AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

ALGUNAS NOTAS SOBRE «PERITO EN LUNAS»

El primer viaje de Miguel Hernández a Madrid (sale de Orihuela el 7 de diciembre de 1931 y regresa de la capital el 15 de mayo de 1932) va a suponerle al joven poeta una experiencia decisiva: de un modernismo-regionalista trasnochado va a pasar a un entusiasta gongorismo, al captar todavía en la gran urbe los ecos del tercer centenario del vate cordobés. Fruto de una titánica lucha con las palabras, y a partir de la constatación de su retraso con respecto a la poesía que se hacía en sus días, va a surgir *Perito en lunas,* libro laboriosamente trabajado, tras múltiples tanteos, y que publicará en enero de 1933 en Murcia.

Consta esta «opera prima» de 42 octavas reales, con tal densidad y complejidad metafórica, que lo hacen, decididamente, ininteligible, como ya indicó Gerardo Diego[1]. Si en Góngora se dispone de unas pautas mitológicas que permiten reconstruir una trama sobre la que organizar la transposición metafórica hasta poder hacerse con el sentido de la poesía, aquí hay que partir casi de cero, y en algunos casos, llegar sólo a meras hipótesis, sin poder establecer unas conclusiones definitivas.

Conscientes de esa dificultad de lectura, algunos críticos intentaron descifrar los poemas, logrando acercamientos valiosos[2]. Un paso de gran importancia lo constituyó la publicación de los títulos de las octavas por Cano Ballesta[3]. Dichos títulos habían sido retirados por el autor de la edición original, pero se los dictó a un amigo de Orihuela, D. Federico Andreu Ribera, que se los pidió al poeta ante lo arduo de la lectura. Con ello se contaba con un sólido cimiento para emprender la tarea que, aún así, sigue estando erizada de dificultades.

Para comprender en todo su alcance los poemas de *Perito en lunas* hay que localizar, casi siempre con matemática precisión, el modo de ver las cosas del poeta, colocándose en esa peculiar perspectiva. Una vez logrado eso, las octavas se nos presentan como una serie de viñetas relativamente independientes entre sí, en que se dibujan motivos bastante cotidianos (estampas regionalistas en ocasiones).

Para penetrar en esa clave poética, quizá uno de los procedimientos más adecuados sea el cotejo de los pasajes oscuros con los claros. Es decir: se aislan las metáforas, y se rastrean a lo largo de toda la obra. Allí donde aparecen definidas sin duda posible, se estudian sus mecanismos, y luego se vuelve al pasaje difícil y se descifra con la clave obtenida. En todo caso, ése es el procedimiento empleado aquí. Como se ve, los títulos no son absolutamente imprescindibles, y de hecho se analizan en estas páginas poemas del mismo grado de dificultad que los de *Perito en lunas,* que no llevan título, y dos octavas del libro (la 1 y la 12) acerca de las cuales poco nos dicen los títulos respectivos. Con todo, los títulos dan un margen de seguridad de gran importancia para orientarse en lo que a veces es como buscar una aguja en un pajar. En algunas octavas, una vez conocidos, desaparecen todas las dificultades, a poca costumbre que se tenga de leer este tipo de poesía.

Me ocuparé en estas líneas de algunas octavas de *Perito en lunas* que, a mi juicio, reúnen mayores dificultades de lectura, o bien son especialmente definidores del tono general de la obra. A continuación, de un modo muy breve, y a modo de apuntes, indicaré ciertos caracteres que se puedan extraer de esas octavas y de la lectura de todo el libro.

He manejado la primera edición de *Perito en lunas,* con una fe de erratas que corrige lecturas que, en ocasiones, revisten una importancia decisiva[4]. A la vista de ella, corrijo las ediciones vulgatas de *Perito en lunas.* Doy los títulos entre corchetes, así como la numeración con que suelen publicarse, ya que en la edición príncipe van sin numerar.

Sería de desear que *Perito en lunas* viese la luz anotado o, por lo menos, con los títulos[5], para que pudiese llegar al público no especializado.

[I]

[SUICIDA EN CIERNE]

Je m'enfonce aun mépris de tant d'azur oiseu.
VALÉRY

A lo caña silbada de artificio,
rastro, sino evasión, de su suceso,
bajaré contra el peso de mi peso:
simulación de náutico ejercicio.
Bien cercén del azar, bien precipio,
me desamparará de azul ileso:
no la pita, que tal vez a cercenes
me impida reflejar sierra en mis sienes.

La cita de Paul Valéry es el último verso de la composición titulada «Le rameur», de su libro *Charmes,* y la estrofa completa a que pertenece dice así:

Leur nuit passe longtemps. L'âme baisse sous eux
Ses sensibles soleils et ses promtes paupières,
Quand, par le mouvement qui me revêt de pierres,
Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux[6].

Tal cita se refiere exclusivamente a esta octava y debe ir ante ella, no al frente del libro, como es normal en las ediciones de *Perito en lunas,* que suelen leer, además, el verso 1 de esta forma:

A la caña silbada de artificio.

Basándose en esta errónea transcripción probablemente, Marie Chevallier cree que el tema de la octava es el viento soplando entre los cañaverales[7].

Dario Puccini ha concretado aún más su interpretación del poema, partiendo de la identificación «caña silbada de artificio» = flauta. De este modo, manejando también una edición errada, y colocando la cita de Valéry al principio del libro, ha deducido para las cuarenta y dos octavas del mismo conclusiones que (de ser cierta su interpretación) sólo serían válidas, en rigor, para esta composición inicial:

Che cosa, del resto, sia questo primo libro del rostro
poeta è facile dedurre dal distico de Valéry che figura
sul suo frontespizio («Je m'enfonce au mépris de tant
d'azur oiseux») e dai versi iniziale della prima ottava:
A la caña silbada de artificio.
L'atteggiamento che presiede l'opera è, come si vede,
quello d'un buon arcade moderno («alla canna zufolata
d'artificio»), di un vero e proprio «perito in lune»
letterarie...[8].

Ahora bien, la «caña silbada de artificio» creo que es el cohete, que tiene su caña y su silbido, sin olvidar la denominación de «fuegos artificiales» que se les da. Esta interpretación puede apoyarse en numerosos textos hernandianos, de los que voy a entresacar algunos.

Ante todo, vaya otra octava de *Perito en lunas,* la n.º 6, en que los cohetes sobre el negro de la noche son como una lección de geometría dada en un pizarrón escolar:

[COHETES]

SUBTERFUGIOS de luz, lagartos, lista,
encima de la palma que la crea:
invención de colores a la vista,
si transitoria, del azul, pirea.
A la gloria mayor del polvorista,
rectas de caña, círculos planea:
todo un curso fugaz de geometría,
principio de su fin, vedado al día.

En un poema de hacia la misma época, se insiste en el tema en los siguientes términos:

Artificiales esplendores turban
en redentoras cañas,
el de la estrella, caminando en busca
del trueno que los mata[9].

De otra composición ligeramente posterior «COHETE y glorioso», doy algunos versos donde la coincidencia con la octava 1 es mayor (cfr. «suceso», en ambos):

Y el fósforo, principio de su ira,
la ira que le alienta y le derroca,
para poner en curso su suceso,
[...]
Para lagarto estudia, ya palmera:
animada la caña, sin sosiego,
porfía por ir más, más, más distante.
[...][10].

Cuando ese cohete sube durante el día, pasa inadvertida su luz, y entonces, cuando ha gastado la pólvora que ocultaba, cae, abandonando esa navegación sobre el azul del cielo, como un pez:

Inadvertida [la caña del cohete] cruza por el día.
Lo pez de lo que enseña,
lo impide lo que oculta devorado.
. . . . . .
Se le acabó el esfuerzo, la porfía.
Le sobró voluntad, pero le hacía
falta más munición, para el camino.

Y volvió al disimulo,
al silencio, sin tino,
ciega la caña y el silbido nulo[11].

Así pues, y sin descartar otras posibles interpretaciones, lo que sí parece claro es que «caña silbada de artificio» = cohete. De donde se deduce que el primer verso «A lo caña silbada de artificio» = «A lo cohete».

El «Suicida en cierne» caerá, como el cohete, «contra el peso de [su] peso», y así como el cohete semejaba un pez navegando contra el azul del cielo, esa bajada será «simulación de náutico ejercicio».

Y aquí entra la relación de la estrofa con el lema que la preside: el sujeto poético se hunde a pesar del azul ocioso.

Pero, ¿quién es ese «suicida en cierne»?

Repasando toda la obra de Miguel Hernández (poesía, prosa y teatro) encontraremos casi siempre la palabra «suicidio» referida a la fruta que cae por su propia sazón; y en todas las ocasiones, menos en una, esa fruta es el higo. Véanse una serie de ejemplos:

Por exceso de miel cae el fruto a rachas.
¡Y aún llevo el sol hundido hasta las cachas![12].
... Entre el romero a lo celeste
con la flor enmelada,
oyes caer madureces
por exceso de punto suicidadas[13].
Al higo, por él mismo vulnerado
con renglón de blancura[14].
El fruto chino [el limón], el árabe [la granada] y el guineo [el higo],
da suicidado en tierra,
creciendo en paz y madurando en guerra[15].
Se dirigen los higos a su luto,
a su pintado arrope[16];
No es por mezquindad para aprovechar arrope para el otoño: ¡si la mitad de la cosecha! pasará por el cénit de su sazón, suicidará su mediodía tenebroso esperando el amparo de mi mano, imposible para toda, ¡tanta![17].

HIGOS-sazón y hojas
En verdes paracaídas
cuelgan, como negras horas,
sus coincidencias medoras
deleitaciones suicidas.
Por su sazón requeridas,
las armas de los deseos

a amparar los titubeos
ascienden, mas tan ronceras
que ya las ropas primeras
suicidios llueven guineos[18].

Si se acepta esta hipótesis, la octava nos presentaría al fruto maduro (preferentemente al higo) que va a soltarse de la rama de un momento a otro, por su propio peso (o sea: suicidado), concebido como un nadador que, cayendo a lo cohete, se lanza al azul del cielo (que resulta ser el agua para este «náutico ejercicio»).

Los versos 5 y 6 creo que no presentan ninguna dificultad. En cuanto a los dos últimos, no he hallado en la obra hernandiana ningún otro pasaje que los aclare satisfactoriamente, aunque sí pueden establecerse los indicios de su sentido general.

Ante todo, veamos al verso último.

«Reflejar sierra en mis sienes», según la imagen tópica, de tan rancio abolengo, que compara las sienes plateadas de canas con una cumbre nevada, quiere decir «hacerse viejo». Pero, aceptada la hipótesis del higo, puede tener otros significados.

El higo, al madurar, se agrieta, asomando por esas hendiduras el color blanco de la parte interior del fruto, que contrasta con el negro de la piel. Teniéndolo en cuenta, el poeta alicantino ha escrito:

Al higo, por él mismo vulnerado
con renglón de blancura[19]
y sotanas de miel que usan camisa[20].
¡Ay, consultora mía!:
angélica de aquel convaleciente,
de blanco acuchillado, así, medoro
y espirado de oro,
que tú restañas, digo
del canónigo arrope, no del higo[21].

Como se ve, el higo es o bien un «canónigo» que usa «negra sotana» por la que asoma blanca «camisa», o bien «medoro» cuyas cuchilladas blancas son cuidadas por las laboriosas abejas («angélicas» por sus alas, sus cuidados y porque Angélica cuida las heridas de Medoro, por referencia al famoso pasaje del *Orlando furioso* —canto XIX— que tan afortunadamente glosó Góngora en su romance).

Es decir: «reflejar sierra en mis sienes» se refiere a la maduración, aludiendo a la vez a las canas y a las grietas que la sazón produce en el higo.

Pero aún hay otra alternativa, que es la que creo que mejor se aviene con el poema que nos ocupa.

En una prosa de hacia la misma época, el poeta se nos presenta cogiendo un higo de la rama del árbol. Al apretarlo demasiado, el látex del fruto chorrea por él:

> DELICIA-grana
>
> ¡Ay! Apuro ¡tanto! el higo que malhumoraba ahora la avispa, umbría y limonada a listas, vulnerándolo más de lo que estaba, que la leche amarga que expira por el pezón, istmo breve que hacía depender del ramaje el globo por coincidencia, alto, sobre negro, inflama con su malicia mis labios golosos[22].

En otra prosa cercana en el tiempo, Miguel y sus amigos van a robar unos aguacates a un huerto protegido por su tapia correspondiente, con cristales en su cima. En los testimonios de su vida de adolescencia, se ha citado a veces el comentario que solía hacer el poeta cuando reparaba en esos cristales, aludiendo a la mala intención de quien los ponía. (Ello puede servirnos de inicio de cómo Miguel Hernández seleccionaba los elementos poéticos de entre los objetos de su vida cotidiana).

Teniendo en cuenta todo esto, cobra un más apropiado sentido el conjunto de metáforas y paradojas de este párrafo:

> Nuestra opinión y la del dueño de los aguacates, coinciden en la tapia: división de opiniones. Al canto de su altura facultada de dientes de cristal, se confederan los amarillos, si de nuestra codicia, de un resol con divisa lumbre y cana[23].

Estos juegos basados en el léxico taurino («división de opiniones» y «divisa» con la concurrencia también entre «divisa»-«división») son potenciados de modo más notable en esta décima:

> TAPIA DEL HUERTO-mío
>
> Sobre toril, paladión
> de mi local primavera:
> —problema de sustracción
> y getsemaní de higuera.
> Entre los niños de afuera,
> por necesidad de ladrones,
> y las guineas facciones
> del higo de puro escritas,
> la tapia, a fuerza de pitas,
> dividiendo está opiniones[24].

La tapia, además de contener la fiereza de los críos codiciosos («toril»), es defensa («paladión») del huerto («local primavera»). «Problema de sustracción» es un juego de palabras entre su significado aritmético como «resta» y el lenguaje más jurídico, sinónimo de «hurto». Algo semejante sucede con «getsemaní de higuera», construido sobre «Huerto de los Olivos». Ahí tenemos de nuevo la división de opiniones, y el higo como la cabeza de un guineo, llena de renglones de escritura (ya antes había escrito: «Al higo, por él mismo vulnerado con *renglón* de blancura»), sólo que aquí se habla de «facciones» en lugar de «sienes».

Pues bien se dice: «la tapia, a fuerza de *pitas,* / dividiendo está opiniones». Esto puede significar, fundamentalmente, dos cosas: que la tapia es un seto de pitas, o que se llama «pitas» a los cristales. A la luz de la prosa que acabo de transcribir parece más lógica esta segunda opción.

Y ahora, volvamos a la octava 1. Según todo lo expuesto, se podría proponer, con todas las precauciones necesarias, la siguiente interpretación de los dos últimos versos: «puede que un "cercén del azar" me desampare, pero no me desamparará el cristal de la tapia, que me protejerá con sus cortes de quien pretenda arrancarme, goteando por mi rostro el látex del pezón que me sujeta a la rama».

Finalmente, transcribo unos versos bastante posteriores (1935) donde, aceptada esta interpretación que antecede, todavía se pueden rastrear huellas de la octava de *Perito en lunas,* ya que el higo cae librado como un cohete por el afilado y agudo canto de la chicharra que anticipa su madurez (porque lo hace caer, tanta es la potencia dionisíaca del canto):

. . . . . .

chicharras que conceden por sus élitros
aeroplanos, torrentes, cuchillos, afilándose,
chicharras que anticipan la madurez del higo,
libran cohetes, elaboran sueños,

. . . . . .

—«Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda»[25].

[II]

[PALMERO Y DOMINGO DE RAMOS]

Luz comba, y no, creada por el mozo
talludo espulgador de los racimos:
no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo,
sí a fuerza, y no, de esparto y tiempo opimos.

Por el domingo más brillante fuimos
con la luz, enarcada de alborozo,
en ristre, bajo un claustro de mañanas,
hasta el eterno abril de las persianas.

Como suele suceder con todas o casi todas las octavas de *Perito en lunas,* esta estrofa está estrechamente relacionada con otras del mismo libro. En este caso, las números 5 («Palmera») y 7 («Palmero») constituyen un «continuum» que conviene no separar.

En esta composición la palma protagoniza la procesión del Domingo de Ramos, tan brillante en Orihuela y tan añorada por Miguel cuando desde Madrid escribe a Carlos Fenoll:

> «Decidme si hay procesiones. Aquí no se notará que es Semana de Pasión»[26].

La palma es «luz comba», «enarcada de alborozo», llevada «en ristre» en la procesión, constituyendo, por tanto, un «claustro de mañanas» al ser arqueada y luminosa como esa parte del día.

La estrofa está dividida en dos partes, aprovechando la simetría bilateral de la octava real; como es frecuente en el libro, cada una de esas partes (versos 1 al 4 por un lado y 5 al 8 por otro) aloja un tema diferente, bien que estrechamente relacionados. Aquí, los cuatro primeros versos nos presentan al palmero («mozo talludo espulgador de los racimos») que sube al tronco del árbol para coger los dátiles y cortar las palmas, tal y como vuelve a aparecer en la citada octava 7:

[VII]

[PALMERO]

Al galope la tierra y a cercenes
el azul en el istmo de más talla,
que por oro los une donde se halla
el viento bronceado de vaivenes.
Jinete que a tu misma grupa vienes
para entrar con las luces en batalla,
de la copa dorada, por tu empeño,
haz la degollación, tras el ordeño.

Los versos 3 y 4 de la octava 2 aluden a la costumbre levantina de cubrir las hojas aún tiernas de la palmera con sacos de esparto, para preservarlas del sol (que las volvería verdes) y lograr así el color bronceado y la finura que las hace tan apreciadas.

En una composición posterior puede verse la misma idea expresada más claramente:

Troncos, no de madera
de equilibrio perfecto,
sus cinturas prorrogan
hasta el último viento;
comban tribulaciones,
puntas, y no, de acero
puestas, para servir,
a oscuro tratamiento,
si con rigor de esparto,
con intención de templo[27].

El último verso de la octava 2 se refiere probablemente a la palma que sujeta en la persiana al volver de la procesión. Se cierra así un ciclo palmera-palma-persiana (estas persianas de color verde a que alude el poeta suelen estar hechas de palma) subrayado por la condición de «eterno abril» (= simple verde) de las mismas.

«El domingo más brillante» es una clara bisemia que recoge la solemnidad religiosa y la luminosidad de las palmas (= «luces»).

Ya Gabriel Miró[28] solía utilizar el término «bronce» al referirse a la palmera (tal y como hemos visto ya en el verso 4 de la octava 7) y había exaltado el gozo infantil de la procesión dominguera en páginas que Miguel Hernández conocía muy bien:

> Se curvó para asomarse y tocó la palma del último Domingo de Ramos, seca y atada entre los hierros. ¡Qué inmediato y leve aquél día de los «Hosanna, Hosanna»! La rama amarilla de palmera tan fría y jugosa entre sus manos. Su palma de un gentil latido en su punta[29].

Una utilización del tema «a lo divino» será hecha por el propio Hernández en su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras.* El *Amor,* que es una palmera, ve atadas sus palmas (nótese el doble sentido del vocablo) a la columna de su tronco (ya en la octava 5 se le dice a la palmera: «Anda, *columna;* ten un desenlace de surtidor»). Se le ata rodeando sus manos con el esparto de una cuerda, impidiendo así difundir su luz (nueva bisemia). Pero ese encubrimiento no hará sino aumentar la brillantez de ésta, en una resurrección y un Pentecostés aún más esplendorosos. Como se ve, la imaginería de extracción religiosa es densísima, estableciendo un apretado y difícil paralelismo entre la Crucifixión y los azotes atado a la Columna del Redentor y la labor agrícola ejercida sobre la palmera. Tal inter-

pretación, que conjuga la religión y la vida campesina, es muy típica de la poesía católica de Miguel Hernández. Véase todo lo dicho en este parlamento del *Amor,* dirigiéndose al *Hombre-Niño:*

Hijo, por ti me maniatan
mis palmas de cielo altísimas;
por ti me anillan de esparto
y en cruz me imposibilitan.
Igual que a la palmera atada
a su columna sencilla
me hará glorioso el tormento,
me hará la sombra tan viva
luz interior que, subido
a los cielos, desde arriba,
bajaré en lenguas de fuego
centelleantes e invictas,
transformando por amor
sobre tu frente contrita[30].

[X]

[SEXO EN INSTANTE (1)]

... fija en nivel la balanza con afecto fugitivo
fulgor de mancebo altivo...
GÓNGORA

¡Hacia ti que, necesaria, aún eres bella!...
GUILLÉN

A un tic-tac, si bien sordo, recupero
la perpendicular morena de antes,
bisectora de cero sobre cero,
equivalentes ya, y equidistantes.
Clama en imperativo por su fuero,
con más cifras, si pocas, por instantes;
pero su situación, extrema en suma,
sin vértice de amor, holanda espuma.

La comprensión de la octava, una vez conocido el título, es sencilla, sin más que tener en cuenta que se opone el sexo masculino («perpendicular morena», «bisectora de cero sobre cero») al femenino («vértice de amor») en metáforas bastantes obvias.

Ambas formulaciones pueden encontrarse en otros pasajes de la obra del poeta. Doy un ejemplo de cada uno:

a) Del masculino:

«... ocupadas están todas las sombras menos la de mi carne»[31].

b) Del femenino:

«el fiel plenilunar de mi deseo
remitir a tu vértice, hortelana»[32].

He escogido este último porque en él se representa al sexo masculino como el «fiel» de una balanza que debe ser compulsado por el «vértice» del sexo opuesto.

Y así creo que se relaciona con la cita de Góngora que encabeza la octava, donde se insiste en la imagen de la balanza, que resulta clara con estas referencias. Un uso parecido se da en la octava 4, donde el pecho del torero (representado por su corbata de seda, o por su chaquetilla), es el «fiel» de la balanza formada por los cuernos del toro, que se proyectan como una lira contra su pecho, su «lugar mejor» porque encierra su corazón, su valor y su «alma»:

[IV]

[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.

Claro está que «fiel» es una bisemia (como casi la mitad de las palabras en *Perito en lunas*) que indica también esa infatigable persecución a la que el toro somete al torero («como el toro te sigo y te persigo», en el soneto 23 de *El rayo que no cesa*). Es curiosa la coincidencia de esta imagen de la balanza y el fiel en un contexto erótico (puesto que la relación toro-torero es en *El rayo,* símbolo de la dialéctica amorosa).

Lo que me interesa también hacer resaltar es la filiación más o menos ultraísta o cubista del poema. Nótese cómo el proceso erótico se ha reducido a geometría y aritmética, hablándose en él de «perpendicular», «bisectora», «cero sobre cero», «equivalentes», «equidistantes», «cifras», «suma», «vértice».

En 1932 había publicado en Murcia Antonio Oliver Belmás su segundo libro, *Tiempo Cenital,* injustamente olvidado dentro del panorama de la poesía ultraísta[33]. En él, se puede observar un tratamiento paralelo de algunos temas (por entonces Antonio Oliver se casa con Carmen Conde, fundan la Universidad Popular de Cartagena, y cuentan con la amistad de un joven poeta de Orihuela: Miguel Hernández):

Las palmeras al crepúsculo siempre valen dos rectos[34].

La cita de Góngora plantea algún problema. Al tratar de localizarla, no se encuentra en toda la obra del poeta cordobés. No aparece ni en sus poesías, ni en sus comedias, ni siquiera en su epistolario (que a veces incluye versos), ni en variantes, ni en primeras versiones, ni en obras atribuibles[35].

Si manejamos ediciones de Góngora de la época en que lo leyó Miguel Hernández, sin embargo, nos encontraremos con una décima que dice así:

Atrevida confianza,
Girando con paralelos,
Emulación de los cielos,
Sublime proeza alcanza;
Fija en nivel la balanza
Con afecto fugitivo
Fulgor de mancebo altivo,
Y para casos supremos,
Oriente une, si extremos,
De amor el ocaso vivo[36].

Como se ve, Miguel Hernández utiliza, de modo harto audaz, un material gongorino recóndito y nada tópico, lo que nos muestra una de las facetas que no debe perderse de vista al estudiar al poeta oriolano: era un lector de poesía formidablemente dotado e incluso muy erudito; la imagen suya como poeta-pastor *naif* y espontáneo sólo es atribuible al Miguel Hernández muy primerizo. En el poema de Góngora ya hay parte de ese tratamiento geometrizante del tema.

La cita de Guillén también pertenece a una décima, esta vez directamente relacionada con el tema erótico. Se trata de «Pasmo del amante», de *Cántico:*

PASMO DEL AMANTE

¡Hacia ti que, necesaria,
Aún eres bella! (Blancura,
Si real, más imaginaria,
Que ante los ojos perdura
Luego de escondida por
El tacto). Contacto, ¡Horror!
¡Esta plenitud ignora,
Anónima, a la belleza!
¿En ti? ¿En quién?... (Pero empieza
El sueño que rememora)[37].

Situadas ambas citas en sus contextos respectivos, se puede apreciar la ha-

bilidad con que Miguel Hernández sabía soldar temas ajenos a los propios (habilidad que no es sino una faceta más de su gran capacidad mimética). Porque la diferencia entre su octava y la décima de Guillén, dilucidadas ambas por inserción en sus cosmovisiones respectivas, son notables[38]:

[XII]

[LO ABOMINABLE]

A. Ernesto G. Caballero

AUNQUE amargas, y sólo por momentos,
tendremos palmas en las manos todos;
palmas, que las mayores en los vientos,
no han de alcanzar, ni ardiendo, los dos lodos.
Entonces, posteriores sufrimientos
nos harán leves, libres de los lodos:
las últimas mejillas, viento en popa
irán sobre la un punto china Europa.

El título nos sirve bastante poco para dilucidar el significado de esta octava. Tendremos que basarnos en otros textos hernandianos para obtener una clarificación (sólo relativa, ya que no encuentro pasajes que expliquen en su totalidad y satisfactoriamente el poema).

Creo que va emparejada esta octava con la n.º 30:

[XXX]

[RETRETE]

AQUELLA de la cuenca luna monda,
sólo habéis de eclipsarla por completo,
donde vuestra existencia más se ahonda,
desde el lugar preciso y recoleto.
¡Pero bajad los ojos con respeto
cuando la descubráis quieta y redonda!
Pareja, para instar serpientes, luna,
al fin, tal vez la Virgen tiene una.

Antes de pasar a analizar ambas composiciones, conviene aclarar algunos pormenores, para que no sorprenda demasiado encontrar el retrete convertido en tema poético en Miguel Hernández. Ya hemos visto que las referencias sexuales son en él muy frecuentes, y basta leer *Viento del pueblo* o su epistolario o escuchar a quienes le conocieron para no extrañarse excesivamente de ello[39].

Pero esto es, en realidad, lo de menos. Hay otra explicación que es decisivamente importante porque constituye una de las claves de *Perito en lunas:* Miguel Hernández, como ha hecho notar Concha Zardoya[40], a pesar de tener aspiraciones de poeta y estar enamorado de la belleza, se ve obligado en Orihuela a ordeñar todos los días las cabras, a limpiar las cuadras, a sacar el agua del pozo, y ello le desespera y enerva. ¿Cómo resolver este dilema o, por lo menos, dar salida a esa frustración? Componiendo *Perito en lunas.* Sus octavas van a tratar de elevar a categoría poética las realidades más bajas y humildes. El es poeta, y la poesía es su único instrumento de redención. Hay un testimonio que es meridianamente claro a este respecto:

> MIGUEL y mártir
>
> ¡Todos! los días, elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza.
> ¡Todos! los días, se elevan hasta mi dignidad las ubres a que desciendo para producir espumas, pompas transeúntes de la leche; el agua baja y baja del pozo; la situación crítica de la función de mi vida más fea, por malponiente y oliente; los obstáculos de estiércol con que tropiezo y que eriza el camino que va de mi casa a mi huerto; las cosas que toco; los seres a quienes concedo mi palabra de imágenes; las tentaciones en las que caigo, Antonio...
> ¡Todos los días! me estoy santificando, martirizado y mudo[41].

En esta prosa encontramos alusiones a buena parte de los temas de *Perito en lunas:* las ubres (octava 33), el pozo (octava 18), su ganado (octava 26) y, en general, «todos los seres a quienes concedo mi palabra de imágenes».

Hace referencia a sus caídas de la carne, que tan a menudo le ocupan los versos en esta época, cuando su sensualismo crece con la llegada de la primavera (octavas 10 y 11); también están ahí las «boñigas de las cuadras del ganado» y «la situación crítica de la función de mi vida más fea, por maloliente y oliente», que se refiere precisamente al mismo tema de las octavas 30 y 12 que nos ocupan.

Porque, en efecto, creo que en ambas composiciones se habla de los menesteres del retrete.

Hay otra octava (ligeramente anterior o de la misma época de *Perito en lunas*) que es un claro tanteo de la n.º 12:

> Ciñe ajorcas la enagua de puntillas
> a los tobillos. Andan viento en popa,
> y entre un motín de rosas, las mejillas
> últimas de dentro de la ropa.
> Silban sierpes y bajan amarillas,
> pero delgadas asias, sobre Europa,

mientras el más que opuesto bello lado
bate palmas de oro limonado[42].

Se trata, como se ve, de una escena de retrete, donde se hacen aguas mayores (versos 5 y 6) y menores (versos 7 y 8), con las enaguas bajadas (vv. 1 y 2) y las nalgas («las mejillas últimas de dentro de la ropa», vv. 3 y 4) al aire («viento en popa», con un doble sentido evidente).

El presentar las mejillas como un «motín de rosas» es metáfora muy barroca que ya aparecía en su poema «Hermanita muerta»:

La niña
se veía
con un motín
de rosas
encima de
los pómulos[43].

Este motín de rosas es, probablemente, una asociación tipo «rosas-color rojo-sangre-motín», como más tarde hará el poeta en las octavas 17 («Sandía») y 23 («La granada»).

La octava que acabo de citar explica satisfactoriamente los cuatro últimos versos de «Lo abominable»: Europa es la blanca taza del retrete (incluso con su cuerno jupetirino y todo, si se quiere, dada su forma) por contraste con la amarillez de las «delgadas asias» que bajan sobre ella, y que «silban como sierpes» (en esta octava 12 se los llama eufemísticamente «lodos»).

Nótese la aliteración de *eles* del sexto verso, que tratan de subrayar, con su fluidez, la levedad de que se nos habla en él: «nos harán /eves, /ibres de /os /odos».

Más difíciles de explicar son los cuatro primeros versos, aunque creo que a través de la última octava transcrita se puede aclarar buena parte de su sentido. En ella se habla de «palmas de oro limonado» (vv. 7 y 8) para referirse a la micción. Pues bien, aquí se juega con un complejo entramado de conceptos: estas «palmas» son «amargas» (además de su salinidad y su impureza, que duele al poeta hasta el punto de incluirla entre «lo abominable» de las funciones de su vida) porque son «de oro *limonado*». Por otra parte, la palma se usa ardiendo en el cohete, como hemos visto al analizar las octavas 1 y 6. Al relacionar ambas «palmas» se nos dice, en resumidas cuentas, que las unas, en el viento, no han de alcanzar la distancia de las otras. A todo ello hay que añadir el otro valor de «palma» («palma de la mano») que está en relación con la bisemia de «codos» (medida de longitud y parte del cuerpo).

Según lo expuesto, nos encontraríamos en el límite de esa función enaltecedora de la poesía: se trataría de elevar a categoría poética nada menos que lo «más maloliente», usando la metáfora y la poesía como instrumentos redentores.

Miguel ya había llamado al lirio «orinal del relente», aludiendo a su forma de receptáculo y al rocío (la metáfora es de extracción gongorina):

> De punta en blanco armado, puro el lirio,
> orinal del relente, sublunado[44].

Esta mezcla de lo más puro (el lirio) y lo más impuro (la orina) es idéntica a la que propondrá Pablo Neruda en su manifiesto «sobre una poesía sin pureza», que en el n.º 1 de la revista *Caballo verde para la poesía* (de la que será colaborador entusiasta Miguel Hernández) trataba de marcar nuevos rumbos al quehacer poético al ver la luz en octubre de 1935:

> «Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profusiones que se ejercen dentro y fuera de la ley»[45].

Quizá el grado mayor de audacia en esa mezcla lo alcance en la octava 30, «retrete», donde, apoyándose en la asociación de la serpiente (= heces) con la luna (= retrete), se pasa a relacionarla con la Virgen, y nada menos que con la iconografía de la Purísima Concepción, que tiene a sus pies una serpiente y una media luna.

Esto no está hecho gratuitamente; se trata de un desesperado y desgarrado esfuerzo del poeta por enaltecer lo que se veía obligado a hacer todos los días en Orihuela, como pastor de cabras que era.

Por eso en él el gongorismo no fue un pasatiempo frívolo en absoluto. Fue una necesidad de lenguaje, de enriquecimiento técnico y una cuestión de puesta al día. Pero fue también la elección de un procedimiento poético que permitía convertirlo todo en joyas rutilantes, desde los rubíes que podían llegar a ser los granos de la granada hasta el oro en que podía transformarse la orina (nótese el juego de palabras *oro-orina*).

Ya podemos reconocer aquí al Miguel Hernández de «El Sudor» de *Viento del pueblo,* preocupado por enaltecer todo lo humano, objetivo conseguido tras una enriquecedora trayectoria, en la que el amigo muerto será «estiércol» de la tierra («Elegía» a Ramón Sijé, de *El rayo que no cesa*) y esa será la función más noble que pueda desempeñar un muerto. Como se ve, todo ello está ampliamente intuido en *Perito de lunas:*

[XVIII]

[POZO]

MINERA, ¿viva? luna ¿muerta? en ronda,
sin cantos; cuando en vilo esté no tanto,
cuando se eleve al cubo, viva al canto,
y haya una mano que le corresponda.
Dentro de esa interior torre redonda,
subterráneo quinqué, cañón de canto,
el punto, ¿no?, del río, sin acento,
reloj parado, pide cuerda, viento.

La lectura de esta octava se puede hacer fácilmente sin más que tener en cuenta algunos pequeños detalles.

El pozo es una luna minera de la cual el cubo, en vilo, saca agua. Conviene hacer notar el diferente sentido de los tres «cantos» que aparecen en la octava: el del verso segundo es un juego entre dos acepciones: el «canto» (= borde) del pozo y el «canto» (= canción) de una «ronda». Esta «ronda» también tiene, por consiguiente, dos significados: hace referencia a la forma redonda del pozo, pero, también, a una rondalla musical. El «canto» del tercer verso parece aludir al crujido de la cuerda que eleva el cubo. Y, por fin, el «canto» del verso sexto vale lo mismo que «piedra» (nótese que estos dos últimos «cantos» están rimando).

También hay un obvio doble sentido en el «eleve al cubo» del tercer verso, utilizando la terminología aritmética que ya veíamos en la octava 10.

La concepción del pozo como una torre pudiera estar en relación con una prosa de Juan Ramón Jiménez, que en una carta a Alberti (publicada al frente de su *Marinero en tierra*) le decía:

> «... el castillo de Rota, la blanca torre hundida como otro pozo de cal en el altísimo mar azul Prusia que desde allí se ve...»[46].

Una metáfora semejante se utiliza en el verso 2 de la octava 7 («Palmero», ya transcrita), donde la palmera es una península tendida sobre el mar azul del cielo (recuérdese, también, la octava 1).

Un intermedio entre estas dos imágenes lo encontramos en una prosa titulada «TORRE-mejor», en que la torre de un monasterio es una isla sobre el azulado mar celeste:

> «Es el instante único de la torre del monasterio vecino [...] A esta hora, postrer remanso solar, adquiere categoría, si talla, de isla alumbrante sobre aguas anochecidas...»[47].

«Subterráneo quinqué» alude, probablemente, a la luna (la luna real, no la «luna» = «pozo») reflejándose en sus aguas. Me parece más apropiada esta explicación que la de Gabriel Berns:

> «... The water at the bottom of this well is potencially alive and that is a vertical point of the subterraneam river (similar to the flame of the oil lamp...)»[48].

«Cañón», aplicado a una construcción circular, es metáfora obvia usada incluso como tecnicismo en arquitectura («bóveda de medio cañón»).

El manar el agua a intervalos lleva a Miguel Hernández a comparar el pozo con un reloj (también de forma redonda) al cual, para que siga manando hay que quitarle agua, echando el cubo atado a una cuerda (de ahí el doble sentido de «darle cuerda»: al pozo y al reloj).

En cuanto al agua como «viento profundo» aparecerá de nuevo en el auto sacramental:

> y la levedad grave de su cuerpo
> cae al viento profundo,
> que se enjoya de anillos de momento,
> y se pone, al fin, turbio[49].

Allí mismo la sangre, por su latir, es comparada con un reloj:

> ¡Es tu sangre,
> que se redondea y brinca,
> ardiente composición
> de reloj, raíz y viña![50].

Una octava, preparatoria de las de *Perito en lunas,* empezaba así:

> Dad cuerda, pescadores, a los ríos.
> Mi reloj gira solo sobre tus rieles.
> ...[51].

En la composición «POZO-mío» se insiste en términos parecidos. Véanse sólo dos ejemplos:

> ¡Qué gracia circular!, ¡qué fría mina![52].
> Rascacielos, oh pozo, soterraño[53].

Una prosa titulada «POZO-vivo»[54] utiliza las mismas imágenes una y otra vez. No la transcribo por su extensión, y porque no añade nada importante a lo ya dicho.

Sí que interesa traer aquí un soneto de *Imagen de tu huella* (1934) que

pasará con variantes a *El silbo vulnerado* (1934), pero no a la versión definitiva que verá la luz: *El rayo que no cesa* (1934-1935, publicado en 1936):

Gozar y no morirse de contento,
sufrir y no vencerse en el sollozo;
¡oh, qué ejemplar severidad del gozo
y qué serenidad del sufrimiento!

Dar a la sombra el estremecimiento,
si a la luz el brocal del alborozo,
y llorar tierra adentro como el pozo,
siendo al aire un sencillo monumento.

La interiorización del tema para su utilización como reflejo del llanto del poeta (en la línea del amor petrarquista) es clara y da un sentido totalmente nuevo al pozo tal como se presenta en *Perito en lunas.*

Como puede observarse, *Perito en lunas,* independientemente de su calidad (que no es nada despreciable, ya que el gongorismo de Miguel Hernández, aunque retrasado, suena con voz muy personal en el concierto de su época) es una obra fundamental en la trayectoria del oriolano.

En esta obra es donde Hernández descubre el poder de la metáfora, de la estrofa ceñida, del lenguaje prieto y constreñido, como método de potenciar la palabra, y hacerla dar más de sí. En este sentido, y aunque luego abandonase estos planteamientos en buena parte, se puede decir que descubrió lo que era la poesía. De *Perito en lunas* sale con una técnica y un dominio verbal sin los cuales no hubiese podido lograr las cualidades expresivas que luego logró.

Pero además, este libro le provee de casi toda su imaginería. A partir de ese almacén de metáforas un poco anárquico que es *Perito,* en un proceso de depuración continuo, se irá haciendo con un mundo personal con el cual poder construir su propio universo poético.

Conviene no hacerse ilusiones sobre la posible ingenuidad de la obra, ya que tanto en su lenguaje como en su cosmovisión incipiente la complejidad alcanza grados increíbles en un autodidacta de 22 años. No hay que olvidar que sobre él gravitaba la influencia del precoz Ramón Sijé. Veamos un ejemplo.

En el Ateneo de Alicante el 29 de abril de 1933 Miguel lee y explica una vez más su «Elegía media del toro» (quizá su primer poema gongorino); previamente, Ramón Sijé disertó sobre «El sentido de la danza, desarrollo de un problema barroco en *Perito en lunas*». *El luchador* de Alicante publica el 2 de mayo de 1933 la siguiente noticia:

> En el Ateneo, fiesta literaria. El sábado último ocuparon la tribuna de nuestro Ateneo dos jóvenes e interesantes escritores oriolanos: Sijé y Miguel Hernández Gilabert. Sijé... afirmó... la danza como actitud cósmica, lo barroco como método de actuación vital, un poco a la manera Keiserliniana, 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[55].

El texto resulta inestimable para mostrar la faceta realmente culta del libro: una serie de teorías un poco en la línea orteguiana que Sijé trasvasó, como se ve, a Hernández.

Perito en lunas es una visión aparentemente dispersa de la naturaleza pero, en realidad, fuertemente unificada por la luna, que es el canon y el módulo que segrega a su imagen y semejanza toda la obra. La luna, en efecto, es el astro modelo de los ciclos vitales y su forma circular simboliza perfectamente esa «circulación» cíclica de la naturaleza toda. Según ese modelo, serán lunas o círculos las palmas del Domingo de Ramos, los cuernos del toro, la trayectoria del cohete, el retrete, la sandía, el pozo, la hogaza de pan, la noria, el huevo, la navaja, etc., etc.

Es más, esa forma circular es, probablemente, uno de los motivos que llevó al poeta a utilizar la octava real como estrofa de su libro. La octava había alcanzado con Góngora calidades cimeras, y eso influiría en la elección de metro que tuvo que hacer Miguel Hernández, no cabe duda. Pero en los tanteos previos a *Perito* ensayó también la décima (que, en ciertos aspectos, es una especie de octava en arte menor).

Por eso, no es casualidad que las citas de Góngora y Guillén (dos de los modelos del libro) pertenezcan a sendas décimas. Y es que, según creo, se trata de estrofas fuertemente trabadas, muy simétricas, que logran una estructura cerrada muy apta para expresar un mundo cíclico y circular. Ya en el nombre «redondilla» que se aplica a la estrofa *abba* está presente este carácter «redondo» y «rotundo» de los metros simétricos y cerrados sobre sí mismos. La octava (con sus ocho versos de simetría bilateral y su pareado final) y la décima (con su «redondo» número 10 versos) son, en este sentido, netamente diferentes del soneto, estrofa tan petrarquista, que empleará Miguel Hernández para la zona amorosa de su poesía, como vehículo expresivo de una tensión dialéctica tú-yo inherente al proceso amoroso.

Perito en lunas es, evidentemente, un libro culto. Pero conviene tener en cuenta una cosa: Miguel Hernández, para vender ejemplares de su libro, fue

por los pueblos con un cartelón de feria, con el que explicaba las octavas. Y parece que logró un éxito notable. Sin entrar a fondo en la cuestión, no cabe duda de que para los hortelanos tenía que constituir una curiosa —e incluso puede que agradable— experiencia el ver cómo la palmera o el pozo que veían en sus quehaceres diarios aparecía convertido en poesía, y que aquello tenía su chispa y su ingenio.

Ya García Lorca había dicho en una conferencia sobre «La imagen poética en Don Luis de Góngora»:

> En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas, y las transformaciones son completamente gongorinas.
> A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un *buey de agua,* para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: «A los mimbres les gusta estar en la *lengua* del río». Buey de agua y lengua de río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de D. Luis de Góngora[56].

Pero quizá hay un género popular por excelencia donde la imaginación y el ingenio alcanzan a construir metáforas realmente gongorinas: me refiero a la adivinanza. Por ejemplo, el pareado:

> Muchas damas en un castillo
> y todas visten de amarillo[57].

referido a las naranjas, podría ir incluido, perfectamente, dentro de *Perito en lunas* que, en cierto modo, es una serie de adivinanzas.

Cernuda había escrito que el neogongorismo tenía en gran parte aire de «adivina, adivinanza»[58].

Y Gerardo Diego ya lo había hecho notar:

> El acertijo es un género poético tan antiguo como la poesía popular, y el doble o triple deleite de la agudeza de la sorpresa y de la emoción poética que es compatible cuando el oráculo es de verdad poeta, se conjugan en una síntesis deliciosa[59].

Voy a copiar ahora un ejemplo que nos va a resultar utilísimo para resumir todo esto, por tratarse de una adivinanza, por estar a medio camino entre el acertijo popular y el conceptismo-culteranismo de Góngora y Calderón, y por haber sido compuesta por el propio Miguel Hernández. Pertenece a su auto sacramental. La solución es *Dios.* (Esta solución, a su vez, es otro acertijo: Dios es la hostia o la hogaza de pan; así pues, se trata del pan):

Pues como ésta el labrador
es cosa de adivinanza:
(a ver quién la acierta):
Estoy en la parva,
me pisan las bestias,
los hombres me pasan,
y me llenan todos
de lodo y de faltas.
Paja es mi colchón,
pesebre mi cama,
pero cosa buena
toda mi substancia.
Redondo en el grano,
redondo en la garba,
redondo en la era,
redondo en la casa,
redondo en el horno,
y en la mesa blanca.
¡A ver quién me acierta
esta adivinanza
que en redondo empieza
y en redondo acaba![60].

Estos cuatro versos finales podrían ir al frente de *Perito en lunas,* porque eso es el libro, una «adivinanza que en redondo empieza y en redondo acaba», como la propia luna que preside el libro, símbolo de lo etéreo y lo ideal que debe orientar el quehacer del poeta.

Y conviene tener en cuenta que *Perito en lunas* no es sólo un libro, es una manera de concebir la poesía que abarca toda una época de su obra (aproximadamente la que suele editarse bajo el título de *Poemas de adolescencia y otros poemas*). Por ello, el buen conocimiento de este libro y de esa zona de su producción es una labor previa a cualquier intento de análisis total de su obra, porque ahí están (en germen la mayoría de las veces) casi todos los temas posteriores.

[*Documenta Miguel Hernández,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1985]

N O T A S

[1] DIEGO, Gerardo, «Perito en lunas». *Cuadernos de Ágora,* noviembre-diciembre, 1960, n.º 49-50, p. 26. (En adelante citaré DIEGO, seguido del número de la página).

[2] CHEVALLIER, Marie, «Tentative d'explication de texte: *Perito en lunas* de Miguel Hernández», *Les Langues Néolatines,* París, n.º 150, juin, 1959 (citaré CHEVALLIER).
ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández. Vida y obra.* Hispanic Institute, New York, 1955 (citaré ZARDOYA).

[3] CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández,* Madrid, Gredos, 1971 (1.ª edición, 1962), p. 57 (citaré CANO).

[4] HERNÁNDEZ, Miguel, *Perito en lunas,* Murcia, 1933, Ed. Sudeste.
Tengo que agradecer a D. Jesús Alda Tesán su amabilidad al facilitarme esta rareza bibliográfica (de *Perito en lunas* se tiraron sólo 300 ejemplares y hoy es una edición inencontrable).

[5] Sería de desear que *Perito en lunas* viese la luz anotado o, por lo menos, con los títulos, para que pudiese llegar al público no especializado. Así lo ha hecho CANO BALLESTA en una antología de M.H. (*El hombre y su poesía,* Madrid, Ed. Cátedra, 1974). CANO (ap. cit.) descifró algunas de las octavas de *Perito en lunas,* dando valiosas orientaciones sobre las mismas. También puede encontrarse perfectamente aclarada la n.º 14 («Barbero») en E. CORREA y F. LAZARO CARRETER: *Literatura española contemporánea,* Salamanca, Anaya (6.ª ed.), 1966. En ambos casos conocían ya los títulos de las composiciones.

[6] VALÉRY, Paul, Poésies, Gallimard, 1960, p. 155.

[7] CHEVALLIER, *Loc. cit.*

[8] PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández. Vita e poesia,* Milano, Mursia, 1966, p. 23. (Hay traducción española en Ed. Losada, Buenos Aires, 1970).

[9] HERNÁNDEZ, Miguel, *Perito en lunas, poemas de adolescencia, otros poemas,* Buenos Aires, 1963, p. 59 (citaré PA).

[10] PA, 103.

[11] PA, 103 y 104.

[12] PA, 26.

[13] PA, 57.

[14] PA, 63.

[15] PA, 67.

[16] PA, 84.

[17] HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras Completas,* Buenos Aires, 1960, Losada, p. 957 (citaré OC).

[18] PA, 154.

[19] PA, 63.

[20] PA, 26.

[21] PA, 64.

[22] OC, 953.

[23] OC, 947.

[24] PA, 155.

[25] *Caballo Verde para la poesía,* n.º 1, octubre, 1935. (Recogido en OC, 254).

[26] (La carta es de marzo de 1932). MARTÍNEZ MARÍN, Francisco, *Yo: Miguel* (I parte). Alicante, Ed. Félix, 1972, p. 87.

[27] PA, 92.

[28] Por ejemplo: MIRÓ, Gabriel, *Obras Completas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, p. 897 (citaré MIRÓ).

[29] MIRÓ, 1.048.

[30] HERNÁNDEZ, Miguel, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (auto sacramental), Madrid, *Cruz y Raya,* julio-septiembre, 1934, núms. 16-18 (citaré AUTO), p. 51.

[31] PA, 86.

[32] PA, 90.

[33] Cfr. OLIVER BELMÁS, Antonio, *Obras Completas,* Madrid, 1971, Ed. Biblioteca Nueva, y su introducción por Leopoldo de Luis («La poesía de Antonio Oliver», p. 7).

[34] Ibídem. Tengo que agradecer a Carmen Conde de Oliver Belmás su amabilidad al proporcionarme los datos que le solicité sobre esta época.

[35] He manejado las siguientes ediciones de Góngora: *Obras Completas,* Edición Millé, Madrid, Aguilar (6.ª ed.), 1967. Para el Polifemo, la de D. ALONSO (Madrid, Gredos, 1967, 5.ª ed.) y para los sonetos, la de BIRUTE CIPLISJAUSKAITE, *Sonetos completos,* Madrid, Castalia, 1969.

[36] Así, por ejemplo, en la B.A.E. (tomo XXXII, p. 487) en la edición de 1921, que es la colección en que solía M.H. leer a los clásicos, o también en la de Ed. Prometeo (sin fechas, pero de hacia 1927), muy leída por entonces (p. 101).

[37] Transcribo la versión definitiva del poema. Tal y como indica BLECUA en su edición del 2.º *Cántico* (Barcelona, Textos Hispánicos Modernos, Ed. Labor, 1970, p. 170) hay variantes respecto a su primera versión.

[38] Para el análisis de «Pasmo del amante», cfr. DEBICKI, Andrew P., *La poesía de Jorge Guillén,* Madrid, Gredos, 1973, p. 296, y, sobre todo, GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, *La realidad y Jorge Guillén,* Madrid, Insula, 1962, p. 165.

[39] GUERRERO ZAMORA, Juan, *Miguel Hernández, poeta,* Madrid, El Grifón de Plata, 1955, p. 68: «Miguel Hernández fue tremendamente mal hablado».

[40] ZARDOYA, 647. Y también, «El mundo poético de Miguel Hernández», *Ínsula,* n.º 168, noviembre de 1960.

[41] OC, 9.057.

[42] PA, 28.

[43] PA, 11.

[44] PA, 24.

[45] Está recogido en las *Obras Completas* de Neruda, tomo II, p. 1.040, Buenos Aires, Losada, 1968.

[46] ALBERTI, Rafael, *Poesías Completas,* Buenos Aires, Losada, 1961, p. 50. Miguel Hernández conocía perfectamente la obra de ambos poetas.

[47] OC, 956.

[48] BERNS, Gabriel, «Familiar and natural violence in the early poetry of Miguel Hernández: *Perito en lunas*», *Hispanic Review,* Philadelphia, october, 1970, vol. 38, number 4, p. 396.

[49] AUTO, 12.

[50] AUTO, 53.

[51] PA, 25.

[52] PA, 53.

[53] PA, 54.

[54] OC, 191.

[55] CANO, 17, nota.

[56] GARCÍA LORCA, F., *Obras Completas,* Madrid, Aguilar (13.ª ed.), 1967, pp. 62 y 63 (citaré LORCA).

[57] Citado por Alberti, que se la oyó a Lorca (en *La arboleda perdida;* B. Aires, Compañía General Fabril Editorial, 1959, p. 98).

[58] CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea,* Madrid, Guadarrama (2.ª ed.), 1970, p. 152 (citaré CERNUDA).

[59] DIEGO, 27.

[60] AUTO, 174.