos, tan solo, que disponía de una sección fija en *La Gaceta Literaria*, tan apreciada, como queda de manifiesto en su correspondencia, por Miguel Hernández y Ramón Sijé a la altura de 1931 y 1932. Los versos mismos de *Perito* traslucen en alguna ocasión la impronta que los textos ramonianos dejaron en las imágenes acuñadas por el poeta oriolano. En su ensayo "Jazzbandismo", publicado en *La Gaceta Literaria* en 1931 y recogido después en su libro *Ismos*, Ramón se refiere a Joséphine Baker, celebérrima en la época, con estas palabras:

> La Baker interpreta como nadie la movimentación desaforada de la nueva movilidad, al kinkaju del presente. La Baker, pintada de negro, ya que no es bastante negra, y con el pelo mantecoso, como si fuesen a asar su cabeza, interpreta el patinado de la vida moderna, y resulta un estupendo muñeco que sabe lo que se hace[25].

Así, en la octava XXIV, *-danzarinas en vértices cristianos / injertadas: bakeres más viüdas, / que danzan con los vientos-* no solo las veletas se identifican con la famosa bailarina, sino que, como aquella, están pintadas de negro: bakeres más viüdas.

Metáfora y humorismo son los dos componentes esenciales de la greguería, según la célebre fórmula acuñada por su autor: "Humorismo + metáfora= greguería"[26]. Para Gómez de la Serna "entre los tropos, la metáfora es lo

22. Ramón Sijé, "Flor fría a todos los otoños", *La Verdad*, 18 de diciembre de 1932, *ibid,* p. 574.
23. Aportó el dato José Antonio Torregrosa en conferencia pronunciada en el Curso de Verano: *Ramón Sijé y Miguel Hernández, compañeros del alma*, Organizado por la FCMH, en Orihuela, el 26 de septiembre de 2013.
24. Ramón Gómez de la Serna, *Antología. Cincuenta años de literatura,* ed. Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1955, p. 26.
25. Ramón Gómez de la Serna, "Jazzbandismo", op. cit., p. 194.
26. Ramón Gómez de la Serna, *Total de Greguerías*, Madrid, Aguilar, 1962, p.35.

esencial"[27], pero "si es importante la imagen, solo se la perdona y se la resiste si está lanzada con gesto humorístico, si está entregada con cierta sonrisa"[28]. El humorismo forma parte consustancial de la nueva poesía:

> El arte contemporáneo se ha dado cuenta de que, para variar las formas, llega un momento en que no hay otro remedio que desvariar, que cambiarlas radicalmente, que evocarlas desde parecidos lejanísimos. Los nuevos autores presentan cosas que el humorismo ha desentrañado, ha destrozado, ha hecho viables, ha hecho divertidas, ha aclarado, ha comprendido. Los artistas modernos no presentan una caricatura o un engaño, sino una cosa fijada, desproblematizada, descubierta[29].

Gómez de la Serna manifiesta en estas palabras una sensibilidad artística con la que sintoniza *Perito en lunas,* una obra concebida de acuerdo a un concepto del arte jubiloso y optimista, que valora lo que en la poesía hay también de evasión y diversión. Guillermo de Torre resume con brillantez lo que las greguerías suponen en la trayectoria literaria de Ramón al afirmar que "marcan un tránsito capital en el espíritu del autor: el que va desde lo barroco patético a lo barroco jovial"[30]. Un concepto este que podría acomodarse perfectamente a *Perito en lunas*: barroco jovial. De Góngora toma Miguel Hernández los procedimientos literarios para lograr la transmutación metafórica de la realidad, pero no la actitud ni la perspectiva desde la que contempla el mundo: una actitud divertida, regojizada, festiva, propia de la alegría de vivir de un joven de veintidós años.

En esta dirección parecían apuntar Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia cuando definieron *Perito*... como "un libro gozoso, que encaja más en la parte lúdica de los ismos de la generación del 27 que en la poesía que va a escribir la generación del 36, a la cual el poeta pertenece"[31].

6. Instantaneidad. Antitrascendentalismo

El humorismo va unido indisolublemente a un deliberado antitrascendentalismo: "Las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer (...) Hay que dar la breve periodicidad de la vida, su instantaneidad, su simple

27. *Ibid.*, p. 26.
28. Ramón Gómez de la Serna, "El humorismo", *op. cit*, p. 205
29. *Ibid*, pp. 231-232.
30. Ramón Gómez de la Serna, *Antología, op. cit.*, p. 19.
31. Miguel Hernández, *Obra poética completa*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero, 1976, p. 35.

autenticidad"[32]. La greguería debe "capturar lo pasajero"[33], debe centrarse en "la observación menuda y sagaz de la vida, pues la perspicacia vitalista es la mayor prueba del espíritu"[34], y el poeta debe convertirse en un "observador de lo ínfimo y de lo instantáneo"[3535] sin miedo a la trivialidad, pues en ella se encuentra la verdadera libertad espiritual.

La poesía nueva rehúye lo narrativo y, si bien es cierto que Góngora reduce la anécdota a su mínima expresión, también lo es que en las *Soledades* o el *Polifemo* la historia se adelgaza extraordinariamente hasta convertirse en una mera excusa para la progresión discursiva, pero no desaparece. No hay nada semejante en *Perito en lunas*, que reúne cuarenta y dos octavas sin que entre ellas se establezca relación alguna de continuidad. Ni tampoco hay en el interior de las octavas un desarrollo argumental, pues se construyen como una sucesión de imágenes procedentes de la visión del objeto o la situación considerados contemplados en distintos momentos o desde diferentes perspectivas. Este fragmentarismo no encuentra en Góngora su modelo, pero sí halla plena sanción literaria en la concepción artística que las greguerías representan. El arte nuevo es fragmentario, se permite descomponer la realidad en múltiples facetas, es la poesía de las cosas que muestran sus vertientes poéticas insospechadas reveladas a través de las alusiones más remotas. Los objetos y situaciones de la vida cotidiana, del mundo que rodea al poeta, sin visos grandilocuentes de trascendencia y sin necesidad de una hilazón de ningún tipo, se convierten en temas de las octavas. El poeta explora la realidad más cercana, y su propia experiencia, para transfigurarla poéticamente. No hay ningún elemento antipoético que deba ser dejado al margen. Todo puede ser convertido en tema poético: objetos como el pozo, la veleta, la noria; animales: el toro, el gallo, la serpiente; plantas y vegetales: la palmera, la granada, la sandía; los más diversos oficios y actividades: torero, palmero, monja, panadero, barbero, lavandera; situaciones concretas de la más diversa naturaleza: el poeta arrojando higos a los niños, el borracho que camina con torpeza, el entierro, la masturbación o el crimen pasional. La temática es variada y no merece la pena el esfuerzo por clasificarla. Son la instantaneidad y el antitrascendentalismo los rasgos que merece la pena destacar: el poeta recorre con su mirada el mundo que le rodea y escoge de él momentos, fragmentos, que alcanzan a representarlo cabalmente, pues "las cosas pequeñas tienen valor de cosas grandes y merecen la fijeza del escritor"[36].

32. Ramón Gómez de la Serna, *Total de greguerías*, *op. cit.* p. 21.
33. *Ibid.*, p. 25.
34. I*bid.*, p. 31.
35. *Ibid,* p. 45.
36. *Ibid.* p. 37.

7. La vanguardia. El ultraísmo

No es difícil llegar, a través de Ramón Gómez de la Serna, hasta la vanguardia. La crítica coincide en conceder al autor de *El Rastro* el papel indiscutible de pionero -publicó en su revista *Prometeo* los manifiestos del futurismo- en la introducción y difusión de los nuevos movimientos artísticos europeos en España. Manteniendo su inconfundible individualidad, los rasgos esenciales de su estilo - la prevalencia de la metáfora, el humorismo, el fragmentarismo de su visión del mundo - participan de esa estética moderna común a todos los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX, por lo que los jóvenes espíritus innovadores perciben su obra con un sentimiento de afinidad. Guillermo de Torre lo cuenta entre los pocos escritores que ejercían algún ascendiente sobre los poetas integrantes del ultraísmo, movimiento que, para el autor de *Hélices*, podría definirse "como el nombre español de aquella general corriente innovadora"[37].

Un grupo de jóvenes poetas españoles – César A. Comet, Pedro Garfias, José Rivas Panedas, Guillermo de Torre- con el concurso también de Jorge Luis Borges, se agruparon, en los primeros años veinte, bajo el patrocinio del más veterano Rafael Cansinos-Asséns en torno a las revistas *Grecia*, *Cervantes* y, posteriormente, *Ultra.* Firmaron, como era costumbre, un manifiesto en el que exponían su voluntad de ruptura y de renovación y se aprestaron a modernizar la literatura española para equipararla a las otras literaturas europeas. De nuevo encontramos entre sus elementos nucleares, tal como los enumera Guillermo de Torre[38], esos rasgos que tantas veces se repiten porque están en la atmósfera de la época: sobrevaloración de la imagen y la metáfora; supresión de la anécdota, de lo narrativo y de la efusión retórica; proscripción de lo sentimental, solo aceptado en su envés irónico; ruptura con la continuidad del discurso lógico y relevancia de las percepciones fragmentarias como medio para mantener el flujo lírico. Tales presupuestos son coincidentes con aquellos que informan la composición de *Perito en lunas*, de manera que se ha señalado en ocasiones su posible vinculación con el cubismo, el ultraísmo o las vanguardias. La crítica, sin embargo, solo sustancia esa conexión en la mención del título que el poeta propuso a Raimundo de los Reyes: "He hallado otro título que me parece más feliz, más breve y que explica mejor el libro: POLIEDROS"[39].

---

37. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 191.
38. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 214.
39. Carta a Raimundo de los Reyes de 3 de noviembre de 1932, en Hernández, *Obra Completa*, *op. cit.*, p. 2304.

Ciertamente, es comprensible que, a primera vista, más allá de una base teórica común, no se hallen más puntos de contacto entre *Perito...* y el ultraísmo, ya que algunas de las características más ostensibles de este movimiento parecen crear una distancia insalvable entre ellos. Frente a la cerrada estructura de la octava ("Octava: edificio de ocho pisos perfectos, arquitectónico estilo autóctono"-dijo Sijé[40]), el ultraísmo suprime la medida, la rima, la estrofa e incluso la puntuación y las cadenas de enganches sintácticos, y, en muchas ocasiones, juega con los valores puramente visuales de los versos, a la manera de los caligramas. En su deseo de ruptura con las formas tradicionales, Guillermo de Torre llegó a acumular tal cantidad de palabras esdrújulas en sus versos -"Un síncope de esdrújulos acelera mi vida mental[41]", escribió- que por tal sobrenombre se le conocía: "Guillermo el de los esdrújulos", o directamente "el esdrújulo", como lo nombra el mismo Miguel Hernández en una carta dirigida a Lorca, en mayo de 1933[42].

Si las diferencias en el plano formal son acusadas, no menos alejados parecen estar los contenidos. En su afán por evitar el sentimentalismo y el subjetivismo, el ultraísmo se propone conseguir un nuevo lirismo dando expresión poética a los temas derivados de la vida moderna. Como toda la vanguardia desde el futurismo de Marinetti, el ultraísmo canta con entusiasmo al maquinismo -"Los motores suenan mejor que los endecasílabos"-, celebra el progreso técnico y la ciencia, cuyo vocabulario asume como propio, y exalta con optimismo apasionado todo lo relativo a la ciudad. La vida urbana, enfocada desde las más sorprendentes perspectivas, se convierte en el centro de su mundo poético. En contraste, el mundo en el que Hernández posa su mirada, rústico, menestral y campesino, parece diametralmente opuesto. Son tales y tantas las diferencias que parecen descartar, en principio, cualquier coincidencia relevante. Añádase a ello que el ultraísmo tuvo una vida verdaderamente efímera: nacido a comienzos de la segunda década del siglo XX, a la altura de 1930 se había disuelto ya el grupo y el propio Guillermo de Torre lo consideraba extinguido, hasta el punto de que organizó una encuesta en *La Gaceta Literaria* para determinar el alcance de su influencia. Todo ello, junto al hecho de que fue "más pródigo en «gestos y ademanes» que en obras, más rico en

40. Ramón Sijé, carta a Juan Guerrero, 27 de enero de 1933., reproducida en Galiano Pérez, *op. cit.*, p. 25.
41. Guillermo de Torre, *Hélices*, ed. José María Barrera López, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2000, p. 87. Todas las citas de los poemas de Guillermo de Torre se realizan por esta edición.
42. Refiriéndose a su poema "Elegía a la novia-lunada", cuenta Hernández que lo recitó en el Ateneo de Alicante "y me pidió Juan Guerrero para Juan Ramón y, si era posible, para el periódico de Domenchina, o para el esdrújulo". El periódico del "esdrújulo" no es otro que *La Gaceta Literaria,* de la que fue fundador y secretario.

revistas de conjunto que en obras individuales"[43], quizás ha disuadido a la crítica de explorar las posibles huellas del ultraísmo en *Perito en lunas,* una obra que, sin embargo, salió a la luz con una marcada impronta vanguardista.

No puede considerarse el ultraísmo, en absoluto, como un movimiento urbano, cosmopolita, distante y ajeno al mundo y a los intereses de Miguel Hernández, atento, según el tópico, tan solo a la voz de la tierra y a su naturaleza campesina. Como hemos visto, Hernández, junto a su íntimo amigo Ramón Sijé, está perfectamente al tanto de los debates teóricos que sobre la naturaleza de la poesía agitan el panorama literario español y europeo. Y justamente en julio de 1932 Sijé escribió en el *Diario de Alicante* una reseña entusiasta de *Tiempo Cenital*, la obra de Antonio Oliver – a quien entonces no conocía personalmente- publicada en Sudeste tres meses antes. La celebración de la obra y de su estilo fue tan apasionada que dio lugar a una fructífera amistad, de la que fue partícipe Miguel Hernández, con el poeta de Cartagena y con su mujer, Carmen Conde. Ramón Sijé, quien en esta época se encuentra en una acreditada sintonía estética con el autor de *Perito*..., ve realizado su ideal poético en la obra de Oliver y revela el secreto de su estilo con una fórmula, creada a partir de sus versos, que perfectamente podría aplicarse a *Perito en lunas*: "Apagar el mundo (glorificando a Góngora) y «Así ya todo oscuro, todo será claro»"[44]. El acendrado lirismo de *Tiempo Cenital,* uno de los más logrados frutos de la estética vanguardista en la poesía española, integra los elementos centrales del ultraísmo estilizados, despojados de sus aristas más cortantes y depurados de sus estridencias. "Solo pensando en la sordina que la vida provinciana española ha puesto siempre a la obra literaria, puede explicarse que *Tiempo Cenital* no haya quedado registrado en el sitio que merece entre la poesía ultraísta", escribió Leopoldo de Luis.

Pero el ultraísmo no es solo una referencia cercana y familiar para Miguel Hernández. Su influencia va más allá y puede identificarse en el mismo principio constructivo de los poemas. En el *Polifemo* un tenue hilo narrativo enlaza las octavas y sostiene el desarrollo del poema; es tan delgado a veces que casi resulta inapreciable, pero nunca desaparece y en él se apoya la progresión del argumento. No hay nada semejante en *Perito en luna*s. Por supuesto, no hay eje narrativo alguno. Pero tampoco hay progresión discursiva en el interior de las octavas, que construyen su sentido por la sucesión de metáforas creadas a partir de instantes diferentes de la realidad poetizada, con una perspectiva fragmentaria. Este principio constructivo es el que sugiere el título -Poliedros- que Miguel Hernández propuso a Raimundo de los Reyes: cada

43. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, *op. cit.*, p. 217.

44. Ramón Sijé, "Notas a un poeta", *Diario de Alicante*, julio de 1932, en Garrigós, *op. cit.*, p. 548.

metáfora corresponde a un aspecto o perspectiva diferente del mismo objeto que aparece, así, como un poliedro compuesto por la combinación de distintas facetas. Es un principio que en la pintura se encuentra en la base del cubismo y que en el ámbito de la literatura encontramos formulado explícitamente en los postulados estilísticos del ultraísmo. Jorge Luis Borges, para darle consistencia teórica, formuló los objetivos del movimiento. En uno de ellos se refiere precisamente a esta cuestión:

> Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida.(...) La unidad del poema la da el tema común -intencional u objetivo- sobre el cual versan las imágenes definidas en sus aspectos parciales[45].

Bajo la solidez de la estructura estrófica de la octava subyace, latente, un principio constructivo del poema que Hernández no pudo tomar de Góngora pero que sí coincide plenamente con los que informan la creación de los poemas vanguardistas.

8. Guillermo de Torre. *Hélices*

Y es que el poeta oriolano tuvo un conocimiento directo, de primera mano, de la poesía ultraísta, a cuya lectura se entregó con todo su interés y con el ánimo de quien explora un terreno que quiere conquistar. En particular, una obra se trasluce reiteradamente en las octavas de *Perito...* y en los poemas de su ciclo. Nos referimos a *Hélices*, el libro en el que Guillermo de Torre, uno de los firmantes del manifiesto fundacional del movimiento, recopiló, en 1922, toda su producción ultraísta. Pese a su juventud, o tal vez a causa de ella, pues en las vanguardias hubo siempre un aliento juvenil, fue uno de los más destacados componentes de su grupo: colaboró en todas las revistas ultraicas, publicó libros y no desdeñó el trabajo teórico, contribuyendo fervorosamente a la difusión de las nuevas tendencias con su obra *Literaturas europeas de vanguardia.* A todo ello se añade su condición de fundador, en 1927, junto a Ernesto Giménez Caballero, de *La Gaceta Literaria*, revista capital en el panorama de las letras de la época, que, hasta 1931, "acogió y potenció todo el espíritu de modernidad germinado en los años anteriores"[46]. Como es bien

45. Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", *Nosotros*, Buenos Aires, 1921, citado por De Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, *op. cit.*, pp. 216-217.

46. Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, *op. cit.*, p. 277.

conocido, cuando Hernández llegó a Madrid en su primer viaje, en diciembre del 31, Gecé, con quien tenía relación Ramón Sijé, lo entrevistó en *La Gaceta*, convertida ya en *El Robinsón Literario.* Cabe dentro de lo plausible que en esta o en alguna otra de las visitas a la redacción, Hernández consiguiera un ejemplar del libro de Guillermo de Torre. Sea como fuere, el poeta oriolano lo leyó muy atentamente.

La sugerencia de cambiar el título de la obra a *Poliedros* es ya un indicio de esa lectura, pues en *Hélices* tal palabra se repite incesantemente y forma parte de su vocabulario más característico: "poliédrica transmutación"; "torre disfrazada y poliédrica"; "tablero poliédrico". Y sobre todo, cuando Hernández explica a Raimundo de los Reyes que ese nuevo título "explica mejor el libro" está usando el término en el sentido con que aparece en poemas ultraístas: "Sobre el poliedro de la realidad los panoramas liberados tallan las caras intactas del alma recreacionista" ("Guiñol de natura").

El ultraísmo reacciona contra el sentimentalismo modernista. Se propone ampliar el horizonte lírico incorporando los temas propios del mundo moderno y acabar con la preeminencia o la exclusividad del subjetivismo y el amor en la poesía. Pero la sensualidad y el erotismo no quedan en absoluto excluidos de su índice temático, sino que se manifiestan a través de otro lenguaje y desde muy distinta actitud. Una desinhibida sensualidad late entre impulsos, máquinas y dinamos en los poemas de Guillermo de Torre. Imágenes abiertamente sexuales expresan las actividades de máquinas y hombres y una sensualidad de dimensiones cósmicas parece regir el funcionamiento del mundo y la naturaleza: "Hay un espasmo propulsor que sacude las vértebras de las cordilleras lunarias / y rasga los hímenes recónditos y opalescentes de los mares árticos"; "¡Y desflorar la rosa de los vientos!"; "la máquina (...) se estremece en un espasmo impulsor / y diversifica su polen / en todas las vaginas de la fábrica"; "Invisibles cables ultrateúricos treman en un orgasmo vocal. / Desvirgando las nubes atónitas pasa el Velívolo Augural;". Y en sentido inverso, las relaciones sexuales humanas se expresan mediante un lenguaje técnico e imágenes maquinistas: "El cable sinusoide de tus brazos / se alarga sobre tus senos cónicos"; "¡Oh la vibración de tus diástoles!"; "Tu sexo, triángulo de azul". Hernández descubre en estos poemas vanguardistas que los impulsos sexuales, que la actividad amorosa, en su dimensión más física y biológica, pueden perfectamente ser objeto de la poesía. Así, al igual que hace en sus poemas el joven ultraísta, incorporará sus pulsiones sexuales, sus anhelos y experiencias eróticos, bien que más solitarios que los de aquel, en las octavas de su obra. Y no duda, para ello, en adaptar a sus versos aquellos elementos que, procedentes del imaginario ultraísta, considera que pueden acomodarse a sus propósitos. En esta naturaleza sexualizada, los senos femeninos reaparecen una y otra vez en las imágenes que la representan: "Mis

pupilas radiográficas / perforan los senos lunarios / y auscultan sus palpitaciones selenitas". El autor de *Perito...*, que, quizás por su mocedad, comparte la fijación con esa parte de la anatomía femenina, escribe en "Plenitud", una de las octavas excluidas a última hora de su libro: "te heñiré los senos, / luna, tus senos, sí, cristal en masa".

En "Madrigal aéreo", Guillermo de Torre alude al sexo femenino en términos geométricos: "Y en tu obsesión geométrica / evocas voluptuosamente / la carnal perpendicular / bisectriz de tu divino tesoro". Imágenes geométricas que pasan a la octava X de *Perito en lunas* –"Sexo en instante"-, para designar el sexo masculino: "recupero / la perpendicular morena de antes, / bisectriz de cero sobre cero". También el último verso de la octava tiene una procedencia ultraísta: "Los ríos eróticos se desangran en espumas cardiacas", escribe el poeta madrileño; "sin vértice de amor, holanda espuma" escribe el de Orihuela. Pero no acaba aquí el material poético que proporciona la Geometría, cuyo lenguaje fue tan del gusto de la época. En "Pleamar", "Albatros y gaviotas geometrizan / en la pizarra del espacio". En *Perito...,* los cohetes dan en el aire "todo un curso fugaz de geometría". Y si Guillermo de Torre describe "ruedas helicoidales", Hernández, acomodando a su mundo poético el lenguaje de las ciencias, hablará de "la de elipsoides ya crinita / geométrica chumbera". El tema urbano, el progreso técnico y el mundo moderno quedan fuera de la perspectiva hernandiana -solo se dejó seducir por el atractivo del maquinismo al escribir una octava dedicada al avión-. Pero, descartados los tecnicismos más llamativos y extemporáneos, el lenguaje científico, representado por los términos propios de la geometría, no es ajeno a *Perito en lunas*, donde aparecen poliedros, cifras, círculos, prismas, paralelas y elipsoides.

La vanguardia ha renovado el inventario imaginativo de la poesía al contemplar el mundo desde perspectivas nunca antes consideradas; sus innovadoras metáforas muestran la realidad cotidiana desde ángulos insólitos. Hernández escoge de ese nuevo y caudaloso repertorio poético aquellos elementos de aristas menos aceradas, de perfiles más suaves, que puede integrar en su empresa adaptándolos a particular visión del mundo. De este modo, el autor de la *Historia de las vanguardias* escribe, en referencia entusiasta al avión: "Su mímica cosmopolita / traducía los colores de los faros". En el mundo sobre el que posa sus ojos el poeta de Orihuela, en su experiencia vital, estos elementos modernos y cosmopolitas no tienen cabida, pero la imagen puede ser adaptada sin perder originalidad: el borracho, en su inseguridad, será una "traducción apagada de los faros".

Tomemos otro ejemplo: el coche, consustancial a la ciudad, elemento urbano que los ultraístas, con esa fe ingenua en el progreso, exaltaban entusiásticamente, origina en el poema "Al volante" una metáfora como esta: "El coche es un arco combado / que dispara / trayectorias insaciables". El auto-

móvil y la velocidad no forman parte esencial del mundo que Hernández quiere reflejar en sus poemas, pero sí el toro: "Por el arco, contra los picadores, / del cuerno, flecha, a dispararme parto". Alguna vez, la imagen no necesita apenas modificación. Para incorporar a sus versos una metáfora como "Los puentes saltan a la comba / sobre el Sena", Hernández solo precisa suprimir la mención cosmopolita del río parisino: ¡Oh dedo en puente que a la comba saltas!".

Algo semejante ocurre con el tema del deporte, que empieza ya a convertirse en ingrediente sustancial de la cultura de masas y que en los poemas vanguardistas presenta connotaciones de modernidad. Hernández selecciona aquellas referencias que le resultan más cercanas -recordemos su "Elegía al guardameta"- y las incorpora a su mundo poético: el boxeo, presente en *Hélices*, pasa a *Perito...* con la original metáfora alusiva al panadero: "aunque púgil combato, domo trigo", y si en los versos del madrileño las montañas juegan al fútbol –"las más altas montañas deportistas / se apuntan un penalty con el balón de Helios"-, en los del oriolano las chumberas juegan al tenis: "si al tenis juega con raquetas ciento". Otros elementos del mundo moderno que suscitan el entusiasmo de los vanguardistas, con un giro personal, de nuevo, quedan incorporadas en sus versos: el jazz- band para referirse a la veleta, los adelantos técnicos, como el dirigible, para aludir al huevo.

Al igual que "poliédrico", "arácnido" es también un adjetivo característico que se reitera en numerosas ocasiones en los versos de Guillermo de Torre, para quien las redes "arácnidas" de circuitos y cables son un atributo definitorio y distintivo de las ciudades. Es uno de los pocos esdrújulos que Miguel Hernández recupera en sus versos, convirtiéndolo en sustantivo: "no hila la palma, arácnido confuso". La asociación ultraica entre la ciudad y sus redes "arácnidas" debió quedar impresa en su memoria de manera que, tiempo después, cuando escribe el *Silbo de afirmación en la aldea*, es la imagen primera con que caracteriza a la ciudad, en contraposición con la pureza de la aldea: "yo me vi bajo y blando en las aceras / de una ciudad espléndida de arañas". No son estos los únicos términos típicamente ultraístas que pasan de la obra del fundador de *La Gaceta Literaria* a la obra hernandiana. Aquí y allá, en los versos de *Perito...*, encontramos también "novilunar", "evasiva", "pirotécnicos", "suicidas", "transeúnte", "púgiles", que ponen de manifiesto la actitud receptiva y atenta con que Hernández leyó los poemas de *Hélices*.

Como ocurría con Góngora, Miguel Hernández actúa frente al ultraísmo con una indiscutible originalidad. Adapta en los estrechos márgenes de la octava real los elementos procedentes de un movimiento que propugna la supresión de toda constricción formal, y orienta sus imágenes, concebidas en principio para dar cuenta del mundo moderno y urbano, hacia la recreación del mundo rural de su experiencia.

El ultraísmo se asienta sobre un concepto autónomo del arte y se sitúa en el terreno del puro desinterés estético. En unas coordenadas semejantes se localiza también *Perito en lunas*. Pero la ausencia de cualquier intención política o social en la obra no es razón suficiente para adscribirla sin más a la vanguardia, porque estaba en la "atmósfera del tiempo" que la trascendencia del arte quedara recluida en el ámbito puramente estético. Hay, sin embargo, un rasgo, difícil de ponderar de manera objetiva, insoslayable en toda empresa vanguardista: la actitud que adopta el artista. En su faceta de crítico e historiador, que pronto sustituyó a la de poeta, Guillermo de Torre escribió que la vanguardia representó "un estado de espíritu pugnaz"[47]. Alienta en la vanguardia una aspiración sincera de renovación, de exploración de nuevos espacios y nuevas perspectivas para el arte, pero hay también en ella un elemento cierto de provocación, una intención de suscitar reacciones polémicas ante el desacato a la norma establecida. La recta interpretación del sentido de *Perito en lunas* parece exigir que se reconozca en su autor una actitud semejante. La obra es hermética, porque así lo exige el concepto del arte del que procede, pero responde a un impulso alegre, a una irreverencia muchas veces burlona, a una desenvoltura atrevida que con frecuencia no se pondera suficientemente a la hora de establecer el sentido de las octavas. De ahí, en parte, la frustración de Miguel Hernández. El joven escritor compuso una obra audaz: revitalizó formas y procedimientos estilísticos gongorinos acomodando en ellos un caudal de imágenes creadas de acuerdo a una sensibilidad moderna, desenfadada, antitrascendentalista, muy alejada del propósito sublimador del autor del *Polifemo*. Pergeñó, incluso, un esbozo de iconografía cristiana, totalmente original y sorprendente. Concilió elementos vanguardistas con formas barrocas y adaptó los motivos propios de la urbe moderna a la vida rural. Lejos del sentimentalismo modernista, presentó con desinhibición sus pulsiones sexuales y no dudó en tratar, incluso, asuntos escatológicos. Tanto en la forma como en el fondo, hay un punto de transgresión en *Perito en lunas,* una ambiciosa voluntad de conciliar extremos aparentemente incompatibles, de integrar elementos de sistemas distanciados diametralmente. Es una obra que plantea retos pero obtiene el silencio por respuesta, y si esto es siempre una respuesta desalentadora, la frustración se acentúa cuando la obra participa del espíritu de la vanguardia y busca provocar una reacción. Las innovaciones planteadas por Hernández no fueron apreciadas por los lectores porque no se daban las condiciones para su recepción. Pero la propuesta del libro no se agota, como creemos haber puesto de manifiesto, en la simple imitación de Góngora. Quizás era a eso a lo que se refería el autor con su protesta: "ese aire falso de Góngora".

47. Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, I, *op. cit.*, p. 25.