

## LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

por EMILIA P. DE ZULETA ÁLVAREZ

*Para Sarita Agüero*

### RAÍCES CLÁSICAS.

Entre el grupo de poetas que llenan el período del 20 al 35 y la llamada "generación de posguerra"; para algunos, primera figura de ésta; para otros, epígono de la anterior, surge la voz poética de Miguel Hernández <sup>1</sup>.

Había nacido en Orihuela, en la provincia de Alicante, en 1910, hijo de una humilde familia campesina, y campesino él mismo desde muy temprana edad. En contacto con la naturaleza, adquiere la vivencia de la tierra de manera tan hondamente entrañada, que ella habría de constituirse en el andamiaje de su lírica mejor.

Fué autodidacto Miguel en sus primeros años, época de penetración cordial con el paisaje y de lecturas abundantes e indiscriminadas hasta que Ramón Sijé, el amigo decisivo de la adolescencia, comienza a orientarlo y a guiarlo. Pero aunque es innegable que la influencia de Sijé y el gozo sensual de la naturaleza del Levante van modelando su instrumento poético, lo que resulta definitivamente configurador es la frecuentación de los clásicos, esos "palacios abandonados", como los llama Azorín. Ya con cierta perspectiva frente a los "ismos", resulta aleccionador comprobar que de las grandes aventuras poéticas del siglo XX permanece el saldo de unos pocos grandes creadores y que en todos ellos ha dejado la tradición su impronta profunda. Bien dice Pedro Salinas, hablando de la minoría literaria: "Podría interpretarse la tradición como el sordo y enorme empuje que el pasado hace sentir al poeta de hoy para que vaya un paso más allá, confiado precisamente en esas fuerzas seculares que le respaldan en su intento. La literatura es siempre secuencia, hasta

<sup>1</sup> Para un cuadro de la poesía española de dicho período, ver el excelente libro de J. F. CIRRE: *Forma y espíritu de una lírica española*. Noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935, México, Gráfica Panamericana, 1950.

en aquellos que quieren romper con todo. Toda creación sigue a otra, le adiciona algo, es un 'más'. Lo que había 'más' esto. Por eso tiene que ser nueva, que ser otra. Eso de que en arte no hay nada nuevo es tan capcioso como sería decir que en el mundo de la materia todo es lo mismo, porque todo, desde la amiba al carbón, del Himalaya a la rosa, sale de los mismos noventa y dos elementos químicos. Pero para que nazca algo nuevo, es menester otra operación de genialidad combinatoria, una novedad"<sup>2</sup>.

El poeta oriolano ha sabido lograr esa genialidad combinatoria. Está en su poesía la tradición de nuestra lengua, el dominio perfecto de la técnica del verso castellano, pero en la imagen audaz que enciende de originalidad un soneto de pulcritud garcilasista está Miguel Hernández entero; en una amargura más angustiosa que late tras su angustia quevedesca; y en toda su obra, distinta y profunda, una virilidad bravía que es inconfundiblemente hernandiana.

Sirve pues la obra de Hernández —como la de Lorca, Alberti, Salinas o Guillén— para demostrar la falsedad de la premisa según la cual la poesía moderna, expresión de un mundo caótico, ha de resolverse siempre en formas totalmente desbordadas e irracionales<sup>3</sup>; y para probar, por el contrario, que las formas que la tradición española ha ido elaborando a través del tiempo, nunca estorbaron la expresión de los grandes poetas. La segunda premisa cuya falsedad se demuestra es la de que la poesía moderna ha de ser necesariamente para minorías. Por el contrario, la obra de Hernández es singularmente accesible a grandes públicos.

En 1927, no está de más recordarlo, la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora produce una pequeña revolución literaria, que si bien no tuvo mayor profundidad, habría de tener grandes consecuencias en las generaciones posteriores que revelan, no ya la imitación de un poeta aislado como Góngora, sino la frecuentación de toda la lírica clásica<sup>4</sup>.

La primera producción de Hernández paga su tributo a esa moda neogongorina.

<sup>2</sup> P. SALINAS: *La Gran Cabeza de Turco o la minoría literaria*, en "Cuadernos americanos", año V, n.º 1, México, 1946.

<sup>3</sup> En una línea totalmente distinta de la de Hernández, es evidente la fuerte tendencia de muchos artistas contemporáneos a configurar su creación estética, a hallar su propia norma, por vía racional. En poesía representan esa tendencia Eliot y Valéry. Refiriéndose a Eliot, afirma J. M. Valverde que su grandeza consiste en ser el gran poeta negativo, o lo que se produce cuando no se puede producir un gran poeta. (*Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952.) Aun cuando se admita que, en algunos casos, el excesivo intelectualismo llega a esterilizar la creación, hay que reconocer el positivo enriquecimiento que por ese camino han obtenido Salinas y Guillén, por ejemplo.

<sup>4</sup> Como nota curiosa señalemos la influencia que una antología popular, hecha por Cejador, ejerció sobre los poetas que, como Alberti y otros, retornaron a las formas clásicas y tradicionales. Lo recuerda A. Díaz Cañabate en su deliciosa *Historia de una tertulia*, Valencia, Castalia, 1953, libro dedicado al relato de escenas de la vida literaria madrileña, centradas en la figura de José María de Cossío.

En 1933, tras un breve viaje a Madrid, publica *Perito en lunas*, libro aparentemente distinto de su obra posterior, pero que tiene con ella bastante en común. El libro se inicia con epígrafe de Valéry: "Je m'enfoncé au mépris de tant d'azur oiseux." Utiliza la octava real en este libro, que revela su conocimiento de Góngora y del gongorismo de Alberti. En la mayor parte de las octavas se ha detenido el poeta en un retorcimiento preciosista. Sin embargo, aunque penetrado de la técnica del poeta cordobés, Hernández traspone en metáforas la realidad campesina que le está próxima. Así, el estío hace madurar la luna tal como la ceniza hace madurar la era, dice en la estrofa XXXV. O bien los cuernos del astro se truecan en la imagen taurina, que tan cara le va a ser en su obra futura, en la octava III. Émula digna del "lascivo esposo de coral barbado" de Góngora es, por cierto, la octava XIII, de exquisita elaboración.

La rosada, por fin Virgen María.  
Arcángel tornasol, y de bonete  
dentado de amaranto, anuncia el día,  
en una pata alzado un clarinete.  
La pura nata de la galanía  
es este Barba Roja a lo roquete,  
que picando coral, y hollando suma  
"a batallas de amor, campos de pluma".

Por esta época se produce su ahondamiento en la fe tradicional, decisiva para la configuración de su mundo poético, imantado por dos grandes temas absolutos: el amor y la muerte; y en ellos, traspasándolos, angustiosa y desgarradora, el ansia de eternidad.

En ese período del 32 al 34, siempre bajo la tutela de Sijé, vive fervorosamente su catolicismo, que ha de dejar su fruto en el Auto Sacramental "Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras"<sup>5</sup>. En 1934 esta obra le abrió triunfalmente las puertas de Madrid al ser publicada en *Cruz y Raya*.

De esta obra se ha dicho que es miméticamente calderoniana. Puede parecerlo ante una mirada superficial. Hay, en efecto un dominio total de la técnica de Calderón, pero sobre todo está Miguel Hernández con los rasgos que habrían de ser permanentes en su personalidad poética. El soplo de su sensualidad vigorosa y sana recorre toda la obra. Está su angustiada congoja, pero también su terca fortaleza frente al dolor y ante la muerte.

Sea, Señor, cuando quiera  
tu poder: a él me sujeto.  
¡Si toda mi vida espera,

<sup>5</sup> En *Cruz y Raya*, n.ºs. 16-18, Madrid, julio-setiembre de 1934

alerta, mi calavera  
apoyada en mi esqueleto!  
A punto está la corrida:  
y en el momento de verte,  
toro negro, toro fuerte,  
estoy queriendo la vida  
y deseando la muerte.  
¿Seré yo como el peón,  
que invita al toro a embestir,  
y en cuanto le ve venir  
teme y huye la ocasión  
valerosa de morir?  
¡Clávame la espada fina  
ya, Señor, si es de esta suerte  
la hora lejana y vecina!  
¡Con qué lentitud taurina  
estoy viviendo mi muerte!

(Parte III, *ob. cit.*, ps. 56-7).

Aquí el toro es el símbolo de la muerte aunque en los versos finales parece ser el hombre el que aguarda, como el toro, la espada fina que lo ha de matar.

Disperso por todo el Auto está su tesoro de imágenes, de abolengo clásico pero nuevas, vivas, intactas: la blancura del almendro con sus párpados de nata; el amor como una palmera, áspero en su exterior pero con el tierno palmito por dentro; abejas, panales, colmenas, usadas como imágenes eróticas.

El desarrollo de la pieza es la historia espiritual del Hombre que, desde la niñez protegida por la Inocencia y por el Amor, va recorriendo su camino. Es asaltado por el Deseo y por la Carne que esclavizan previamente a sus sentidos. Sufre la ruda ley del trabajo que el poeta campesino no traduce de manera simbólica, sino con duras labores de siega y trilla, en cuadros realistas donde lo agobian la fatiga física y el sudor.

Cuando el Hombre está vencido por el amargo regusto del mal, el Deseo, la Carne y los Sentidos sublevados, lo incitan a que, nuevo Caín, dé muerte a su hermano, que es en este caso un pastor que vive en su cabaña, en feliz apartamiento, con su pastora y sus ovejas. Este pasaje es uno de los que mejor muestran la profunda originalidad de Hernández. El drama inmemorial se viste con ropajes modernos: la envidia desatada contra el hermano es aquí lucha de clases que con sus habituales estribillos se desencadena.

*Mirar*:—¡Abajo!, yo repito.

*Oler*:—¡La huelga general!, ¡trabajadores!

*Gustar*:—¡La huelga general!

*Tocar:*—¡Dios es un mito!  
*Carne:*—La religión un tétrico sistema de  
incienso que perfuma podredumbre.  
*Deseo:*—(¡Vamos! ¡Venga!)  
*Mirar:* —Un problema  
que no resuelve nada.  
*Oír:* —¡Ea! ¡A la lumbre  
con los templos!  
*Oler:* —Hagamos de sus cosas un  
monte de cenizas al momento.  
*Gustar:*—Bebamos en las ánforas preciosas.  
*Tocar:*—Romparamos las clausuras tenebrosas  
del Santo Sacramento.  
*Carne:*—Dejemos a sus vírgenes desnudas.  
*Deseo:*—(¡Más coraje! ¡Ea, ea!)  
*Oír:*—A las campanas mudas y fundidas.  
*Mirar:*—¡Gran cosa!  
*Oler:*—¡Gran idea!  
*Gustar:*—Que de su fundición salgan martillos que  
nutran de sus hierros la pelea.  
*Tocar:*—¡Abajo los sencillos  
de corazón!  
*Todos:*—¡Abajo! ¡Abajo!

(Todos se remueven furiosos y encabritados.)<sup>6</sup>

Después del crimen el Hombre huye acuciado por el Remordimiento. Más tarde, al oír la Voz de la Verdad —Juan el Bautista—, vemos que vence sobre sus instintos, esclaviza nuevamente a los Sentidos y rechaza lejos de sí al Deseo quien, abandonando el cultivo de la hacienda, parte con la boca torcida y jurando vengarse. Lo hace por fin, acompañado por su corte de Pecados Capitales, armados de martillos, garrotes y teas, que asolan los campos e incendian las parvas<sup>7</sup>.

Dios, que es el Buen Labrador, anuncia su muerte al Hombre y éste, tras un momento de rebelión, acepta confiado su destino. En sus palabras de sumisión late la idea quevediana de la vida como lento discurrir de la muerte; de la muerte como razón de la vida; del hueso

<sup>6</sup> M. H.: *Obra escogida*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 331.

<sup>7</sup> En este momento Hernández, que luego habría de ingresar en el comunismo, debido a la influencia de Pablo Neruda, tenía otro concepto del campesino. El hombre de campo no debía faltar a su amor y a su destino y su única liberación era enamorarse cada vez más de sus labores. Así lo dice en "Profecía del campesino", poema de esta época: "Ay!, ama, campesino!, / adámate de amor por tus labores!", (*ob. cit.*, p. 83). En otro, "La Morada amarilla", se pregunta por qué Castilla se aparta del cielo y clama contra él, cuando siempre su destino ha estado unido a Dios. Sobre la dimensión política de Hernández se apoya la obra de ELVIO ROMERO: *Miguel Hernández, destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1958. Véase, para un balance cabal y equilibrado de la figura de Miguel Hernández, el excelente ensayo de GUILLERMO DE TORRE: "Vida y poesía de Miguel Hernández", en *Las metamorfosis de Proteo*, Buencs Aires, Losada, 1956.

como andamiaje del hombre. Idea quevedesca que va a constituir para siempre el meollo de la lírica de Hernández.

En este fragmento es donde asoma su símbolo de la muerte como un toro luctuoso, que habría de repetirse tantas veces en sus versos y que influiría en algunos poetas españoles contemporáneos, especialmente en Rafael Morales <sup>8</sup>.

La poesía del Auto se enriquece, además, con reminiscencias de Lope y de San Juan de la Cruz, no sólo en las imágenes, sino, en general, en la familiaridad ingenua de los elementos profanos.

Si nos hemos detenido en el análisis de esta pieza ha sido para mostrar, ya en avanzado estado de gestación, lo que habrá de ser su instrumento poético. Es, además, la obra de mayor valor dentro del teatro de Hernández, que incluye también *El labrador de más aire*, *Los hijos de la piedra* y algunas piezas menores compuestas durante la guerra.

#### INTEGRACIÓN CON LO MODERNO.

Este Auto, publicado como decíamos por *Cruz y Raya*, le abrió al poeta las puertas del Madrid literario. Allí habrá de incidir sobre su estilo el acercamiento a José María de Cossío, Aleixandre y Neruda.

Sobre él, como sobre otros poetas de su generación, fué decisiva la influencia de Pablo Neruda, sobre todo al principio. Luego, algunas huellas permanecen, pero en general retorna a un tipo de poesía mucho más estructurada y coherente.

Estos primeros viajes a Madrid inspiran su *Silbo de afirmación de la aldea*, modernísima reelaboración del tema del *beatus ille*, donde a las imágenes ciudadanas se enlazan motivos campesinos exquisitamente seleccionados. Por un lado, las “mecánicas jaurías”, los “difíciles barrancos de escaleras”, las “calladas cataratas de ascensores”, y por otro, “el cardo que de místico se abrasa / en la ‘serrana gracia de la altura’, o el limonero, ‘ya cansino / de tanto agrio picudo’, o ‘la palmera que se disputa / la soledad suprema de los vientos’ ” <sup>9</sup>.

“EL RAYO QUE NO CESA”.

También en este período del 34 al 36 escribe sus primeros poemas sueltos, muchos de los cuales integrarán *El Rayo que no cesa* y sus dos versiones previas: *Imagen de tu huella*, inédita, y *El silbo vul-*

<sup>8</sup> Rafael Morales niega la influencia de Hernández en sus *Poemas del toro*. En un reciente artículo examina con ese propósito los precedentes líricos que subyacen en su poesía y en la de Hernández. Al margen de su índole polémica, resulta un trabajo valiosísimo para rastrear los desarrollos que ha suscitado el tema del toro en la poesía tradicional, tema que también ha sido tratado lujosamente por José María de Cossío (R. MORALES: *Réplica y contrarréplica*, Índice, Madrid, n.º 84, octubre, 1955).

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, p. 93-8.

*nerado*, que publicó Cossío en 1949, como apéndice a la segunda edición de *El rayo que no cesa*. Es decir que Hernández llega a la obra definitiva por un proceso de reelaboración expresiva que casi siempre redundó en perfeccionamiento del poema.

Se publicó "El rayo" en 1936. Los eternos buceadores de influencias podrán encontrarlas, variadas y abundantes, en esta obra, pero no podrá negarse que la voz de Hernández es original y auténtica, aunque se haya enriquecido en la tradición clásica.

*Temática*: El libro se ciñe a los cuatro grandes temas hernandianos: el amor, el dolor, la muerte y la tierra.

El amor, como en todas las almas verdaderamente viriles, es entendido como amor a una sola mujer: Josefina Manresa, con quien se casó en 1937. Fué un amor intenso, constante, apremiado siempre por la ausencia: desde 1934 al 37, Hernández vivió en Madrid; vino luego la guerra, y finalmente la cárcel. Ya entre los primeros poemas aparecía éste, melancólico, de indudable origen popular:

A mi Josefina

Tus cartas son un vino  
que me trastorna y son  
el único alimento  
para mi corazón.

Desde que estoy ausente  
no sé sino soñar  
igual que el mar tu cuerpo,  
amargo igual que el mar.

Tus cartas apaciento  
metido en un rincón  
y por redil y hierba  
les doy mi corazón.

Aunque bajo la tierra  
mi amante cuerpo esté,  
escribeme a la tierra  
que yo te escribiré<sup>10</sup>.

En el "Rayo . . .", Hernández se revela en el tema del amor, como uno de los mayores poetas, no sólo de su generación, sino también de toda la literatura española. El amor adquiere en su obra enorme riqueza de matices y una infinita delicadeza y variedad en los hallazgos psicológicos. Es, a veces, la tabla de salvación en el mar de las

<sup>10</sup> *Ob. cit.*, p. 79.

penas y de los presentimientos, aunque el poeta, acosado por su amargura, en los versos finales hasta parece dudar de su amada:

X

Tengo estos huesos hechos a las penas  
y a las cavilaciones estas sienes:  
penas que vas, cavilación que vienes  
como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas,  
voy en este naufragio de vaivenes  
por una noche oscura de sartenes  
redondas, pobres, tristes y morenas.

Nadie me salvará de este naufragio  
si no es tu amor, la tabla que procuro,  
si no es tu voz, el norte que pretendo.

Eludiendo por eso el mal presagio  
de que ni siquiera en ti habré seguro,  
voy entre pena y pena sonriendo <sup>11</sup>.

Generalmente el tono es impetuoso y sensual, pero suele serenarse con tierno humor, como en éste en que alude al primer beso robado:

XI

Te me mueres de casta y de sencilla:  
estoy convicto, amor, estoy confeso  
de que raptor intrépido de un beso,  
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,  
y desde aquella gloria, aquel suceso,  
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,  
se te cae deshojada y amarilla.

El fantasma del beso delincuente  
el pómulo te tiene perseguido,  
cada vez más patente, negro y grande.

¡Sin dormir estás, celosamente,  
vigilando mi boca, con qué cuidado!  
para que no se vicie y se desmande <sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Ob. cit.*, p. 122.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 123.



En el soneto XII (“Una querencia tengo por tu acento...”), el tono es aristocrático y musical<sup>13</sup>.

El amor en Hernández es violentamente carnal en su superficie, pero no se sacia en ella y va apurando sus esencias hasta descubrir en la mujer el símbolo de la fecundidad y de la vida. Contemporáneamente —entre los años 35 y 36— publica su poema *Mi sangre es un camino*, donde la marea vital del poeta se arrastra inexorablemente hacia la amada, en razón de un imperio oscuro que lo lleva a prolongar a sus padres en la eternidad. El enamorado es él mismo y simultáneamente tiende hacia la mujer “un puente de arqueados corazones / que ya ‘se corrompieron y que aún laten’ ”<sup>14</sup>.

Siempre estrechamente unidos al del amor están los otros grandes temas del dolor, la muerte y la tierra. El pensamiento de Hernández se detiene en ellos con una insistencia obsesiva.

El dolor aparece en casi todos los poemas de “El rayo...”, con desigual intensidad: lo cerca la vaga desazón, la fatiga, la “picuda y deslumbrante pena”, los presagios tristes; o lo muerden rabiosas fieras o lo acosan rayos destructores.

Es en este grupo de temas donde Hernández se vierte a través de imágenes campesinas. Tal vez porque afectan más intensamente su raíz esencial, despiertan las notas del poeta pastor que hubo siempre en Hernández, más o menos soterrado. El campesino siente en el contacto con la tierra y la naturaleza el llamado oscuro de la muerte que lo persuade de su tiranía.

En el soneto VII, la imagen de sí mismo ante el arado, le sugiere al poeta campesino: “Y otra vez, inclinado cuerpo y mano, / seguirá ante la tierra perseguido / por la sombra del último descanso”. En el soneto IX siente el llamado de la tierra que lo aguarda y se pregunta cuándo caerá su cuerpo detrás de la mano horticultora.

Y en otro soneto, ante unos árboles, piensa cuál de ellos ha de dar materia para su caja.

Pero, aparte del grupo de poemas en los que la muerte se reduce a una intuición emocional, a un presentimiento inefable, hay otros en los que la emoción se enriquece con una base conceptual españolisima, y más específicamente, quevedesca: la muerte habita el corazón del hombre, que la lleva en sí como simiente.

A este grupo de poemas está ligada estrechamente la imagen del toro, que ya aparecía en su Auto Sacramental. Se repite: a) como imagen de la muerte en el que empieza “La muerte toda llena de agujeros / y cuernos de su mismo desenlace, / “bajo una piel de toro pisa y pace / un luminoso prado de toreros”; y sigue: “Ya no puedes,

<sup>13</sup> *Idem, id.*

<sup>14</sup> *Idem, p. 160.*

amorosa fiera hambrienta, / pastar mi corazón, trágica grama, / si te gusta lo amargo de su asunto”<sup>15</sup>.

b) O el toro es su misma sangre, sangre astada, que vierte sobre su lengua el sabor de la muerte que está en su corazón, como en el que dice: “El toro sabe al fin de la corrida, / donde prueba su chorro repentino, / que el sabor de la muerte es el de un vino / que el equilibrio impide de la vida”<sup>16</sup>.

c) O bien el toro es el propio poeta, que se desdobra en variadas imágenes: “Como el toro he nacido para el luto / y el dolor”; y sigue, “Como el toro lo encuentra diminuto —todo mi corazón desmesurado”, y más adelante, “Como el toro me crezco en el castigo” y concluye: “Como el toro te sigo y te persigo, / y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro”<sup>17</sup>.

*La técnica:* Tampoco queremos dejar de lado el aspecto de su dominio técnico, que alcanza tal vez su manifestación más deslumbrante en “El rayo . . .”. Asombra la sabiduría, la elaboración y un acentuado equilibrio, deslucido a veces por cierto inexplicable desenso de algunos versos, especialmente en los tercetos.

En el soneto XII, por ejemplo, hay rima interna en los primeros ocho versos y reiteración, en el primer verso del primer terceto, de los elementos diseminados en el primer cuarteto.

Hay conduplicación sintagmática en el soneto X y en el XI. Otras veces recurre a la anáfora, que aparece en varios sonetos, el XIII por ejemplo. En otros sonetos hay epanadiplosis: en todos los versos del soneto IX se duplican trece palabras distintas.

Fuera menos penado si no fuera  
nardo tu tez para mi vista, nardo,  
cardo tu piel para mi tacto, cardo,  
tuera tu voz para mi oído, tuera<sup>18</sup>.

De este análisis de su técnica no debe surgir la idea de que los poemas de Miguel Hernández adolecen de una excesiva preocupación formal o que el creador, de manera deliberada y mecánica, va sumando los artificios. En realidad, no es así, aunque pudiera parecerlo.

El libro está cerrado por una maravillosa elegía inspirada en la muerte de su amigo “Ramón Sijé”, en octubre de 1935. Está escrita

<sup>15</sup> *Ob. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ob. cit.*, p. 127.

<sup>17</sup> Soneto XXIII, *ob. cit.*, p. 130.

<sup>18</sup> Analiza extensamente el aspecto técnico JUAN GUERRERO ZAMORA en su libro *Miguel Hernández, poeta*, Madrid, El Grifón, 1955. CONCHA ZARDOYA en su libro *Miguel Hernández, 1910-1942. Vida y obra*, Nueva York, Hispanic Inst., 1955, hace también un análisis estilístico sumamente detallado de cada uno de los libros de Hernández en cuanto a la temática, estructura, metáforas, cromatismo, léxico, etc. Ya antes CARLOS BOUZONO había investigado sobre la correlación en la poesía de Hernández en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951.

en tercetos, metro tradicional en estas composiciones. La primera parte va desarrollándose en un “crescendo” de dolor y de desesperación; en la segunda, se serena cuando lo ve resucitar en el ámbito de la aldea. En la parte final hay dos referencias a colmenas-abejas, que pueden relacionarse con algunas similares de otros poemas <sup>19</sup>.

#### APROXIMACIÓN A NERUDA Y ALEXANDRE.

Para 1936, fecha de la publicación de *El rayo que no cesa*, ya escribía Hernández obras de muy distinta factura, como las odas a Alexandre y a Neruda, que por su fluencia desbordada y por sus imágenes surrealistas significan un alejamiento de su manera anterior. La obsesión de la sangre y de la muerte aparece también en esta serie de poemas, pero bajo la influencia de los poetas nombrados, se enriquece y profundiza por las formas abiertas y las imágenes sucesivas y encadenadas. El dinamismo característico de la poesía de Hernández se acentúa notablemente por la índole propia del surrealismo.

Los dos poemas más logrados de este período son, a nuestro juicio, *Mi sangre es un camino* y *Sino sangriento* <sup>20</sup>. En este último, “la sangre ávida y fiera” persigue al poeta desde que fué concebido, y lo acecha y lo tortura con herramientas cada vez más terribles: hachas, cadenas, zarpas. La sangre le desborda el pecho, lo inunda y debe nadar contra su torrente de puñales; es inútil defenderse contra ella, que lo ataca encarnizadamente, pues los brazos se le van detrás, llenos de ansias. En los versos finales el poeta se entrega a su destino: “Me dejaré arrastrar hecho pedazos, / ya que así se lo ordenan a mi vida / la sangre y su marea, / los cuerpos y mi estrella ensangrentada. / Seré una sola y dilatada herida / hasta que dilatadamente sea / un cadáver de espuma: viento y nada.”

#### POESÍA DE GUERRA.

Entretanto había estallado la guerra civil y Hernández actuó en ella, especialmente en servicios de propaganda en el frente. Dos libros más representan esta etapa: *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939), con temas directamente inspirados en el drama que estaba viviendo. Aquí baja un tanto la calidad poética; se aplebeya en ciertas concesiones a formas vulgares, exigidas por la propaganda política, pero en algunos poemas se mantiene la voz en la altura de los libros anteriores.

<sup>19</sup> Estas imágenes, de implicaciones eróticas, cuentan con una vasta tradición clásica que examina PEDRO LARRALDE en *La poesía de Miguel Hernández*, en *Correo Literario*, Buenos Aires, n° 11, 1944.

<sup>20</sup> *Ob. cit.*, p. 166.

En *Viento del pueblo*<sup>21</sup>, que lleva el subtítulo de “Poesía en la guerra”, encontramos poemas de muy desparejo valor. Entre ellos tiene un gran brío y emoción el romance titulado *Vientos del pueblo me llevan*, elogio de las virtudes del hombre español ante la vida y ante la muerte: “No soy de un pueblo de bueyes, / que soy de un pueblo que embargan / yacimientos de leones. / desfiladeros de águilas / y cordilleras de toros / con el orgullo en el asta. Nunca medraron los bueyes / en los páramos de España”<sup>22</sup>.

En *La canción del esposo soldado* se adensa su ternura carnal y se multiplican las expresiones similares de otros poemas dedicados a su mujer: “esposa de mi piel”, “espejo de mi carne”, “sustento de mis alas”, le dice. Rodeado por la muerte le crece el amor y siente que está defendiendo su vientre de pobre y el destino de su hijo: “Es preciso matar para seguir viviendo”, “Para el hijo será la paz que estoy forjando. / Y al fin en un océano de irremediables besos / tu corazón y el mío naufragarán, quedando / una mujer y un hombre gastados por los besos”<sup>23</sup>.

Después de seis años de noviazgo se había casado con Josefina en 1937. Tuvieron un hijo que murió de diez meses y que le inspiró versos emocionadísimos. Tuvieron luego otro, que aún vive.

De *El hombre acecha*<sup>24</sup>, veamos, por ejemplo, *El tren de los heridos*, estructurado con recursos muy simples. Mediante la reiteración de la voz “silencio” al final de cada estrofa, mediante la graduación de adjetivos y de verbos casi sinónimos, mediante enumeraciones desarticuladas, va logrando un clima emocional de amargura, de desaliento, que se traduce en la lentitud del tren, en el suspiro agonizante de la máquina que “detenerse quisiera bajo un túnel / la larga madre sollozar tendida”<sup>25</sup>.

La misma simplicidad de recursos se advierte en el romance titulado *Cartas*, de aguda melancolía, con un sentimiento exacerbado de la ausencia y del desgaste inexorable del tiempo en las pasiones y en la vida del hombre. Remoza en él la imagen vulgar de la carta-paloma, que ya no es portadora de noticias sino que aparece humanizada en el “ave que sólo persigue, / para nido y aire y cielo, / carne, manos, ojos tuyos / y el espacio de tu aliento.” El romance aparece cortado por pausas tipográficas —como algunos de Antonio Machado— y su estructura se aligera asimismo por la inclusión de una cuarteta hepta-

<sup>21</sup> Primera edición: Valencia, Socorro Rojo, 1937, Segunda edición: Buenos Aires, Lautaro, 1956. Catorce poemas de este libro aparecieron en la antología titulada *España heroica*, Buencs Aires, Teatro del pueblo, 1938. Citamos por ed. Lautaro.

<sup>22</sup> *Viento del pueblo*, p. 45.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>24</sup> De este libro, que Guerrero Zamora da como editado por “Nuestro Pueblo”, nos hemos tenido que limitar a las escasas muestras que trae A. del Hoyo en la antología que venimos citando.

<sup>25</sup> *Ob. cit.*, p. 188.

silábica que aparece cuatro veces y que él había empleado ya con una pequeña variante para cerrar el ya transcrito *A mi Josefina*<sup>26</sup>

Pertenece también a *El hombre acecha* esta hermosísima canción última:

Pintada, no vacía:  
pintada está mi casa  
del color de las grandes  
pasiones y desgracias.

Regresará del llanto  
adonde fué llevada  
con su desierta mesa,  
con su ruinosa cama.

Florecerán los besos  
sobre las almohadas.  
Y en torno de los cuerpos  
eleará la sábana  
su intensa enredadera  
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua  
detrás de la ventana.  
Será la garra suave.  
Dejadme la esperanza<sup>27</sup>.

En 1939, al finalizar la guerra, fué tomado preso y en 1942 murió en la cárcel de una tuberculosis galopante cuando aún no había cumplido treinta y dos años.

#### “CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS”.

Su último libro se llama, como dijimos, *Cancionero y romancero de ausencias* y en él su voz poética se desnuda de retórica para quedar pura y precisa, pero conservando notas de rebelión y patetismo que son características de su obra anterior. En este libro, que recuerda a la mejor poesía tradicional, está presente la sombra de Bécquer, a quien Hernández cantara en *El abogado del Tajo*<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Ob. cit.*, p. 182.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 158. El homenaje de Hernández se produjo en un clima de recuerdo y admiración hacia Bécquer. En *Cruz y Raya* (nº 19, octubre 1934), Luis Felipe Vivanco prologa una hermosa antología de la prosa becqueriana. Luis Cernuda, que en el nº 26 de la misma Revista había escrito un estudio sobre Bécquer y el romanticismo español, titula sus poemas correspondientes a 1932-33 con un verso becqueriano: “Donde habite el olvido . . .” Dámaso Alonso, por su parte, en los números 27 y 30, publicó su ensayo *Aquella arpa de Bésquer*, recogido luego en su libro *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952) con el nombre de *Originalidad de Bécquer*. Tampoco olvidamos que Rafael Aiberti encabezó uno de sus más hermosos libros, *Sobre los ángeles* (1927-28) con un verso de Bécquer: “Huésped de las nieblas”.

Juan Guerrero Zamora ha examinado especialmente los paralelismos de este libro. Consisten en conjuntos semejantes que se repiten para lograr los efectos estéticos propios de toda reiteración: reforzar el sentimiento, enriquecer la expresión, y lograr un ritmo obsesivo, muy característico de su período final <sup>29</sup>.

Observemos este recurso, tan frecuente en las canciones de Bécquer, pero sobre todo, cómo el poeta, despojado de todo barroquismo, en un proceso de profundización, crea poesía directa, de máxima intensidad emotiva. Por todas partes lo rodea la ausencia, mientras que los demás hombres se refugian, como las fieras, en sus cubiles: ver como ejemplo, el poema que comienza "*Ausencia en todo veo . . .*" o bien "*Todas las casas son ojos . . .*" <sup>30</sup>.

Su última producción está contenida, pues, en este libro y en los llamados *Poemas últimos*, en los cuales el tema de la esposa y del hijo es casi exclusivo y se pierden las notas de rebelión bravía, para quedar de ella simplemente el recuerdo. El sentido genérico que late en el amor humano de Hernández, la pareja que se enlaza por un mandato vital que la sobrepasa, sin que por ello abandone su individualidad —este hombre y esta mujer que representan a la especie—, son motivos que se acendran en los *Poemas últimos*, hasta el punto de convertirse en tema único. Ahora el amor resume en sí todo el amor de su estirpe, que viene a través de los siglos por los turbios caños de la sangre.

En uno y otro poema retorna insistentemente al tema del hombre que se aferra al recuerdo de su niñez como un regreso, como un desnacer —"si pudiera remontarme al origen de tu carrera", le dice al hijo—, o al de las madres que "quisieran remontarse a virginidades ciegas / al origen solitario / y al pasado sin herencia".

Importa señalar la diferencia entre *el recuerdo* de Machado y el de Hernández. Mientras para Machado el recuerdo es un fundamento permanente y esencial de su poetizar que expresa claramente en fórmulas tan célebres como su "De toda la memoria sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños", Hernández, por el contrario, se vuelve al recuerdo como una necesidad final, cerrado el futuro y agotado el presente, en el que su calidad de poeta vital no halla sino ruina y esterilidad. Así concibe la muerte del hijo como su vuelta al mundo opaco del vientre, que es la carne central de todo lo que existe, la noche última, en cuya profundidad se siente la voz de las raíces.

Ahora Hernández, que abandona sus violentas interrogaciones a

<sup>29</sup> GONZÁLEZ MUELAS, J.: en *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Insula, 1954, p. 179, propone para el estribillo la denominación de "oración subordinada obsesiva".

<sup>30</sup> Autor cit.: *Cancionero y romancero de ausencias*, Buenos Aires, Lautaro, 1958, págs. 25 y 26.

la vida y se sumerge desesperanzado en su misterio, rescata sus más valiosas intuiciones sobre el tema.

Entre estos poemas, de sereno desconuelo, son famosas las *Nanas de la cebolla* (dedicadas a su hijo a raíz de recibir una carta de su mujer en la que le decía que no comía más que pan y cebolla) <sup>31</sup>.

Es ya muy claro el presentimiento de la muerte, y el poeta se entrega a ella, con un aquietamiento muy grande de aquel volcánico fluir de obras anteriores.

---

Del balance de su lírica y, sobre todo, de su temática, abordada con una excelsa calidad, surge la clara evidencia de que Miguel Hernández es, sin disputa, la última gran voz poética surgida de veinte años a esta parte en la literatura española. En 1939 había muerto en Francia Antonio Machado y con él desaparecía otro gran poeta de la España contemporánea. Una comparación entre Machado y Hernández a base del estilo y de las formas, establecería grandes diferencias, pero éstas no lo serían tanto si estudiáramos el hecho de que ambos poetas entroncan en el hondo y robusto árbol de la lírica española de tema esencial. En efecto, ambos centran su poesía en los temas del amor y de la muerte y es sintomático que la última fase de la obra de Hernández se cierre con la presencia de la memoria, meollo esencial de la obra machadiana.

Sería a todas luces excesivo afirmar que la poesía española se caracteriza exclusivamente por el tratamiento de los temas aludidos. Sin ir más lejos, los mayores representantes de la generación poética anterior —Salinas, Alberti, Cernuda— se definen por el tono mucho menos “esencial” —si cabe el término—, que el de Machado y Hernández. Sin embargo, los grandes poetas españoles de todos los tiempos son poetas esenciales, metafísicos. Miguel Hernández —creemos haberlo demostrado—, a pesar de su breve obra, se inserta cabalmente en esta profunda línea tradicional. De ahí la sublime familiaridad de acentos que resuenan en las obras de Quevedo, Bécquer, Unamuno, Machado, Hernández o el último Lorca.

Queda abierto el interrogante acerca de qué sería hoy de Miguel Hernández si hubiera vivido, pero aún así, pocas veces hemos visto en una obra poética tan al vivo el drama del hombre y esa juventud perdurable y esa posibilidad continua de enriquecimiento que son los síntomas más claros del genio.

EMILIA P. DE ZULETA ÁLVAREZ

Universidad Nacional de Cuyo.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 109.

## PAUL VALÉRY Y EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN POÉTICA

por CELIA E. LÚQUEZ

Paul Valéry, que seguía los cursos de la Facultad de Derecho en la Universidad de Montpellier, encontró allí a Pierre Louÿs. La amistad con éste le valió conocer las corrientes poéticas de su tiempo y ser presentado a Gide y a Mallarmé a quienes escribía con frecuencia, comunicándoles sus experiencias poéticas.

Desde 1892 vive en París donde, entre 1895 y 1896, publica dos obras que definen las bases de su pensamiento: *Introducción al método de Leonardo de Vinci* y *Velada con Monsieur Teste*, que no alcanzan fama sino después de 1920.

Ocurre entonces su famoso silencio que ocupa casi un tercio de su vida y que concluye sólo en 1917, año en que vuelve a la tarea literaria con *La Jeune Parque*.

En cuanto a las influencias que en él pueden señalarse, debemos notar su acendrada admiración hacia Leonardo de Vinci, en quien halla una rigurosa conciencia métrica aplicada en una especie de concordancia o adecuación entre la Naturaleza y la mente humana, y hacia Edgard Allan Poe, de quien recibe el espíritu de sistema aplicado a la voluntad de esclarecer el problema de la creación poética.

Respecto a la influencia que sobre él ejerciera Mallarmé, dice Valéry en el tomo II de *Variété*: "A l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intellectuelle, je subis le choc de l'oeuvre de Mallarmé; je connus la surprise, le scandale intime instantané, et l'éblouissement, et la rupture de mes attaches avec mes idoles de cet âge..." ("Lettre sur Mallarmé"). ("A la edad bastante tierna aún de veinte años, y en el momento crítico de una extraña y profunda transformación intelectual, sufrí el choque de la obra de Mallarmé; conocí la sorpresa, el escándalo íntimo instantáneo, y el deslumbramiento, y la ruptura de mis lazos con mis ídolos de esa edad...") ("Carta acerca de



Mallarmé”) Y, en esta misma carta, otras palabras que bastan, en nuestra opinión, para señalar la importancia de esa influencia: *J'éprouvais la progression foudroyante d'une conquête spirituelle décisive*. (“Experimenté la progresión fulminante de una conquista espiritual decisiva.”)

Se ha dicho, además, que, por su afirmación de la actitud de la reflexión, es decir, de la disposición del espíritu para desprenderse de las cosas y de sí mismo para observar y juzgar, Valéry se une a la línea de los grandes moralistas franceses, que remonta de Taine a Montaigne por Sainte-Beuve, Voltaire, Montesquieu y Pascal. También se menciona a Descartes, a Malherbe y a Racine. Pero la similitud con todos ellos es más de temperamento que de estilo.

Advertimos, ante todo, en Valéry, que su método es notablemente ambicioso. En efecto, busca la eficacia máxima por los medios más sobrios y económicos.

Su búsqueda, consciente y sistemática, tiende a racionalizar la invención.

Siguiendo, en líneas generales, el esquema de C. Mastronardi en su obra *Paul Valéry o la infinitud del método*, señalaremos, ejemplificando con palabras del mismo Valéry, los rasgos intelectuales más señalados del espíritu del poeta:

1º *Tendencia a considerar la poesía como un ejercicio siempre renovado y perfectible*. — Para Valéry, toda encuesta acerca de los fines de la poesía es vana, pues uno de los primeros caracteres del arte es la gratuidad. Los métodos importan más que los resultados.

La poesía es una actividad gratuita, pero contiene infinitamente más posibilidades que la actividad comandada por el rendimiento y la eficacia. Valéry retoma así la opinión de Malherbe y, como él, ve en la poesía un juego. Ella es su propio fin y crea sus propias necesidades en lugar de recibirlas del exterior.

Todo juego supone regla y, por consiguiente, obligación. Valéry funda en la razón la misma idea de regla que los teóricos clásicos fundaban sobre todo en la tradición y que los parnasianos impusieron sin justificarla, por una reacción instintiva contra ciertos poetas románticos. No interesa que las reglas sean completamente arbitrarias pues son, ante todo, medios útiles al poeta porque ellas constriñen su atención y obligan así a su espíritu a emplear sus más auténticas riquezas. La obra no es más que un instrumento derivado y episódico que permite verificar el método. Dice nuestro poeta en el tomo V de *Variété*: “Les oeuvres dans mon système, devenaient un moyen de modifier par réaction l'être de leur auteur, tandis qu'elles sont une fin dans l'opinion générale; soit qu'elles répondent à un besoin d'expression, soit qu'elles visent à quelque avantage extérieur: argent, femmes ou gloire.” (“Mémoires d'un poème.”) (“Las obras, en mi sistema, se convertían en un medio de modificar por reacción el ser

de su autor, mientras que ellas son un fin, según la opinión general, sea que respondan a una necesidad de expresión, sea que tiendan a alguna ventaja exterior: dinero, mujeres o gloria.”) (“Memorias de un poema.”) Y, más adelante: “Je n’y voyais qu’une combinaison de l’ascèse et du jeu.” (“Yo no veía —en el ejercicio literario— más que una combinación de la ascesis y del juego.”)

2º *Sentido crítico agudo y operante. Concepción artesanal del arte y, por tanto, rechazo de la inspiración sin cauce y de todo bien proveniente de una dádiva, no de una conquista.* — El poeta debe reemplazar el accidente, por más seductor que parezca a primera vista, por la consideración constante del conjunto. Entre los mil productos espontáneos de su cerebro, entre el flujo de las ideas, de las imágenes, de los ritmos, de las sensaciones de todo orden, debe elegir y descartar. En *Variété*, Tomo II, en la ya citada “Carta acerca de Mallarmé”, dice: “Le travail sévère en littérature se manifeste et s’opère par *des refus*.” (“El trabajo severo en literatura se manifiesta y se opera *por negaciones*.”) (El subrayado pertenece al autor.) Y, algunas líneas más adelante: “La rigueur des refus, la quantité des solutions que l’on rejette, des possibilités que l’on s’interdit, manifestent la nature des scrupules, le degré de conscience, la qualité de l’orgueil et, même, les pudeurs et diverses craintes que l’on peut ressentir à l’égard des jugements futurs du public.” *C’est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l’éthique.* (“El rigor de las negaciones, la cantidad de soluciones que se rechazan, las posibilidades que uno mismo se prohíbe, manifiestan la naturaleza de los escrúpulos, el grado de conciencia, la calidad del orgullo y, asimismo, los pudores y los diversos temores que pueden sentirse con respecto a los juicios futuros del público. *Es en este punto donde la literatura alcanza el dominio de la ética.*”) (Subrayado del autor.)

Es sin duda el espíritu quien dicta al poeta sus versos inspirados, pero es la parte más impersonal de su espíritu. Por otra parte, es inadmisibles que se oponga el estado de poesía a la acción completa y sostenida del intelecto: el artista no es incomodado en su creación por el estudio que ha debido hacer de los principios de su arte.

Pero esto no quiere decir que todo lo que nace espontáneamente en el espíritu del poeta, sin que su voluntad lo haya provocado, debe ser rechazado. Nada es bueno o malo en sí de lo que se presenta a la conciencia en la creación poética; es el poeta quien dará a estos elementos su valor según las combinaciones que sabrá establecer entre ellos.

El papel de la conciencia y de la inteligencia consiste en rehusar, admitir, combinar lo que el inconsciente propone. Pero ellas no podrían hacer nada sin estos dones primeros del azar; nada sería más contrario a la creación poética que no dejar subsistir ninguna de esas posibilidades, de esos azares, de esos desórdenes.

La compulsión, la plena consciencia intelectual, el azar de la invención: he aquí los tres elementos de la creación poética, según Valéry. Refiriéndose a este problema señala en *Variété*, II, que los románticos habían descuidado todo, o casi todo, lo que demanda al pensamiento atención y un esfuerzo un poco penoso. Buscaban los efectos de choque, de arrastre, de contraste y, en una época en la que la ciencia iba a tomar tan extraordinario desarrollo, el Romanticismo manifestaba un estado de espíritu anticientífico.

Hasta Edgard A. Poe, jamás el problema de la literatura había sido examinado en su premisas, reducido a un problema de psicología, abordado mediante un análisis en el cual la lógica y la mecánica de los efectos eran deliberadamente empleados. Por su parte, Baudelaire introdujo a Poe en la literatura europea.

Con respecto a Mallarmé dice: “Stéphane Mallarmé, génie essentiellement formel, s’élevant peu à peu à la conception abstraite de toutes les combinaisons de figures et de tours, s’est fait le premier écrivain qui ait osé envisager le problème littéraire dans son entière universalité.” (“Passage de Verlaine.”) (“Stéphane Mallarmé, genio esencialmente formal elevándose poco a poco a la concepción abstracta de todas las combinaciones de figuras y de giros, se ha convertido en el primer escritor que haya osado enfrentar el problema literario en su entera universalidad.”) (“Pasaje de Verlaine.”) Y en “Stéphane Mallarmé”: “Mais on y voit au contraire se prononcer la tentative la plus audacieuse et la plus suivie qui ait jamais été faite pour surmonter ce que je nommerai *l’intuition naïve* en littérature.” (“Pero se ve allí —en las obras de Mallarmé— por el contrario, pronunciarse la tentativa más audaz y más continuada que haya sido hecha jamás para sobrepasar lo que llamaré *la intuición ingenua* en literatura.”) (Subrayado del autor.)

Y, más adelante: “Il ne voyait à l’univers d’autre destinée concevable que d’être finalement exprimé”. (“No veía en el universo otro destino concebible que el de ser finalmente expresado.”)

Pasando a hablar de sí mismo, de sus ideas sobre la creación poética antes de tomar contacto con las ideas y la obra de Mallarmé y de sus impresiones al conocerlas, agrega: “La littérature ordinaire me semblait comparable à une arithmétique, c’est à dire à la recherche de résultats particuliers, dans lesquels on distingue mal le précepte de l’exemple; celle qu’il concevait me paraissait analogue à une algèbre, car elle supposait la volonté de mettre en évidence, de conserver à travers les pensées et de développer pour elles mêmes, les formes du langage.” (“Dernière visite à Mallarmé.”) (“La literatura ordinaria me parecía comparable a una aritmética, es decir a la búsqueda de resultados particulares, en los cuales se distingue mal el precepto del ejemplo; aquella que él concebía me parecía análoga a un álgebra, pues ella suponía la voluntad de poner en evidencia, de conservar a

través de los pensamientos y de desarrollar por sí mismas las formas del lenguaje.”) (“Última visita a Mallarmé.”)

Y, en la “Carta acerca de Mallarmé”: “J’avais pensé et naïvement noté, peu de temps auparavant, cette opinion en forme de vœu: “que si je devais écrire, j’aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d’enfanter à la faveur d’un transe et hors de moi même un chef d’œuvre d’entre les plus beaux . . . “Je me disais que c’est n’est pas l’œuvre faite et ses apparences ou ces effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l’avons faite. L’art et la peine nous augmentent, mais la Muse et la chance ne nous font que prendre et quitter.” (“Yo había pensado y anotado ingenuamente poco tiempo antes —de conocer a Mallarmé— esta opinión en forma de voto: “que si yo debía escribir, preferiría infinitamente escribir en toda consciencia y con entera lucidez algo débil que engendrar a favor de un transe y fuera de mí mismo una obra maestra de las más bellas . . . ” “Yo me decía que no es la obra hecha y sus apariencias o sus efectos en el mundo quienes pueden realizarnos y edificarnos sino sólo la manera como la hemos hecho. El arte y la pena nos aumentan, pero la Musa y la suerte no nos hacen más que tomar y dejar.”)

Con respecto a su retorno a la poesía después de su largo silencio y los propósitos que lo animaban al reemprender la tarea poética, dice en el tomo V de *Variété*: “Or d’assez graves inquiétudes étant venues traverser cette vie d’apparence stationnaire, qui n’absorbait ni n’émettait rien; d’autre part une certaine lassitude de sa longue persévérance dans des voies assez abstraites se prononçant; et enfin, “ce qu’on-ne-peut-savoir” (come l’âge ou tel point critique de l’organisme) agissant, il se fit ce qu’il fallait pour que la poésie pût reprendre quelque puissance en moi, si l’occasion s’en présentait . . . ” “Je pouvais essayer sur ce sujet l’application d’une certaine méthode particulière et privée que je m’étais faite” . . . . . “Je n’en dirai que deux mots, et serais bien embarrassé de m’expliquer davantage. Voici le premier de ces mots: *Le plus de conscience possible*. Et voici le second: *Essayer de retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisables que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental*. (“Mémoires d’un poème.”) (“Luego, habiendo venido a atravesar esta vida de apariencia estacionaria, que no absorbía ni emitía nada, inquietudes bastante graves; por otra parte, habiéndose pronunciado una cierta lasitud de su larga perseverancia en vías demasiado abstractas, y, en fin, actuando “lo-que-no-se-puede-saber” (como la edad o tal punto crítico del organismo) ocurrió lo que era necesario para que la poesía pudiera retomar algún poder sobre mí si se presentaba la ocasión de ello . . . ” “Yo podía ensayar sobre este tema

(la poesía) la aplicación de cierto método particular y privado que me había formado . . . ” “No diré de esto más que dos palabras, y me hallaría muy embarazado de tener que explicarme más. He aquí la primera de estas palabras: *La mayor consciencia posible*. Y he aquí la segunda: *Ensayar de reencontrar con voluntad de consciencia algunos resultados análogos a los resultados interesantes o utilizables que nos entrega (entre cien mil casos cualesquiera) el azar mental*”. (Memorias de un poema.)

Es decir que, a través de los ejemplos citados, puede vislumbrarse que el esfuerzo constante de Valéry consistió en someter la emoción a norma, en rechazar los aciertos aislados y excepcionales, en hacer sentir la plenitud de los poderes antagónicos que hay en nosotros: lo irracional, por una parte, a cuyo dominio pertenecen las “iluminaciones” instantáneas, y, por otra parte, lo racional.

También se advierte claramente, en esta tendencia constante del espíritu de Valéry, un fuerte matiz ético.

3º. *Poesía pura. Destitución de aquellos temas y motivos cuyo desarrollo puede consumarse en prosa.* — No hay materia intelectual que, en el curso de los siglos, no se haya sometido a las leyes armónicas del ritmo: ciencias naturales, historia, ciencias políticas, teología, etc. En efecto, hasta el siglo XIX no se siente la necesidad de liberar a la poesía de toda clase de materiales extraños. Poe y Baudelaire inician el camino. El simbolismo trató de conseguir para el lenguaje poético los efectos de la música, aún más: trató de alejar de la poesía todo lo narrativo y retórico, todo lo abstracto. Aspiraba a una poesía pura, pura como la música.

A este respecto, Valéry ha señalado esa voluntad de aislar definitivamente a la poesía de toda esencia que no sea ella misma, voluntad que aparece recomendada por Poe y recogida por Baudelaire. Afirma que raramente se ha consagrado al problema de la belleza pura más saber, fervor, audacia, atención y disputas.

Señala que Poe examinó la sustancia misma de la obra poética y estableció que existe una gran cantidad de poemas que se ocupan de nociones a las cuales la prosa hubiera bastado como vehículo y comprendió que la poesía moderna debía conformarse con la tendencia de una época que veía separarse más y más netamente los dominios de la actividad y que la poesía podía pretender realizar su objeto propio y producirse, en cierta forma, al estado puro. Por otra parte, Verlaine y Rimbaud han continuado a Baudelaire en el orden del sentimiento y de la sensación y Mallarmé lo ha continuado en el dominio de la perfección y de la pureza poética.

Recorriendo una vez más el tomo II de *Variété*, encontramos estas palabras: “L’histoire, la science, ni la morale ne gagnent point à être exposées dans le langage de l’âme. La poésie didactique, la poésie historique ou l’éthique, quoique illustrées et consacrées par les

plus grands poètes, combinent étrangement les données de la connaissance discursive ou empirique avec les créations de l'être intime et les puissances de l'émotion." ("Situation de Baudelaire.") ("Ni la historia, ni la ciencia, ni la moral ganan con ser expuestas en el lenguaje del alma. La poesía didáctica, la poesía histórica o la ética, aunque ilustradas y consagradas por los más grandes poetas, combinan extrañamente los datos del conocimiento discursivo o empírico con las creaciones del ser íntimo y los poderes de la emoción.") ("Situación de Baudelaire.") El repudio de lo narrativo y de lo anedótico se relaciona con el repudio de lo sentimental. Mastronardi cita las siguientes palabras de Valéry: "Suscitar la debilidad ajena no es cosa noble. Prescindo de estas armas bajas y ello me ha sido reprochado."

4º *Transformación, transmutación, reorganización.* — Éste es el esquema básico del arte de Valéry. El sentido del arte consiste en transformar la vida fugaz en algo firme.

Las dos artes ideales son la arquitectura y la música porque expresan en lo transitorio las formas de un orden inmutable. No toman de la naturaleza sino el mínimo de material que necesitan para reproducir la ley del mundo.

La misión del poeta consiste en trasponer la sustancia del mundo en inmutable forma verbal.

Valéry piensa que la tradicional oposición entre *fondo* y *forma* es arbitraria y absurda en lo que concierne a la poesía. Atribuye a la forma el máximo valor y cree que hay tanto más poesía cuanto más pura es la forma.

Respecto a este problema dice en *Variété*, tomo III: "... ils opposent le *fond* à la *forme*; opposition qui n'a de sens que dans le monde pratique; celui dans lequel il y a échange immédiat de paroles contre actes et d'actes contre paroles. Ils ne regardent pas que *ce qu'ils appellent le fond n'est qu'une forme impure*, c'est à dire *mêlée*. Notre *fond* est fait d'incidents et d'apparence incohérentes: sensations, images de tous genres, impulsions, mots isolés, fragments de phrases... Mais pour transmettre ce qui réclame d'être transmis et *veut* se dégager de ce chaos, il faut que tous ces éléments si hétérogènes soient représentés dans le système unifié du langage, et qu'il s'en forme quelque discours. Cette transposition d'événements intérieurs en formules constituées de signes de même espèce —*également conventionnels*— peut bien être regardée comme le passage d'une *forme* ou apparence *moins pure* à une *plus pure*." ("Je disais à Stéphane Mallarmé...") ("... oponen el *fondo* a la *forma*; oposición que no tiene sentido más que en el mundo práctico, aquel en el que hay cambio inmediato de palabras contra actos y de actos contra palabras. No ven que *lo que llaman el fondo no es más que una forma impura*, es decir *mezclada*. Nuestro *fondo* está hecho de incidentes y de apa-

riencias incoherentes: sensaciones, imágenes de todas clases, impulsos, palabras aisladas, fragmentos de frases . . . Pero para transmitir aquello que reclama ser transmitido y quiere desligarse de ese caos, es preciso que todos esos elementos tan heterogéneos sean representados en el sistema unificado del lenguaje y que de ellos se forme algún discurso. Esta transposición de acontecimientos interiores en fórmulas constituidas de signos de la misma especie —*igualmente convencionales*— puede muy bien ser mirada como el pasaje de una *forma* o apariencia *menos pura* a una *más pura*.” (“Yo decía a Stéphane Mallarmé.”...) (Subrayado del autor).

El material de que dispone el poeta para cumplir su misión es el peor y, a la vez, el más noble: el lenguaje. En el tomo de *Variété* citado más arriba señala que el lenguaje dado, adquirido desde nuestra infancia, siendo de origen estadístico y común, es generalmente poco propicio para expresar los estados de un pensamiento alejado de la práctica, no se presta casi a fines más profundos o más precisos que aquellos que determinan los actos de la vida ordinaria. De ello nacen los lenguajes técnicos, entre ellos la lengua literaria. Ésta toma de la lengua común las figuras y los giros más propicios a los efectos que busca el artista.

Un poeta usa, a la vez, la lengua vulgar, que no satisface más que a la condición de comprensión y el lenguaje que se opone a éste: “Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage.” (“El poeta se consagra y se consume, pues, en definir y construir un lenguaje en el lenguaje.”)

Este nuevo lenguaje, cuyos materiales son, no obstante, los de la prosa, se opone a ésta, primero en que, lejos de abolirse por su misma eficacia, crea el deseo de ser siempre retomado en los mismos términos. La palabra poética permanece y se prolonga indefinidamente y no tiene otro fin ni otro resultado que el de imponer su presencia.

La poesía se opone a la prosa por el uso que hace de las palabras. No obstante, lo que queda de prosa en ella por la fuerza de las cosas (puesto que ella no sabría despojar enteramente al vocabulario de su contenido práctico) constituye lo que se llama el fondo de la obra.

Valéry insiste acerca de la importancia mediocre, en poesía, de lo que pasa por constituir el fondo. Los pensamientos no son más reales ni más preciosos que la forma poética. Producto del azar, de las oscuras influencias de nuestro cuerpo, de la época, de la moda, tienen menos derecho a nuestro respeto que la forma que el poeta ha creado en la plenitud de su más alta consciencia intelectual.

Así asegura: “La poésie n’a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu’un quelques notions déterminées — à quoi la prose doit suffire.” (*Variété* III.) (“La poesía no tiene en absoluto

por objeto el comunicar a alguien algunas nociones determinadas, a lo cual debe bastar la prosa.”)

A decir verdad, forma y fondo se confunden en la poesía, de ahí que no se pueda descomponer el poema.

Valéry observa que, frecuentemente, en las investigaciones sobre poesía se trata el poema como si fuera divisible en un discurso en prosa, que tiene valor en sí mismo y, por otra parte, un trozo de música especial, más o menos próxima a la música propiamente dicha. Y agrega: “Distinguer dans les vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considerer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l’expression verbale même, des mots eux-mêmes et de la syntaxe; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d’insensibilité en matière poétique. *Mettre ou faire mettre en prose un poème; faire d’un poème un matériel d’instruction ou d’examens*, ne sont pas de moindres actes d’hérésie.” (“Questions de poésie.”) (“Distinguir en los versos el fondo y la forma, un tema y un desarrollo, el sonido y el sentido; considerar la rítmica, la métrica y la prosodia como natural y fácilmente separables de la expresión verbal misma, de las palabras mismas y de la sintaxis; he aquí otros tantos síntomas de incomprensión o de insensibilidad en materia poética. *Trasladar o hacer trasladar un poema a prosa; hacer de un poema un material de instrucción o de exámenes* no son menores actos de herejía.” (“Cuestiones de Poesía.”)

Insiste en que la necesidad poética es inseparable de la forma sensible y que los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son el objeto único y capital de éste, sino medios que concurren con los sonidos, cadencias y los diversos ornamentos, a provocar y sostener una cierta tensión o exaltación, a engendrar en nosotros un mundo armónico: “L’impossibilité de réduire à la prose son ouvrage, celle de le *dire* ou de le *comprendre en tant que prose* sont des conditions imperieuses d’existence, hors desquelles cet ouvrage n’a, *poétiquement*, aucun sens” (“La imposibilidad de reducir su trabajo —el del poeta— a la prosa, la imposibilidad de *decirlo* o de *comprenderlo en tanto que prosa*, son condiciones imperiosas de existencia, fuera de las cuales este trabajo no tiene, *poéticamente*, ningún sentido.”) (En este fragmento, como en el anteriormente citado, los subrayados pertenecen al autor.)

Para Valéry, es preciso que en el poema el sentido no pueda sobreponerse a la forma destruyéndola, porque la forma es el resorte del poderío poético.

Para concluir con este tema, otra cita, esta vez de “Au sujet du ‘Cimetière Marin’” (“A propósito del ‘Cementerio Marino’”), también perteneciente al tomo III de *Variété*: “Il n’y a pas un temps pour le ‘fond’ et un temps pour la ‘forme’, et la composition en ce genre



s'oppose pas seulement au désordre ou à la disproportion, mais à la décomposition." ("No hay un tiempo para el 'fondo' y un tiempo para la 'forma', y la composición en este género se opone no sólo al desorden o a la desproporción, sino también a la descomposición.")

Relacionado con este problema se encuentra el que se refiere al valor que debe concederse al sentido de un texto dado.

Valéry piensa que, puesto que en poesía no se trata de transmitir alguien lo que pasa de inteligible en otro, sino de crear en el primero un estado cuya expresión sea precisamente aquella que se le ha comunicado, cualquiera que sea la imagen o la emoción que se forme en el lector, ella basta si produce en él esta relación recíproca entre la palabra-causa y la palabra-efecto.

Cada obra produce distinto efecto según el lector y las circunstancias. La interpretación del autor sólo es válida para sí mismo: "... *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* . . . Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre." ("Au sujet deu 'Cimetière Marin'.") ("... *no hay verdadero sentido de un texto* . . . Una vez publicado, un texto es como un aparato del cual cada uno puede servirse a su guisa y según sus medios: no es seguro que el constructor use de él mejor que otra persona".) (Subrayado del autor.)

5º *Espíritu enemigo de todo lo que, desde el plano del hombre, puede considerarse inaccesible. Descreimiento proyectado sobre algunas de las más importantes construcciones de la cultura: Filosofía, Historia, Estética.* — Esto último tiene particular importancia pues observamos que, cuando escruta los orígenes de su obra, Valéry no hace más que confesarlos sus gustos.

Su concepción de la poesía no arranca, en realidad, de principios generales, sino de inclinaciones y tendencias hedónicas. Así lo demuestra su vocabulario que, aun en el momento argumental, aparece teñido de subjetivismo.

Por lo demás, es preciso señalar que Valéry nunca intentó erigir una poética y en todo momento se abstuvo de imponer sus juicios estéticos.

CELIA E. LÚQUEZ  
Ayudante de Investigación

Universidad Nacional de Cuyo.  
Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas  
Mendoza, octubre de 1958.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉDIER, J. et HAZARD, P.: *Littérature Française*, tome II, Paris, 1949.
- SIMON, P. H.: *Histoire de la littérature française au XX siècle*, tome II, Paris, 1957.
- CLOUARD, D.: *Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours*, tome II, Paris, 1949.
- VALÉRY LARBAUD: *Domaine français*, Paris, 1941.
- MAUROIS, A.: *Etudes littéraires*, tome I, Nueva York, 1941.
- BOWRA, C. M.: *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, 1951.
- HENRIOT, E.: *De Lamartine à Valéry*, Paris, 1946.
- CURTJUS, E.: *Marcel Proust y Paul Valéry*, Buenos Aires, 1951.
- MASTRONARDI, G.: *Paul Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, 1955.
- Revista *Sur*, XIV, n. 132, octubre de 1945.