

(043) "1995" San

SANCHEZ RODRIGUEZ,  
ALFONSO  
Filologia I  
23/06/95  
6

ALFONSO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

1600/16345



Universitat de Lleida  
Registre General

- 5 JUNY 1995

E: 2112

S:



# LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA HINOJOSA

TESIS DOCTORAL

✓

Director: Dr. D. Pere Rovira Planas  
Departamento de Filología I  
Facultad de Letras  
Universidad de Lérida, 1995

0110 - 54360

Caído ya el tercer gobierno de Azaña y con la derecha en el Poder, camino de las elecciones generales de noviembre, Hinojosa multiplica su presencia en los medios de comunicación. Con la misma estrategia mantenida hasta entonces: de una parte, sus colaboraciones en la primera página de *La Unión Mercantil*<sup>333</sup>; de otra, sus discursos en los mítines agraristas, seguidos directamente por el periódico amigo<sup>334</sup>. La coalición conservadora que surgió del pacto entre Acción Popular y las fuerzas agraristas para la circunscripción provincial de Málaga fue presentada con el nombre de Unión Agraria de Derechas (UAD). Estos eran sus candidatos: José Méndez, Ángel Fernández Ruano, Agustín Cabeza de Vaca, Carlos Palanca, José María Hinojosa y Bernardo Laude<sup>335</sup>. Según Velasco Gómez, la campaña electoral desarrollada por la UAD estuvo determinada por dos aspectos fundamentales: primero, "intentar arrancar el voto con la demagogia"; segundo, "atacar a la conjunción [republicano-socialista] como culpable del desastre campesino"<sup>336</sup>. Aun así, la FPSSAA de Málaga tomó el acuerdo de conceder libertad de voto a todos sus asociados<sup>337</sup>. El 8 de noviembre, precedido de un artículo político el día 7<sup>338</sup>, *La Unión Mercantil* publica la entrevista hecha al candidato Hinojosa en la misma página en que la concedida por el socialista Fernández Bolaños<sup>339</sup>. Hinojosa, que ha entregado sus respuestas por escrito, elige un tono moderado. Se manifiesta por la urgencia de la "reconstrucción económica de la Nación"; aborda extensamente el problema agrario; critica a los socialistas y se pone a disposición de Málaga y su provincia.

En la circunscripción por la cual se presentaba Hinojosa la jornada electoral resultó bastante accidentada<sup>340</sup>. Los resultados fueron los siguientes: después de un

quien ella deseaba casarse hacia 1929), luego catedrático universitario en Italia, era un rival serio para JMh, aunque debido a la tenacidad de este último, la suerte de la correspondencia acabó sonriéndole.

<sup>333</sup> Cfr. Hinojosa [1933be:1], [1933bf:1], [1933bg:1], [1933bh:1], [1933bi:1], [1933bj:1] y [1933bk:1].

<sup>334</sup> Cfr. Notas anónimas [1933m:10] y [1933n:10-11]. La segunda nos narra el que tal vez fuese su primer mitin de campaña, celebrado por eso en Alameda, la villa en que pasó buena parte de su infancia. En días sucesivos, JMh y sus compañeros de candidatura pasan por Villanueva de Algaidas, Cuevas de San Marcos, Riogordo, Periana, Cómpeta, Cártama, Coín, Nerja, Frigiliana, etc. Cfr. Notas anónimas [1933ñ:10], [1933o:10-11], [1933p:11] y [1933q:12], y Nota del corresponsal [1933:11].

<sup>335</sup> Cfr. Velasco Gómez [1987:89].

<sup>336</sup> *Ibid.*, 90.

<sup>337</sup> *Vid.* Carreira/ Hinojosa [1933:11]. Esto abona nuestra tesis sobre la inexistencia aún en Málaga del Partido Agrario como tal. Carecería de sentido que un partido se plantease algo así, pero un sindicato es cosa distinta.

<sup>338</sup> Cfr. Hinojosa [1933bl:1].

<sup>339</sup> Cfr. Entrevista anónima [1933:10-11].

<sup>340</sup> Según Velasco Gómez [1987:94-96], hubo incidentes graves en Ardales, Vélez-Málaga, Ronda y

candidato radical, cinco del PSOE y otro radical, Hinojosa resultó ser el octavo más votado, con un total de 34.632 votos, empatado con otro candidato radical, Martín Rodríguez. Dado que ninguno obtuvo el porcentaje suficiente de votos, hubieron de acudir a la segunda vuelta<sup>341</sup>, pero Hinojosa optó por retirar su candidatura<sup>342</sup>, y la coalición derechista que formaron la UAD y el Partido Radical derrotó a las fuerzas de izquierda<sup>343</sup>. En el ámbito nacional esta confrontación electoral significó asimismo una severa derrota para las izquierdas. Por cuanto a Hinojosa respecta, no esperó mucho para hacer una lectura de dichos resultados y para proseguir su peculiar pedagogía políticoagraria<sup>344</sup>.

2.12. HINOJOSA, DELEGADO DEL GOBIERNO. El gobierno emergente del proceso de noviembre del 33 es presidido por Lerroux -quien habrá de enfrentarse a sucesivas crisis gubernamentales- desde el 18 de diciembre siguiente. En las coaliciones presididas por Lerroux o por algún otro de sus correligionarios habrá siempre compañeros de Hinojosa ocupando diversas carteras: Cid (Comunicaciones; Obras Públicas), Martínez de Velasco (Agricultura, Industria y Comercio) o Royo Villanova (Marina)<sup>345</sup>. Después de su fracaso electoral, 1934 es para Hinojosa un año muy denso. Abre despacho de abogado, organiza en su ciudad la instalación de la cooperativa de seguros MAPFRE, de la que será su primer delegado provincial, y se cuida de la explotación de las fincas familiares<sup>346</sup>. En lo personal, parece ser que Hinojosa consigue cierto equilibrio al reconducir su relación con Ana Freüller, con quien planea contraer matrimonio para 1937<sup>347</sup>. La joven insistía en que su pretendiente trabajase y se independizara de la

---

Alameda.

<sup>341</sup> *Ibid.*, 95-97.

<sup>342</sup> "A pesar de los requerimientos de numerosos agricultores y entidades agrarias (Hinojosa 1933bm:11), teniendo presente la gravedad de los momentos actuales y ante el temor de disgregar las fuerzas de derechas en beneficio de la candidatura socialista, ruego a todos mis amigos apoyen la de coalición de radicales y derechas, por creer en conciencia que debo retirarme de la lucha electoral del próximo domingo, ofreciendo este sacrificio en bien de la agricultura, de nuestra provincia y del supremo interés de la Patria".

<sup>343</sup> Cfr. Velasco Gómez [1987:102].

<sup>344</sup> Cfr. Hinojosa [1933bn:1], [1933bñ:1], [1933bo:up], [1933bp:1], [1933bq:1] y [1933br:up].

<sup>345</sup> Cfr. Terrero [1958:701-705] y Tuñón de Lara [1974:II, pp vv].

<sup>346</sup> Cfr. Neira [1979:34]. Desconozco si el citado despacho es al que se refirió doña Ana Freüller (Sánchez Rodríguez 1993f:sp), el que estaba "encima del restorán 'La Alegría'".

<sup>347</sup> Cfr. Neira [1979:34-35]. No obstante, en Neira [1983b:28] podemos leer: "Las cartas de 1934 -último año de correspondencia conservada- reflejan la falta de reciprocidad a su sentimiento [...]. En ellas cuenta [JMH] sus actividades: tertulias y billar en el hotel Caleta, corridas de toros, reuniones políticas y de negocios, viajes por las propiedades, distribución de las faenas, etc.".

familia<sup>348</sup>. Tal vez por ese afán de agradar a la amada, Hinojosa restringe bastante sus apariciones públicas durante el primer semestre de 1934 y se dedica más a la redacción de los artículos que publica *La Unión Mercantil*. Ojeando esta nueva serie se aprecia enseguida cómo su autor sigue atento, por un lado, a las cuestiones meramente agraristas<sup>349</sup>, y por otro, a las de mayor contenido político e ideológico<sup>350</sup>. Los textos del Hinojosa ideólogo destilan un nacionalismo que hoy resulta trasnochado, pero entonces -y durante los años más duros de la dictadura del general Franco- gozó de una gran vigencia entre la derecha y la ultraderecha hispanas. Hinojosa apela continuamente a valores como 'raza', 'fe' o 'patria' en un tono y unos términos que no pueden sino traer a la memoria sus escritos más osados, los de *La Flor de California*. Mensajes como el de la unidad de la Patria, planteados desde una posición ultracatólica, convierten a Hinojosa en martillo de herejes y separatistas, pero también en precursor de lo que luego vino y él no vio:

Para evitar que se consume este desgajamiento tenemos que unirnos todos los españoles. Tenemos que fortificar nuestro espíritu nacional con la savia que fluye de la Cruz. Fortaleciendo nuestro catolicismo, encauzando nuestra raza dentro de la catolicidad hispánica, universal, habremos dado un gran paso dentro de la Historia de España para reafirmar el destino de nuestra Patria y reafirmar su unidad. No olvidemos que la Cruz fue el signo en torno al cual se forjó España. Si hacemos astillas la Cruz y rompemos la catolicidad española, podemos romper también a España. Podemos romper su unidad. Podemos romper su destino<sup>351</sup>.

Hacia tiempo ya que la tensión prebélica se palpaba en la calle, pero con textos como los del Hinojosa de esta etapa -también se podría citar a otros autores<sup>352</sup>- la susodicha tensión no hacía otra cosa que aumentar; y es que, por momentos, el famoso

<sup>348</sup> En nuestra entrevista personal (Sánchez Rodríguez 1993f:sp) afirma doña Ana: "Es que él vivía a expensas de su familia, y yo quería que fuese independiente de sus padres; por eso le insistía: 'Trabaja en algo'. Y dejó de escribir. Por mi culpa. [...] Ésas eran las condiciones de nuestro casamiento: 'Trabaja'. Él quería que, ya casados, nos fuéramos a vivir con su familia, pero yo me negaba e insistía: 'Me conformo con lo que sea. Un piso de dos habitaciones me basta, pero para ti y para mí'".

<sup>349</sup> Cfr. Hinojosa [1934ac:1], [1934ad:up], [1934ae:1], [1934af:up], [1934ag:1], [1934ah:1], [1934aj:1], [1934ak:1], [1934al:1], [1934am:1], [1934añ:1], [1934ap:1], [1934ax:1], [1934ay:1], [1934b:1], [1934ba:1], [1934bb:1], [1934bc:1], [1934bd:1], [1934be:1], [1934bg:1], [1934bh:1], [1934bi:1], [1934bj:1], [1934bk:1] y [1934bl:1].

<sup>350</sup> Cfr. Hinojosa [1934a:1], [1934aa:1], [1934ab:1], [1934ai:1], [1934an:1], [1934ao:1], [1934aq:1], [1934ar:1], [1934as:7], [1934at:5], [1934au:1], [1934av:1], [1934aw:1] y [1934bf:1].

<sup>351</sup> Hinojosa [1934ab:1].

<sup>352</sup> Por ejemplo, en "Carta al general Franco", de 24 de septiembre de 1934, el hijo del dictador jerezano (Primo de Rivera 1945:623-626) escribe: "Ya conoce usted lo que se prepara: no un alzamiento tumultuario, callejero, de esos que la Guardia Civil holgadamente reprimía, sino un golpe de técnica perfecta, con arreglo a la escuela de Trotsky, y quién sabe si dirigido por Trotsky mismo (hay no pocos motivos para suponerle en España). [...] Pero, además, en el peligro inminente hay un elemento decisivo que lo equipara a una guerra exterior, éste: el alzamiento socialista va a ir acompañado de la separación, probablemente irremediable, de Cataluña". La cursiva es de JAPdR.

verbo cálido de Hinojosa devenía de veras incendiario. Sobre todo, al reclamar de forma tan abierta el golpe de estado:

Ya es hora [de] que se aparte del Gobierno de la nación a los profesionales de la política para realizar una política totalitaria, sin divisiones suicidas, de los profesionales de las distintas actividades que forman el conglomerado de España<sup>353</sup>.

Unos días después, Hinojosa, que sigue con sus ataques al liberalismo y al sistema de partidos, insiste:

No; así no es posible continuar. Es necesario que vayamos pensando en poner término a todo cuanto viene ocurriendo en España, pero mientras esto sucede, la farsa continúa<sup>354</sup>.

En su artículo del día 17 de junio Hinojosa llega al límite de la claridad en su apelación:

En medio del actual desorden y falta de autoridad consiguiente, en medio de esta orgía donde todos quieren medrar, no reparando en los procedimientos para ello, es preciso que los españoles nos aprestemos a salvar a España *uniéndonos en un movimiento nacional*<sup>355</sup>.

Durante el verano la tensión se estabiliza. El 20 de julio *La Unión Mercantil* informa de la asamblea de labradores celebrada en el Teatro Vital-Aza, de Málaga<sup>356</sup>. Organizada por la Federación de Entidades Agropecuarias (antes FPSSAA), cuenta con la presencia de los diputados afines. En ella, Hinojosa pronuncia un discurso sereno, no político, aunque deja caer algún que otro comentario intencionado<sup>357</sup>. Pocos días

<sup>353</sup> Hinojosa [1934an:1]. En Hinojosa [1934ar:1] podemos asimismo leer: "Las juventudes tienen puesta su vista en un sistema autoritario y corporativo donde cada español esté en su sitio y desde él preste los máximos servicios a la Patria".

<sup>354</sup> Hinojosa [1934au:1]. Quizá JMH no había olvidado aún uno de los *Secretos del arte mágico del Surrealismo*, que Breton [1974b:50-51] le brindara diez años atrás: "Mediante el surrealismo, el orador pondrá al desnudo la pobreza de la desesperanza. Un atardecer, sobre una tarima, el orador, solito, descuartizará el cielo eterno, esa Piel de Oso. Y tanto prometerá, que cumplir una mínima parte de lo prometido consternará. Dará a las reivindicaciones de un pueblo entero un matiz parcial y lamentable. Obligará a los más irreductibles enemigos a comulgar en un deseo secreto que hará saltar en pedazos a las patrias. Y lo conseguirá con sólo dejarse elevar por la palabra inmensa que se funde en la piedad y rueda en el odio. Incapaz de desfallecer, jugará sobre el terciopelo de todos los desfallecimientos. Será verdaderamente elegido, y las más tiernas mujeres le amarán con violencia".

<sup>355</sup> Hinojosa [1934bf:1]. La cursiva es mía.

<sup>356</sup> Cfr. Nota anónima [1934b:4-5]. De este mismo momento son: Hinojosa [1934bm:1], [1934bn:1], [1934bñ:up], [1934bo:1] y [1934bp:1].

<sup>357</sup> "La Agricultura ha sido siempre la Cenicienta del país, porque jamás se le ha prestado la atención debida, ni se la ha llegado a conocer suficientemente. Los Gobiernos han pasado por encima de los problemas del campo sin concederles el más ligero interés. Se daba el caso de que los ministros no sabían del campo sino el bello espectáculo que éste les ofrecía a través de las ventanillas de los expresos y de los automóviles" (p. 5).

después del acto del Vital-Aza, *La Unión Mercantil* acoge en su primera página una reseña de la *Antología de poetas españoles contemporáneos* publicada en Chile por José María Souvirón<sup>358</sup>. Tal vez no pueda ya saberse si Hinojosa tuvo o no en sus manos por entonces el ejemplar de la obra. El reseñista, Maqueda Alcaide, los cita a él y a Prados y a Altolaguirre, como malagueños. Pero ¿qué pudo sentir entonces Hinojosa, acariciando acaso el brillante porvenir político que se le auguraba, al leer -si es que llegó a leerlo- el comentario de su amigo Souvirón<sup>359</sup>? Ya no podrá saberse, no, pero tampoco es seguro que Hinojosa acogiese aquellas líneas con desinterés. En la Málaga de 1934, que tan bien recrea Mercedes Formica en el capítulo III de su novela *Monte de Sancha*, hay un espacio para el ambiente cultural de entonces, el que se vivía en las casas de La Caleta, frente al mar, en las cuales se recibían visitas, se servía el té, y cuyos propietarios conservaban aún sus viejos apellidos extranjeros:

La casa de Wernenstein, situada en El Limonar, mostraba un clima de contrastes, mezcla de la ignorancia intelectual más bárbara y del conocimiento más refinado. Podía saberse poco, pero lo que se sabía era de la mejor calidad. Las revistas literarias aparecían dispersadas en el césped. Sus hojas satinadas reproducían el último cuadro de Picasso, los textos de Ortega, Unamuno, Baroja. *Mediodía*, *Litoral*, *Revista de Occidente*, los cuadernos de Manuel Altolaguirre, versos de José María Hinojosa, se veían junto al servicio de té, con la tetera cubierta por una *cloche*, simulando la cresta de un gallo<sup>360</sup>.

Al llegar septiembre, Hinojosa vuelve a la carga política con unos pocos artículos, bastante combativo alguno de ellos<sup>361</sup>. En medio de la crisis gubernamental, el que inaugura el mes de octubre reclama ya desde su mismo título, "Necesidad de un Gobierno fuerte"<sup>362</sup>, lo que era no sólo eso, una necesidad, sino también una tarea fácil si las derechas se unían. Y así fue. El 4 de octubre de 1934, tras la formación del segundo gobierno Lerroux, un gobierno de centroderecha, con hombres de Gil-Robles (CEDA) por vez primera en el Poder, llega la revolución. Se desencadenan los

<sup>358</sup> Cfr. Maqueda Alcaide [1934:1].

<sup>359</sup> Aludo a las palabras que preceden la selección de textos (Souvirón 1934:272) de JMH incluidos en esa antología, cuyo remate es éste: "Desde su primer libro, *Poema del Campo*, a sus últimos versos, hay una trayectoria difícil de seguir. La rudeza inicial, sin embargo, no desaparece de su obra".

<sup>360</sup> Formica [1950:28]. Cito por la p. 25 del borrador corregido para nueva edición, que D<sup>a</sup> Mercedes Formica ha tenido la amabilidad de facilitarme. En *Visto y vivido*, su primer libro de memorias (Formica 1982:173), también se recrea aquel ambiente en un párrafo muy parecido: "En La Caleta palpitaba cierto nivel de cultura. Aunque se supiese poco, lo que se sabía era de la mejor calidad. Sobre las mesas y el césped, aparecían publicaciones de vanguardia, *Mediodía*, *Litoral*, *Revista de Occidente*, los *Cuadernos* de Manuel Altolaguirre, cuyas hojas satinadas reproducían pinturas de Picasso, María Blanchard, Prieto o Salvador Dalí, y las no satinadas, poemas de José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre, José María Souvirón, Emilio Prado[s]".

<sup>361</sup> Cfr. Hinojosa [1934bq:1], [1934br:1] y [1934bs:1].

<sup>362</sup> *Vid.* Hinojosa [1934bt:1].

levantamientos de Cataluña y Asturias, y desórdenes diversos por todo el país. En Málaga un bando del coronel Urbano Palma declara el estado de guerra<sup>363</sup>. Los conductores de tranvías, taxis y autobuses se declaran en huelga, y el gobernador civil, Alberto Insúa, llama a algunos notables malagueños (entre ellos, José María Hinojosa y José Luis Barrionuevo) para que conduzcan tranvías durante la huelga<sup>364</sup>. A ambos amigos se les concederá por ello la Medalla al Mérito Militar con Distintivo Blanco, según consta en la *Gaceta de Madrid*<sup>365</sup>.

Dado que la nueva coalición gubernamental es de su color<sup>366</sup>, Hinojosa se apresta a defenderla, desde su tribuna de *La Unión Mercantil*. En esta línea están sus artículos de los días 7, 11 y 21 de octubre del 34<sup>367</sup>. En ellos, Hinojosa ya no ataca al sistema de partidos, sino tan sólo a separatistas y marxistas:

Lo mismo que ahora se ha puesto toda la fe en vencer a los enemigos de España, pongámosla en hacer de ella una nación fuerte, unida y próspera, único medio de que se desenvuelva en paz y con autoridad para que todos podamos decir dignamente ¡Viva España<sup>368</sup>!

Es posible que el ocasional empleo de Hinojosa como tranviario durante la huelga de octubre acrecentase la fama política de que ya disfrutaba entre las fuerzas izquierdistas malacitanas<sup>369</sup>. Ahora bien, más aún la acrecentaría su designación como Delegado del Gobierno en los Servicios Hidráulicos del Sur de España, cargo que desempeñaría desde el 19 de noviembre de 1934 al 5 de abril del 1935<sup>370</sup>. Tras dar la noticia con fecha de día 15, y bajo un primer plano del nuevo Delegado del Gobierno, he aquí la nota de redacción de *La Unión Mercantil*:

Esta noticia, que el Tele-Type nos trae hoy, encierra, en su laconismo, motivos de júbilo para nosotros. Don José María Hinojosa es un queridísimo amigo nuestro y uno de los más distinguidos colaboradores de *La Unión Mercantil*. Y si su exaltación a tan elevado puesto despierta en cuantos en este periódico trabajamos tan gratos sentimientos, en Málaga y en su provincia, donde tanto se quiere a José

<sup>363</sup> Cfr. *UM*, 7 octubre 1934, p. 10.

<sup>364</sup> "Personal ajeno a la Empresa. Son personas adictas al Gobierno, elegidas entre las que me visitaron para ofrecer la colaboración patriótica que demandan los momentos actuales". Así respondía Alberto Insúa (Nota anónima 1934c:4) el día 6 de octubre a la pregunta de un periodista.

<sup>365</sup> No he podido verificar este dato, que me fue facilitado por José Luis Barrionuevo, de palabra (tercera entrevista de ASR a JLB, Málaga, 27 diciembre 1988), y por escrito (carta de JLB a ASR, cit.).

<sup>366</sup> Además de los ministros radicales y cedistas (Tuñón de Lara 1974:II, 433), los agrarios José María Cid y José Martínez de Velasco son, respectivamente, ministro de Obras Públicas y ministro sin cartera.

<sup>367</sup> Cfr. Hinojosa [1934bu:1], [1934bv:1] y [1934bw:1].

<sup>368</sup> Hinojosa [1934bv:1].

<sup>369</sup> Hay quien, como Infante [1986:III], apunta el citado empleo como posible causa de la muerte de JM.H.

<sup>370</sup> Cfr. Neira [1979:34]. El dato exacto no he podido verificarlo en la *Gaceta de Madrid*, pero sí en un curioso catálogo (Estrada y Segalerva 1973:120) de 'cargos' malagueños.

María Hinojosa, ha de producir satisfacción verdadera y honda.

José María Hinojosa es un abogado joven, inteligente y de brillante porvenir. Además concurren en él circunstancias preciadísimas de político de clara visión y de amplios horizontes. Y si a esto se añade sus fecundos conocimientos de las cuestiones del campo y de aquellas otras en relación con su nuevo cargo, se comprenderá el acierto que ha presidido su nombramiento.

Para nosotros, ya lo dejamos dicho, es motivo de satisfacción inmensa la prueba de confianza con que por parte del Gobierno ha sido objeto el señor Hinojosa Lasarte. Y como malagueños, como amigos y compañeros, le ofrecemos testimonio de nuestra cordial felicitación<sup>371</sup>.

Un mes más tarde *La Unión Mercantil* informaba acerca de las gestiones pro-Málaga del flamante Delegado del Gobierno ante las altas esferas de Madrid<sup>372</sup>. Además anunciaba su regreso a Málaga para el domingo, día 15, en compañía de un grupo de altos cargos gubernamentales que asistiría al banquete-homenaje que Alameda iba a ofrecer a Hinojosa. Varios días después del acto, una crónica de alto tono sentimental sería enviada por Manuel Ramírez a *La Unión Mercantil*. En ella queda descrito uno de los momentos clave del banquete:

Cuando el homenajeado, acallados los aplausos, levantóse a hablar, su voz tenía roncadas sonoridades. Las palabras salían como premiosas, como si se fuesen deslizando una a una, y trabajosamente, por las paredes de la garganta... Una emoción honda y sentida ponía en su rostro palideces de muerte, y en sus labios, temblores de fiebre. "Gracias, gracias", dijo.

Su padre, en aquel momento, agachaba la cabeza, como si quisiese pasar inadvertido, y quién sabe si también porque no le viésemos llorar...<sup>373</sup>.

Cuando los altos cargos regresan a Madrid en el tren expreso del día 17, Hinojosa sube con ellos y los acompaña hasta la estación de Bobadilla<sup>374</sup>. Y cuando un mes y medio después se espera la llegada del ministro de Obras Públicas, José María Cid, una comisión del Partido Agrario, Hinojosa a la cabeza, toma también el tren expreso con dirección a Bobadilla para recibir al visitante<sup>375</sup>. Según relato de *El Cronista*<sup>376</sup>, el ministro Cid y sus acompañantes llegan al citado nudo ferroviario el 27 de enero de 1935, domingo, y de allí parten, "en caravana de automóviles", hacia Campillos, donde oyen misa. En el domicilio de los Hinojosa toman "un espléndido desayuno", y a las 10 de la mañana se dirigen hacia el Pantano del Chorro, cuyos catorce kilómetros recorren a bordo de unas gasolineras. El almuerzo en honor del ministro, que congrega a unos

<sup>371</sup> Nota anónima [1934d:4].

<sup>372</sup> Cfr. Nota anónima [1934e:6].

<sup>373</sup> Ramírez [1934:3]. El autor de esta crónica, Manuel Ramírez Salazar, periodista y escritor, es uno de los incluidos en la *Antología literaria de Alameda*: Rodríguez Martín (ed.) [1994:179-200].

<sup>374</sup> Cfr. Nota anónima [1934f:3].

<sup>375</sup> Cfr. Nota anónima [1935a:2].

<sup>376</sup> Cfr. Nota anónima [1935b:1,6].

doscientos comensales, se celebra en dependencias del propio pantano. En lugar preferente de la mesa principal, cerca del ministro y del gobernador civil, Alberto Insúa, toma asiento Hinojosa, quien, a los postres, y después del alcalde de Málaga, pronuncia un discurso. Finalmente, a las cuatro y media de la tarde, la comitiva ministerial toma el camino de Málaga, si bien se detiene aún en Álora y en Cártama. Al día siguiente, lunes<sup>377</sup>, las visitas son al Pantano del Agujero y a la finca de La Concepción. Después, en el salón cerrado del Balneario del Carmen, el Partido Agrario (PA) ofrece un banquete a José María Cid. Tras la intervención de Juan Rodríguez Díaz, jefe del PA en Antequera, se levanta José María Hinojosa para dirigirse al ministro y a los comensales:

Sr. Ministro de Obras Públicas, queridos amigos míos, y digo amigos porque a todos os debo mi gratitud desde el momento [en] que os habéis sumado a este acto. Este es el primero que celebra el Partido Agrario de la provincia de Málaga, de cuya importancia no creo que se pueda dudar.

El Partido Agrario, como todos sabéis, tenía una misión que cumplir en España para poder pedir por los cauces legales y en la forma precisa lo que los agrarios necesitaban. Nosotros hemos tenido que dejar a un lado aquellos sectores que se consideran apolíticos para convertirnos en partido de fuerza, al objeto de que no nos ocurra lo que antes sucedía, que cuando llegábamos a los ministerios en demanda de justas peticiones nos dieran siempre con las puertas en las narices, como vulgarmente decimos<sup>378</sup>.

Casi al final de su discurso, un Hinojosa insólito afirma que "el hecho de ser republicano es perfectamente compatible con las creencias religiosas". En el momento de los brindis Hinojosa levanta su copa incluso por la República. Por lo que al ministro Cid respecta, aquella misma noche, después de visitar el Puerto y el Círculo Mercantil, regresó a Madrid en el expreso<sup>379</sup>.

A comienzos de febrero de 1935 Hinojosa gestiona ante diversos organismos gubernamentales subvenciones destinadas a obras de infraestructura localizadas en algunos puntos de su provincia<sup>380</sup>. El ritmo de trabajo de Hinojosa resulta, si cabe, más frenético que de costumbre. Al poco de su regreso a Madrid, viaja a Almería junto a otros altos cargos para recibir al ministro Cid, que inicia una gira por diversas comarcas almerienses y granadinas<sup>381</sup>. Aprovechando entonces Hinojosa el tirón popular que le presta su cargo, se lanza a una campaña de expansión del Partido Agrario por varias

---

<sup>377</sup> Cfr. Nota anónima [1935c:6].

<sup>378</sup> Nota anónima [1935c:6]. Estas palabras de JMH confirman que la fundación del Partido Agrario en Málaga era cosa reciente. Con anterioridad, pues, él y los suyos habían trabajado desde una estructura sindical, afín ideológicamente al Partido Agrario Español.

<sup>379</sup> Cfr. Nota anónima [1935d:up].

<sup>380</sup> Cfr. Notas anónimas [1935e:10] y [1935f:4].

<sup>381</sup> Cfr. Nota anónima [1935g:2].

localidades malagueñas. En compañía de su padre, don Salvador, y de su gran amigo José Luis Barrionuevo, y de otros compañeros del PA, Hinojosa celebra mítines en Marbella (24 de febrero), Mijas (1 de marzo) y Ardales (6 de marzo)<sup>382</sup>. Esta sucesión de actos propagandísticos sirve al Partido Agrario para la captación de simpatizantes y afiliados, y en ellos se anuncia la visita de distintas personalidades del PA, que permanecerán en Málaga durante los días 10 y 11 de marzo<sup>383</sup>. José Martínez de Velasco, Antonio Royo Villanova y otros cargos del Partido Agrario, viven por tierras malagueñas dos días de intensa actividad. Junto a ellos, siempre, Hinojosa, presidente del PA de Málaga y delegado gubernamental. Él es el primero en intervenir en el mitin del Teatro Cervantes. Después del almuerzo en los Baños del Carmen<sup>384</sup>, pasan por la sede del partido, en calle Córdoba, y se dirigen a Marbella, en cuyo Teatro Principal se celebra un nuevo mitin. En su segunda jornada, las personalidades del Partido Agrario participan en diversos actos que tienen como escenario las localidades de Álora, Ardales, Campillos, Archidona y Antequera. Desde esta última ciudad se desplazarían a Bobadilla para subirse al expreso de Madrid<sup>385</sup>. Pero la carrera frenética de Hinojosa sufrió un duro revés por causas ajenas a sus capacidades. Una crisis interna del gabinete Lerroux, provocada por los ministros cedistas y por José María Cid, se saldó el 3 de abril con la salida del Gobierno del jefe directo de Hinojosa<sup>386</sup>. Dos días después éste último ya era delegado dimisionario<sup>387</sup> y publicaba en *La Unión Mercantil* un artículo cuyo tono sereno reflejaba la madurez política que iba adquiriendo Hinojosa<sup>388</sup>. De ahí que su figura, a pesar del revés, hubiese quedado intacta, y que Hinojosa se aprestara a seguir por el camino que se había trazado. No sorprende, por tanto, que cinco días después de su salida del cargo *El Cronista* anunciase lo siguiente:

La Junta Directiva [del Círculo Mercantil de Málaga] hace público por el presente aviso que el próximo día 11, Jueves, disertará en la tribuna de este Círculo el culto escritor y abogado don José M. Hinojosa, sobre el tema *Una política hidráulica*.- El acto dará comienzo a las diez y media de la noche y no

<sup>382</sup> Cfr. Notas anónimas [1935h:3], [1935j:11] y [1935k:1].

<sup>383</sup> Cfr. Nota anónima [1935i:4]. En principio, además de Martínez de Velasco y Royo Villanova, iba a viajar también a Málaga el ministro Cid, pero, al parecer (Nota del Gobierno Civil 1935:2), un catarro le impidió ponerse en camino.

<sup>384</sup> Estos actos en honor de Martínez de Velasco se habían anunciado días antes (Nota del Partido Agrario Español 1935:4) en la prensa, para que afiliados y simpatizantes pudieran retirar en la sede del Bloque Agrario (PA) entradas y tarjetas.

<sup>385</sup> Cfr. Notas anónimas [1935l:6], [1935m:4] y [1935n:10-11].

<sup>386</sup> Cfr. Tuñón de Lara [1974:II, 462].

<sup>387</sup> Cfr. Notas anónimas [1935ñ:2] y [1935o:1]. Sus afanes, no obstante, siguieron siendo mostrados por sus valedores desde *UM* (Nota anónima 1935p:4), donde el día 7/04/35, al informar de la aprobación del proyecto de construcción de un puerto de refugio en Torre del Mar (Málaga), se recordaba que ese proyecto había sido conseguido por Cid e Hinojosa.

<sup>388</sup> Cfr. Hinojosa [1935a:1].

será radiado.- Los señores socios podrán acudir acompañados de las señoras de su inmediata familia.

Málaga, a 9 de Abril de 1935

EL SECRETARIO<sup>389</sup>.

El día de después la prensa local se hacía eco en mayor o menor medida del acontecimiento<sup>390</sup>, que Hinojosa había preparado con dedicación, y que decidió concluir con el lema de Joaquín Costa que, a su juicio, reflejaba lo que era necesario para España:

Muchas ovejas y pocos rebaños; muchos árboles y pocas selvas; muchas acequias y canales y pocos ríos caudalosos; muchas casas y pocas ciudades; muchos cultivadores y pocos jornaleros; pocos cuarteles y muchos soldados<sup>391</sup>.

Aun así, la etapa de Hinojosa como delegado del Gobierno no quedaría zanjada hasta que concediese al redactor jefe de *La Unión Mercantil*, Manuel García Santos, una entrevista para rectificar la versión que de la última crisis había transmitido su colega de Acción Popular Ángel Fernández Ruano<sup>392</sup>.

2.13. HACIA LAS ELECCIONES GENERALES DE 1936. Según Manuel Tuñón de Lara<sup>393</sup>, el gobierno de radicales e independientes que Lerroux formó el 3 de abril de 1935 fue "un gobierno puente". Un gobierno puente que duró un mes justo, hasta que su presidente planteó una nueva crisis. Tras ésta, "triunfaba la derecha, el *orden*", pero se daba una curiosa paradoja: la mayoría de los ministros del nuevo Gobierno de la República no eran republicanos el 14 de abril de 1931... Quizá por eso, por el triunfo de las derechas, que se unían para permanecer en el Poder, Hinojosa se sentía fuerte de nuevo a mediados de abril del 35. De entonces -del 19, viernes- data uno de sus últimos y combativos artículos políticos<sup>394</sup>, aquél que usa como título la conocida frase del futuro presidente de la República, Manuel Azaña, "España ha dejado de ser católica", para volverla contra él:

Pensar otra cosa [que España no vibra al unísono por su catolicidad racial] es no

<sup>389</sup> Secretario del Círculo Mercantil [1935:5].

<sup>390</sup> *El Cronista* (Nota anónima 1935q:1) dejaba su reseña para el 14, sábado; *El Popular* (Nota anónima 1935s:4) daba cuenta del acto, pero sin entrar en grandes detalles. Como era de prever, *UM* (Nota anónima 1935r:12) la ofrecía -en su peculiar estilo, eso sí- completa.

<sup>391</sup> Nota anónima [1935r:12].

<sup>392</sup> Cfr. García Santos [1935:1-2].

<sup>393</sup> Cfr. Tuñón de Lara [1974:II, 462-463].

<sup>394</sup> Menos significativos, debido a su carácter "técnico", son los publicados entre el 30 de abril y el 26 de julio de 1935. *Vid.* Hinojosa [1935c:1], [1935d:1], [1935e:1], [1935f:1], [1935g:8] y [1935h:1].

conocer el espíritu español; no sentirlo, y no amarlo. Sólo así se explica que un llamado estadista, de aciaga memoria, y su cohorte de tristes y agrios corifeos, pudieran decir un día que España había dejado de ser católica<sup>395</sup>.

Siete días después, el 26 de abril, Hinojosa se halla en Algeciras (Cádiz) para recibir a su jefe político, José Martínez de Velasco, quien regresa de una visita por tierras del Protectorado español<sup>396</sup>. Gracias al detalle con que *La Unión Mercantil* redacta la noticia, sabemos que Hinojosa se halla en compañía de otros directivos del Partido Agrario de Málaga: su hermano Francisco, Rafael Ramis de Silva y Gabriel Sáenz Caffarena. Después del desayuno, la comitiva, que se desplaza en automóvil, visita Gibraltar y San Roque. Por la costa, y en dirección a Málaga, paran en un restorán de La Carihuela para almorzar. Allí se sientan los esposos Martínez de Velasco, más don Salvador Hinojosa, sus hijos (Francisco, en compañía de Blanca Nagel, su mujer) y casi una docena de políticos del Partido Agrario, además del redactor jefe de *La Unión Mercantil*, Manuel García Santos. Ya en Málaga, y tras el paseo de rigor por la finca La Concepción, Martínez de Velasco e Hinojosa visitan en su domicilio, pues se halla aquejado de una afección gripal, al director de *La Unión Mercantil*, Julio Amado<sup>397</sup>. El té lo toman en el domicilio de don Salvador Hinojosa:

Hicieron los honores de la casa la distinguida señora doña Blanca Nagel de Hinojosa y Pilar y Rosario Hinojosa. Tras un rato de charla amenísima en extremo, don José Martínez de Velasco, su esposa y su cuñado, se trasladaron a la Estación de Andaluces, donde habían de tomar el tren que les habría de conducir a Madrid<sup>398</sup>.

Durante la primavera y el verano de 1935 José María Hinojosa continúa con su empeño de fortalecer las organizaciones agraristas que dirige (sindicato y partido). Con tal fin, el jueves 13 de junio se celebra en la sede de Málaga (calle Córdoba, 4) la junta

<sup>395</sup> Hinojosa [1935b:1].

<sup>396</sup> Nota anónima [1935t:10].

<sup>397</sup> El hijo de don Julio Amado, José María, hoy codirector de la revista *Litoral* (Amado 1983:199) ha escrito: "Recuerdo a JMH, yo niño de pantalón corto, en el quicio de la puerta de mi casa del Haza Victoria en Málaga, preguntando por mi padre, que dirigía entonces el diario de mayor tirada en la ciudad [...], a la que Julio Amado, ferviente monárquico, amigo personal de Alfonso XIII, llegó por el año 1931 con el advenimiento de la República, a vivir los últimos cinco años de su vida./ La imagen de JMH fue entonces para mí la de un político más. A aquella casa nuestra, un pequeño chalet llamado 'Villa Carmen', llegaban los personajes que en Madrid representaban en aquellas primeras Cortes Constituyentes a los partidos políticos, [como] aquel joven diputado por la provincia de Málaga en la Confederación de Derechas Autónomas, la CEDA, que se llamaba José María Hinojosa". Adviértanse los errores en que incurre J.M. Amado: JMH no militó en la CEDA, aunque el PA se coaligara con ella; tampoco logró acta de diputado.

<sup>398</sup> Nota anónima [1935t:10]. También anota el cronista de *UM* la relación de personas que acudió a la estación para despedir a los viajeros. Entre ellos, además de JMH, su padre, don Salvador, José María Amado y los hermanos Barrionuevo España, José Luis y Manuel.

general para la constitución de la Juventud Agraria (JA)<sup>399</sup>. Como máximo responsable provincial del PA, Hinojosa preside dicha junta, la cual aprueba el reglamento de la JA por unanimidad. A propuesta de su líder, José A. Palou Vela, Hinojosa es aclamado presidente honorario de la nueva organización juvenil. Entonces hace uso otra vez de la palabra. He aquí la narración en tercera persona que publicó *La Unión Mercantil*:

El Sr. Hinojosa, emocionado, agradece a la junta el nombramiento que le ha conferido, diciendo que no es acreedor de ello, pero que lo acepta para así poder corresponder al cariño que siente por los elementos jóvenes del Partido, a los que aconseja que sigan firmes en la labor que se han impuesto, pues con la voluntad y la fe puestas en Dios, hemos de lograr la reconstrucción de España, pues habéis de saber -dice- que el porvenir de nuestra amada Patria está en manos de la juventud, pero para ello tenéis que ser constantes y no desmayar, pase lo que pase, pues ustedes no debéis de consentir que España se hunda, ya que tenéis que defenderla como si vuestra propia madre fuera, pues España es la segunda madre de todo aquel que se crea español y cristiano [*sic*]<sup>400</sup>.

Según *La Unión Mercantil*, a las ocho de la noche se levanta la sesión, en medio de vivas a España y al Partido Agrario. Unos veinte días después Hinojosa se desplaza a Madrid, adonde lo conducen no sólo las disputas entre los socios del gobierno municipal malacitano<sup>401</sup>, sino también un nuevo compromiso político: pronunciar una conferencia en el local del Partido Agrario Español. El título de la misma, *La pasa moscatel y la organización de su mercado*<sup>402</sup>. La política de afianzar sindicato y partido lleva a Hinojosa a un territorio cómodo: Alameda, su segunda cuna. Allí, la noche del domingo 28 de junio, y en la sede del Bloque Agrario (PA), rodeado de responsables agraristas (entre ellos, su hermano Francisco), Hinojosa pronuncia una conferencia cuyos mensajes principales son: necesidad de organizarse en sindicatos agrícolas, creación de cajas rurales y cooperativas y unidad de los agricultores:

Por todo ello, si queremos resolver los problemas del campo, lo primero que hemos de procurar es unimos en organizaciones profesionales, y comprendiéndolo así, el Partido Agrario Español tiene como punto principal de su programa fomentar estas organizaciones. Por eso, yo os pido que no olvidéis

<sup>399</sup> Cfr. Nota anónima [1935u:2].

<sup>400</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>401</sup> Cfr. Nota anónima [1935v:2]. Al parecer, radicales, cedistas y agrarios andaban a la greña en el Ayuntamiento de Málaga; por eso, JMH y su socio político Ángel Fernández Ruano fueron a consultas en Madrid con los máximos responsables de sus respectivas formaciones políticas.

<sup>402</sup> Cfr. Nota anónima [1935w:9]. Medio año atrás, JMH ya había publicado en *UM* un artículo titulado "En defensa de la pasa moscatel". *Vid.* Hinojosa [1934bx:1]. Cuesta creer que tema como éste encandile a un auditorio, pero la pasión del anónimo autor de la entrada lo lleva a perpetrar perlas como las siguientes: "En el local del PAE de Madrid pronunció ayer una interesantísima conferencia el jefe provincial de tan importante partido en Málaga. [...] El señor Hinojosa hizo una definición brillantísima de lo que representa la pasa de nuestra tierra en el mercado internacional, vibrando el más alto malagueñismo a lo largo de su inspirada disertación".

los razonamientos que os he expuesto, y que con todo entusiasmo os aprestéis a dar impulso en Alameda a un Sindicato Agrícola, del cual os podáis enorgullecer el día de mañana, porque así es como prestaréis el mejor servicio en favor de la Patria<sup>403</sup>.

Tras la caída del tercer gobierno Lerroux (19 de septiembre de 1935), Chapaprieta forma un gabinete de similar composición (centroderechista), que se mantiene hasta el 9 de diciembre<sup>404</sup>. Accede entonces a la Presidencia Portela Valladares, cuyo primer gobierno dura hasta fin de año. Tras la reestructuración, disuelve las Cortes el 7 de enero de 1936 y convoca elecciones generales para el 16 de febrero siguiente<sup>405</sup>. El diario izquierdista *El Popular* informaba el día 22 de diciembre, domingo, que la noche anterior se había celebrado en el Hotel Miramar (hoy sede del Palacio de Justicia) un gran baile *buffet* "al que asistieron distinguidas personas de la buena sociedad malacitana"<sup>406</sup>. Entre ellos, Pedro y José Luis Barrionuevo, Anita Freüller, José María Hinojosa, el diputado radical Pedro Armasa, etcétera. Advierte el cronista de *El Popular* que, "aunque el gran baile no era de etiqueta, los hombres vestían frac y las señoras y señoritas, trajes de un modernismo *a la dernier*" [sic]. La fiesta estuvo amenizada por dos orquestas que interpretaron "exóticas danzas, desde el embriagador vals, pasando por el alegre fox, hasta el tango criollo". Dieciséis días después, el 6 de enero, también en el Hotel Miramar, se despedía a los Reyes Magos de Oriente con otro gran baile *buffet*, que, como el precedente, contó con "un público tan numeroso como distinguido"<sup>407</sup>. Entre los asistentes, Pilar, Rosario y Victoria Hinojosa, Adolfo Martos Crooke (futuro marido de Pilar) y José María Hinojosa.

Pasadas las fiestas de comienzos de año, y en compañía de José Luis Barrionuevo, Hinojosa abre un nuevo bufete de abogado, éste en el edificio del Banco Central, entrando por la calle de Marín García<sup>408</sup>. Por esas mismas fechas se asiste en la escena nacional al proceso de formación de candidaturas. Málaga no es una excepción y cumple con mayor o menor esfuerzo también esta tarea. Según Velasco Gómez, la nota que caracterizó la formación de candidaturas en el espectro centroderechista malacitano fue la del desacuerdo. Hubo de intervenir el líder de la CEDA, Gil Robles, para que el

---

<sup>403</sup> Nota anónima [1935x:12]. Después de las palabras de JMH se aprobó el reglamento del Sindicato Agrícola de Alameda y se eligió su junta directiva, cuyo vicepresidente sería Francisco Hinojosa Lasarte.

<sup>404</sup> Tres días antes, el viernes 6 de diciembre de 1935, JMH (Nota anónima 1935y:11) había pronunciado en la sede del Bloque Agrario (PA) de Málaga la que según nuestras fuentes es su última conferencia: *La política y la economía en la vida nacional*.

<sup>405</sup> Cfr. Terrero [1958:704-705] y Tuñón de Lara [1974:II, 467,475].

<sup>406</sup> Nota anónima [1935z:up].

<sup>407</sup> Nota anónima [1936a:3].

<sup>408</sup> Cfr. García Maldonado [1988:26].

28 de enero se llegara finalmente a un entendimiento. Así, un cedista, un independiente y un monárquico serían los candidatos por la capital; dos cedistas, un agrario (Hinojosa), un independiente, un larista y un progresista, serían los de la circunscripción provincial<sup>409</sup>. La campaña electoral fue una campaña accidentada. Así la resume Velasco Gómez:

Si en la práctica política había primado el enfrentamiento dialéctico entre los bloques antagónicos, la campaña no estuvo exenta de enfrentamientos personales, así en Antequera el 26 de enero, hubo enfrentamientos entre estudiantes derechistas y jóvenes comunistas. El día 28 se produce[n] en la puerta del local de Falange Española graves incidentes, resultando herido un falangista, tras su enfrentamiento con elementos de izquierdas. Dos días después, caía asesinado un vendedor de periódicos a manos de provocadores fascistas<sup>410</sup>.

Hinojosa y sus socios de candidatura se lanzaron a la consiguiente batalla propagandística como si de una cruzada se tratase<sup>411</sup>. El martes, día 4 de febrero, Hinojosa, Laude, Fernández Ruano y Estrada pasaron por Mollina, Alameda, Fuente-Piedra, Humilladero y Antequera<sup>412</sup>. Unos días más tarde -*Diario de Málaga* no precisa la fecha exacta<sup>413</sup>-, Hinojosa, Fernández Ruano y Estrada celebran un mitin en Álora. El día 10, en compañía de Francisco Fortuny<sup>414</sup> y Bernardo Laude, Hinojosa se acerca a Tolox, donde pronuncia un discurso bastante exaltado<sup>415</sup>. Al día siguiente, martes 11, Fernández Ruano e Hinojosa visitan Colmenar, Alfarnate, Alfarnatejo y Riogordo,

<sup>409</sup> Cfr. Velasco Gómez [1987:125-128]. Cfr. asimismo Notas anónimas [1936b:1] y [1936c:1]. La primera lleva por título el muy significativo de "La candidatura de orden por la provincia". La segunda, del *Diario de Málaga*, como la anterior, los cita así: José M.<sup>a</sup> Roldán Sánchez de Lafuente, progresista. Luis Armiñán y Pérez, gubernamental. José Estrada Estrada, monárquico independiente. Ángel Fernández Ruano y Bernardo Laude Álvarez, de Acción Popular. José M.<sup>a</sup> Hinojosa Lasarte, agrario. Sin embargo, en una papeleta electoral cuya fotocopia me ha enviado amablemente José A. Rodríguez Martín, desde Alameda, JMH figura en primer lugar, seguido de Fernández Ruano, Laude, Roldán, Armiñán y Estrada.

<sup>410</sup> *Ibid.*, 131. *Vid.* asimismo el artículo de Fuertes de Estéfani en Barranquero/ Castillo y otros [1986:227-228]. Neira [1979:36] apunta que algunos de los mítines de JMH eran "tan arriesgados que acaban a pedradas o tiroteo, con salida del pueblo bajo la protección de la guardia civil".

<sup>411</sup> En el mitin de Alhaurín el Grande (Nota anónima 1936j:3) JMH llegaría a afirmar: "Esta cruzada que venimos llevando a cabo por todos los pueblos de la provincia no tiene más fin que evitar el desmembramiento y la ruina de España, cosa que ocurriría si triunfasen las izquierdas". En un pasquín electoral cuya fotocopia debo a mi colega alamedano Rodríguez Martín se lee: "OBREROS/ Antes: 'tiros a la barriga'/ Ahora: vuestros votos./ ¡¡JAMÁS!!/ Proletarios honrados, contra el 'burgués' Azaña y el Bloque de Izquierdas que él dirige".

<sup>412</sup> Cfr. Nota anónima [1936d:1].

<sup>413</sup> Cfr. Nota anónima [1936e:5].

<sup>414</sup> Catalán afincado en Málaga, donde casó con una francesa, Francisco Fortuny, ex gestor municipal de la CEDA, es retratado por *Diario de Málaga* (15.02.36, p. 5) como hombre "de acostumbrada facilidad de palabra y entusiasmo". Su nieto Francisco Fortuny de los Ríos, nuestro amigo, es autor de los poemarios *Náutica espiritual*, *De la locura metódica* y *Cielo rasante*.

<sup>415</sup> Cfr. Nota anónima [1936f:4]. Anota el reportero de *DM*: "[JM] termina diciendo que el triunfo de las derechas es seguro, pues el pueblo está convencido [de] que el izquierdismo sólo destruye y envenena".

donde se muestran convencidos de su éxito en los comicios del 16 de febrero<sup>416</sup>. El día 12, miércoles, a las 7 de la tarde, Hinojosa y Estrada se dirigen a unas dos mil personas en Cómpeta. El ex ministro Estrada, monárquico, se refiere en estos términos a su joven socio de aventura electoral:

Aquí tenéis a José María Hinojosa, un convencido, un hombre de vocación, que tuvo el mérito indiscutible, cuando en la campaña electoral anterior tenía su acta en la mano, de retirarse de la lucha para evitar toda clase de dificultades<sup>417</sup>.

Concluido el acto de Cómpeta, se trasladan a Coín, donde se les unen, entre otros, don Salvador Hinojosa y los candidatos Roldán y Fernández Ruano. El Hinojosa de Coín es distinto del de otros escenarios; aquí se muestra más sereno y conciliador:

El señor Hinojosa -apunta el enviado de *El Cronista*- expuso [...] que no quería cansar al auditorio. Y después han de ser sus palabras de paz para todos, de esa paz [...] que refleja las relaciones magníficas en que se desenvuelven patronos y obreros, capital y trabajo. Hay que alejar todo motivo de odio, cuanto pueda lanzar a españoles contra españoles. Todos unidos debemos laborar por España, que es nuestra madre<sup>418</sup>.

Pero conforme se acerca la jornada electoral, Hinojosa se vuelve más combativo. En Alhaurín el Grande apela al voto del miedo y se muestra, como durante toda la campaña, convencido del éxito de su coalición<sup>419</sup>. Ahora bien, donde Hinojosa se radicaliza más es en el mitin de Torrox, al que acude después de celebrar otro en El Morche<sup>420</sup>. En Torrox, al ocupar la tribuna, Hinojosa es aclamado. Sus seguidores gritan "¡Viva el salvador de la pasa!". De este modo narra el enviado de *Diario de Málaga* el discurso de Hinojosa, tal vez pronunciado el día 14, antevíspera de la jornada electoral:

Aboga por la tranquilidad, abandonando fatales ideas extranjeras tan lejos de las que sentimos los españoles. Nuestra idea es el catolicismo y será siempre, porque si de las escuelas se arrancó el crucifijo, las madres españolas se lo echaron al pecho, mostrándolo a sus hijos<sup>421</sup>.

Hubo dos notas características el día de la jornada electoral del 16 de febrero: una, "el mal tiempo reinante"; la otra, el alto índice de participación en los comicios. De los seis candidatos de la coalición de centroderecha por la circunscripción provincial,

<sup>416</sup> Cfr. Nota anónima [1936g:4].

<sup>417</sup> Nota anónima [1936h:4]. Ni que decir tiene que el Sr. Estrada se ganó una buena ovación.

<sup>418</sup> Nota anónima [1936i:1,6].

<sup>419</sup> Cfr. Nota anónima [1936j:3]. El fin del discurso es apoteósico: "... Es preciso que todos, absolutamente todos, levantemos nuestros corazones para ponerlos en la Patria, y con los pechos henchidos de amor y de esperanza podamos decir sin sonrojo ¡Viva España!".

<sup>420</sup> Cfr. Nota anónima [1936k:4-5].

<sup>421</sup> *Ibid.*, 5.

Hinojosa fue el segundo menos votado, con un total de 46.478 votos<sup>422</sup>. Sólo dos de sus coaligados, el progresista Roldán y el cedista Laude, obtuvieron los escaños que disputaban. Los otros diez en juego fueron para los candidatos del Frente Popular, que se alzaba así, como en el resto de España, con un triunfo bien rotundo<sup>423</sup>. Aunque los familiares de Hinojosa han comentado alguna vez que él no obtuvo acta por causa de los turbios manejos de sus propios compañeros de coalición<sup>424</sup>, no se conoce reclamación alguna formulada en este sentido. Por lo demás, los datos electorales son elocuentes. Lo cierto es que Hinojosa fracasó también en su segundo intento de ser diputado, a pesar de lo mucho que había trabajado para ello. Es más, si cabe, aparte de los sinsabores mencionados, sólo obtuvo una peligrosa notoriedad. Como afirma Neira, "su nombre había sido pintado en muchas paredes de las casas de Málaga"<sup>425</sup>. Hinojosa, pues, en aquellos tiempos que corrían se había convertido en un blanco fácil. Aun así, después de su segundo (y definitivo) fracaso electoral siguió dando la batalla. El 30 de marzo de 1936 presidió la junta general del Partido Agrario que aprobó un manifiesto electoral con vistas a las elecciones municipales siguientes<sup>426</sup>.

Dos meses después de esa reunión Hinojosa es huésped forzoso de la Comisaría de Vigilancia de Málaga<sup>427</sup>, desde la cual escribe una carta<sup>428</sup> a sus compañeros de la Federación Provincial de Entidades Agropecuarias (FPEEAA), reunidos en asamblea. Nada se aclara en la carta acerca de las causas de su encarcelamiento. Cuando su compañero Rafael Ramis de Silva acaba de leerla, toda la asamblea aplaude; al igual que cuando se facilita el nombre de Félix Corrales Aparicio como el del sustituto de Hinojosa al frente de la secretaría de la FPEEAA<sup>429</sup>.

2.14. LOS ÚLTIMOS DÍAS DE JOSÉ MARÍA HINOJOSA. Después del triunfo del Frente Popular, Azaña había formado un gobierno izquierdista que cinco días después decretó la amnistía de los presos políticos. El 7 de abril era destituido el presidente de la

---

<sup>422</sup> En Barranquero/ Castillo y otros [1986:243] se ratifica este dato, obtenido a través de un cálculo hecho teniendo como fuente el *Boletín Oficial de la Provincia de Málaga*.

<sup>423</sup> Cfr. Velasco Gómez [1987:134-148]. Los resultados provisionales fueron siendo adelantados por la prensa. Cfr. Notas anónimas [1936l:4] y [1936m:4-5].

<sup>424</sup> Cfr. Neira [1977b:sp] y [1979:36].

<sup>425</sup> *Ibid.*, 36-37.

<sup>426</sup> Cfr. Nota anónima [1936n:1].

<sup>427</sup> Cfr. Nota anónima [1936ñ:2].

<sup>428</sup> Cfr. Hinojosa [1936:2]. Recogida en *Td*, 6.2.

<sup>429</sup> Tampoco nos ha sido posible saber cuándo abandonó Hinojosa la Comisaría. La prensa de entonces, que ya llevaba una fuerte censura, sufrió tiempo después mutilaciones considerables. Ninguna colección periodística de la Málaga republicana se conserva completa, ni en la Hemeroteca Municipal ni en el ADE.

República, Niceto Alcalá Zamora; el 1 de mayo asumía la más alta magistratura de la nación el propio Manuel Azaña, quien nombró presidente del Gobierno a Santiago Casares Quiroga<sup>430</sup>. Cinco días después del asesinato del diputado del Bloque Nacional Monárquico José Calvo Sotelo sonó -José Terrero *dixit*- "el primer toque de clarín en el Llano Amarillo de Ketama". Eran las cuatro y veinte de la tarde del día 17 de julio de 1936<sup>431</sup>. Comenzaba uno de los episodios luctuosos más graves de la historia de España. Julio Neira ha escrito que Hinojosa intentó sumarse a la sublevación del 18 de julio, y que los militares rebeldes de la guarnición de Málaga no aceptaron la ayuda de personal civil<sup>432</sup>. Dado que el golpe no prosperó en Málaga debido a que fueron escasas las fuerzas militares dispuestas a secundarlo, lo que empezó a ganar cuerpo entonces fue la revolución. Saqueos, destrucciones e incendios menudearon ya durante la mañana del 19 de julio. Para evitar éstos -apunta Antonio Nadal- "se procedió al registro y detención de 'elementos derechistas'"<sup>433</sup>. En uno de estos días (19 ó 20) se vieron por vez última José María Hinojosa y Ana Freüller, según el testimonio de doña Ana:

¿La última vez que lo vi...? Mi madre estaba enferma. Paca, una sirvienta, y yo bajábamos desde Villa Victoria, nuestra casa del Limonar, y al pasar delante de Villa Mar, en Paseo de Sancha, José María, que estaba con su familia en la barandilla, nos ve y se me acerca: "¿Dónde vas?" -me pregunta. Y yo: "Por un médico". Las balas llovían por todas partes, y él se empeñó en acompañarme. Yo, por temor a que su familia se enfadara conmigo, fui dura con él, y le dije: "No me acompañes. Déjame. Eres un pesado". Y ya no volví a verlo más...<sup>434</sup>.

Los acontecimientos se desarrollaron entonces de manera muy precipitada. Tras la alerta de una amiga, los Hinojosa abandonaron Villa Mar por una puerta, cuando los milicianos estaban entrando por otra<sup>435</sup>. Este es el testimonio directo de Isabel Hinojosa,

<sup>430</sup> Cfr. Tuñón de Lara [1974:II, 489-504].

<sup>431</sup> Cfr. Terrero [1958:706-707].

<sup>432</sup> Cfr. Neira [1979:37]. No nos ha sido posible confirmar esta noticia. Ni en Nadal [1978a] ni [1984] se ofrecen demasiados detalles acerca de la participación de civiles en la sublevación del 18 de julio en Málaga. Pero es posible que JMH se implicase en los hechos, pues los contactos entre los golpistas y los civiles se dieron a través de un enlace llamado Amador García Moyano (Nadal 1978a:35), quien "estuvo por la mañana [del día 18] reunido con falangistas y Juventudes de Acción Popular y otras personas comprometidas, para señalarles las posiciones que habrían de ocupar a partir de las dos de la tarde". El citado García Moyano (Nadal 1984:26), soldado de cuota y presidente de las Juventudes de Acción Popular, había asistido a comienzos de julio del 36 a una comida en el restorán 'La Alegría' [debajo de donde estuvo el bufete de JMH] junto a los militares más implicados en los preparativos del *Alzamiento*, cuyo líder era el capitán Huelin.

<sup>433</sup> Nadal [1984:42]. Según apunta Nadal (*ibid.*, 43-44), los tiroteos se habían acabado el día 22, pero ese mismo día (*ibid.*, 176) las fuerzas de Asalto habían detenido a ochenta y siete 'derechistas'.

<sup>434</sup> Sánchez Rodríguez [1993f:sp].

<sup>435</sup> Cfr. Neira [1979:37]. Tanto en los Documentos 6.13 y 6.45, del Archivo Díaz de Escovar (ADE) como en Barrera Gómez [1937], se muestra bien a las claras lo devastadores que fueron los incendios de la revolución de Málaga. En el Documento 6.45 [1936:5 pp] se menciona la finca denominada 'Villa Mar', sita en Paseo de Sancha, 16, como una de las "siniestradas por incendio". En el Documento 6.45 [1936:4

hermana mayor del poeta, quien vivió junto a él unas horas llenas de angustia:

Después del Alzamiento nos refugiamos en casa de Concha Nagel, la hermana de mi cuñada Blanca. Las turbas, incontroladas, saquearon e incendiaron toda La Caleta, incluida Villa Mar. Sólo pudimos recuperar unos cuantos muebles. Recuerdo que José María trataba de deshacer las iniciales de su nombre, bordadas en la camisa, sin conseguirlo. Allí vinieron a detenerlos unos guardias de asalto. Traían la orden, y se los llevaron. Seguro que fueron delatados, seguro. José María supo desde el primer momento que iba a morir<sup>436</sup>.

La detención se produjo el 24 de julio, según se colige de la lectura de una nota anónima publicada por el diario *El Popular* al día siguiente. En el último apartado de la misma, y bajo el título de "Continúan las detenciones", se informa de que "durante el día de ayer" se detuvo a las siguientes personas:

Emilio Hermida Rodríguez, Pedro Aguilera Brioso, Julio Martínez González, Francisco Peinado, Juan Fernández Villodres, Antonio Luque Tirado, Reinaldo Alcántara Esponera, Eduardo Naranjo Gómez, Antonio Bravo Muñoz, Antonio Navarrete Roquero, Rafael Morante Bermejo, Antonio Trujillo Portales, Salvador Hinojosa Carvajal, Salvador Hinojosa Lasarte, José María Hinojosa Lasarte, María Ruiz Ruiz y José Pérez del Pulgar<sup>437</sup>.

Sin duda que hay un error en el segundo Hinojosa citado; fue Francisco, el hermano mayor de José María, el detenido. Un día después, de las dependencias del Gobierno Civil fueron conducidos a la Prisión Provincial<sup>438</sup>. El resto de esta historia es un ejemplo más de la barbarie que se cernió sobre España aquel fatídico verano de 1936.

Por aquellas fechas, y en Málaga, apellidarse Hinojosa no era augurio de nada favorable<sup>439</sup>. En la Prisión, no obstante, los días habían ido pasando sin que ocurriera

pp] se anota además que su propietario era Enrique Nagel. En Barrera Gómez [1937] lo que hallamos no es más que lo expresado en su subtítulo, aunque, más que el marxismo, quienes causaron tanto horror fueron unos que se llamaban a sí mismos marxistas: *Lujoso álbum de fotografías de parte de los daños causados por el marxismo en las bellas edificaciones malagueñas*. Por cierto, que la excusa para tanto desafuero solía ser (Gómez Bajuelo 1937:107-108) la de ocultación de armas.

<sup>436</sup> Entrevista de ASR a IHL, cit. No es improbable que los Hinojosa fueran delatados, desde luego; pero tampoco es absurdo pensar que, a ojos de los revolucionarios, los varones de la familia Hinojosa Lasarte habían hecho méritos suficientes como para ser detenidos. Neira [1979:37] amplía estos detalles con la noticia de que del piso de Concha Nagel, "por falta de espacio, pasaron a un piso de su amiga Pilar Almagro, sobrina de Melchor Fernández Almagro".

<sup>437</sup> Nota anónima [1936o:4]. En esto me permito rectificar a Julio Neira, quien da como fechas las de 25 (detención) y 26 (publicación de esta nota).

<sup>438</sup> Así se deduce de la lectura de la breve ficha (Documento 6.53 1936) en que consta su expediente procesal: "HINOJOSA LASARTE (JOSÉ M<sup>a</sup>): n[atural] de Campillos, v[ecino] de Málaga - 32 años - soltero - abogado - dom[icilio:] Paseo de Sancha, 16 - Hijo de Salvador y Asunción - Entregado por fuerzas de Asalto - Ingresó el 25-7-36".

<sup>439</sup> Sobre el peligro de apellidarse Hinojosa (López 1938:65), baste esta trágica anécdota: "A un señor de

cosa extraordinaria<sup>440</sup>. Según el recuerdo -aquí desdibujado- de Isabel Hinojosa, su hermano José María recibió en la Prisión visitas de Ana Freüller, por quienes supieron las hermanas Hinojosa de su padre y sus hermanos, hasta que también la detuvieron a ella<sup>441</sup>. No obstante, doña Ana recuerda que José María Escobar, un preso común, la llamaba por teléfono a diario, por encargo de José María, "porque era imposible visitar a los presos"<sup>442</sup>. Como anota un compañero de prisión de los Hinojosa, Francisco Lluch F. Valls, la detención de la amada del ex candidato se produce por estos días:

Durante el mes de Agosto de 1936 fué encarcelada Anita Freüller por el gran delito de ser una damita católica y el de haber consentido que en una fiesta celebrada en su casa durante la época republicana se tocara la Marcha Real española [sic]<sup>443</sup>.

El mismo Lluch F. Valls, aunque en una obra distinta de la ya citada, anota la presencia de los Hinojosa en prisión el 17 de agosto. Faltan cinco días tan sólo para que se produzca el desenlace:

Me han dicho antes de que viniese aquí, que en Campillos, habían matado a uno de los Hinojosa, no me supieron decir el nombre. Aquí está[n] don Salvador, sus hijos Paco y José M.<sup>a</sup> Hinojosa Lasarte. Pregunto a José María si sabe algo de sus

---

Málaga le preguntaron: -Y tú cómo te llamas? -Como era sordo, se lo dijeron a voces segunda vez, y al responder: -José Hinojosa... -no le dejaron decir su segundo apellido, tiraron de él oyendo Hinojosa" [sic]. Tampoco los bienes muebles, como ya queda escrito, se escaparon de la quema. Léase lo que refiere Peña Hinojosa [1960:124]: "[Después del 17 de julio] la guardia civil [de Campillos] quedó acuartelada, impasible ante los acontecimientos, por orden de los superiores. También fueron asaltadas varias casas particulares y destruído o quemado su mobiliario. La que sufrió más daño fué la de la familia Hinojosa" [sic].

<sup>440</sup> López [1938:61]. He aquí una síntesis (Estado Español 1937:31) de lo que era aquel ambiente carcelario según una fuente de la propaganda del bando nacionalista: "Las turbas marxistas no tardaron en decretar un verdadero bloqueo de la cárcel. No permitían la entrada en ella de comida, correspondencia ni visitas, encargándose de hacer cumplir esta consigna los grupos armados que rodeaban la prisión. La vida en el interior de la cárcel era un verdadero martirio, a pesar de los esfuerzos de la oficialidad de la prisión, que, en su inmensa mayoría, hacía lo posible por aliviar la situación de los infelices presos, estrellándose sus buenos deseos contra los siniestros propósitos de los comités rojos, que en realidad mandaban en la prisión. El incendio que provocaron los presos comunes destruyó la casi totalidad de colchones que allí había, y como los que quedaron no bastaban para todos los detenidos, la mayor parte de ellos tenían que dormir en el suelo. El jabón faltaba desde los primeros días; la suciedad y la miseria se fue apoderando de aquellos desgraciados".

<sup>441</sup> Entrevista de ASR a IHL, cit.

<sup>442</sup> Sánchez Rodríguez [1993f:sp].

<sup>443</sup> Lluch F. Valls [1938:168-169]. También doña Ana tuvo palabras para ampliar esta infomación de Lluch: "El 22 de agosto, el día en que lo mataron, también me detuvieron a mí. Me llevaron a Villa España, en El Limonar. Villa España era un cuartel comunista. Había muchas camas. Me sometieron a un interrogatorio, me amenazaron: '¡Tú no nos sirves para nada! ¡No nos das nombres de gente de derechas!'. Y me devolvieron a Villa Victoria. [...] A los pocos días me llevaron ante el Comité de Salud Pública y me interrogaron de nuevo: '¿Quién te gustaba más, Gil Robles o Calvo Sotelo?' Al final les confesé que yo era de Acción Católica, y exclamaron: '¡Eso es gravísimo!'".

primos; me contesta que no sabe nada de José María, que estaba en Madrid estudiando, ni de Paco, que estaba en Campillos o en Ronda<sup>444</sup>.

A esas alturas de agosto los presos políticos de la Cárcel de Málaga no albergaban razones para sentirse optimistas; José María Hinojosa no era una excepción. Así lo anotó Lluch F. Valls en su diario:

Estamos hablando junto a la cancela que da paso al primer rastrillo. Y desde allí nos dice un oficial de Prisiones que preguntan por teléfono si en este departamento se encuentran don Pedro Solís y su hijo Emilio. Respondemos que no, y José María, que está pesimista, dice: les habrán matado seguramente, cuando preguntan por ellos de su casa y aquí no han llegado...<sup>445</sup>.

Durante muchos años la versión más conocida de la muerte de José María Hinojosa fue la proporcionada por Rafael Alberti en sus memorias. Escueta, para completar el párrafo dedicado a su compañero en la visita a Juan Ramón Jiménez, es la siguiente: "Hijo de ricos hacendados malagueños, caído bajo las balas de sus propios campesinos en las confusas horas iniciales de la guerra civil"<sup>446</sup>. Heredera de esta misma es la referida por Vittorio Bodini: "Fu ucciso dai suoi contadini"<sup>447</sup>. Lo único cierto de ambas versiones es la confusión que producen, y es que -como afirma el poeta Alfonso Canales- "las horas iniciales de nuestra guerra civil fueron confusas"<sup>448</sup>. Ahora bien, las que resultan completamente disparatadas son las dos versiones que redactó Altolaguirre en el manuscrito de *El caballo griego*. Así, la primera:

José María Hinojosa fue candidato del Partido Monárquico en las elecciones del año de 1936 y al iniciar su campaña política, en uno de los mítines en donde iba a contradecirse a sí mismo delante de los trabajadores explotados de sus propias tierras, fue víctima de un sangriento motín que le costó la vida.

A cuchilladas mataron sus compañeros [*sic*] al poeta que había soñado durante su juventud con una sociedad más justa<sup>449</sup>.

En nota a pie de página ofrece James Valender otra versión de Altolaguirre acerca de este episodio, más incierta, si cabe, que la precedente:

<sup>444</sup> Lluch F. Valls [1937:33-34]. Este Paco Hinojosa, primo hermano de JMH y hermano de otro José María Hinojosa (Lluch F. Valls 1937: 34; 1938:167; Peña Hinojosa 1960:126), era Francisco Hinojosa Lacárcel, presidente de la Juventud de Acción Popular, quien, en efecto, había sido asesinado días antes en la carretera de Campillos a Ronda. En Estado Español [1936:17] se lee: "Don Francisco Hinojosa Lasarte [error por Lacárcel], presidente de Acción Popular de Málaga, se hallaba en Ronda, a donde fueron a buscarle unos milicianos de Campillos; por el camino le hicieron pasar toda clase de martirios, llegando a cortarle las orejas, arrancarle los dientes y seccionarle los atributos de su masculinidad, asesinandolo después" [*sic*].

<sup>445</sup> Lluch F. Valls [1937:34].

<sup>446</sup> Alberti [1959:190].

<sup>447</sup> [Fue muerto por sus propios asalariados]. Bodini [1963:I, CXXVI].

<sup>448</sup> Canales [1973:91].

<sup>449</sup> Altolaguirre [1986:57-58].

Tanto le rogó [su padre] y tan propicia era la disposición de ánimo de José María Hinojosa que [...] dejó que figurase su nombre como candidato de derechas en la lucha electoral que se avecinaba. Fatal determinación que fue la causa de su muerte. Derrotado en las elecciones al sobrevenir la guerra civil corrió a refugiarse en una de las fincas de su padre.

[...]

Algunos campesinos le mataron. Dicen que apareció su cuerpo exánime apuñalado con múltiples heridas. Esta fue otra de las <tristes> y aleccionadoras noticias que me llegaron desde Málaga [durante la guerra]<sup>450</sup>.

Ya quedó escrito, *confusas* fueron aquellas horas, pero más *confusas* aún fueron las noticias que corrieron sobre la suerte de las primeras víctimas de tanta *confusión*<sup>451</sup>.

Al día siguiente de que Lluch reflejase en su diario su primer encuentro con José María Hinojosa, entre las poblaciones granadinas de Víznar y Alfacar caería también asesinado el poeta granadino García Lorca. Una visión lírica y hermanadora de ambos crímenes la ofrece Francisco López Estrada en el prólogo a un libro del poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas:

Muchos de sus amigos y familiares murieron en una y otra parte combatiente: Federico García Lorca e Hinojosa se dan la mano en el trance sin sentido por encima de los montes andaluces<sup>452</sup>.

Según el relato de Francisco Lluch, el día 22 de agosto de 1936 los presos de la Cárcel de Málaga vivían aún bajo la impresión que les causaron los fusilamientos del día anterior. Tras juicio sumarísimo, la madrugada del día 21 habían sido ejecutados once oficiales de marina a los que se les había sublevado la tripulación<sup>453</sup>. Con este precedente, y dada la incomunicación en que se hallaban los presos, "pues las turbas - escribe Lluch- tenían bloqueado el recinto de la cárcel y no consentían que nadie se aproximara al edificio"<sup>454</sup>, la situación no era muy halagüeña. Sería un día caluroso de

<sup>450</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>451</sup> Tampoco se salva de esta 'quema' Sanz y Díaz [1937:sp], quien nos ofrece esta curiosa ficha: "José María Hinojosa, poeta moderno, de la hornada de Emilio Prados, Rogelio Buendía, etc., autor de dos excelentes libros de versos [¿a cuáles se referiría?], adherido al Requeté malagueño, asesinado por los marxistas en Málaga". O Souvirón [1947:436], quien afirma que JMH murió "pocos días antes de la entrada de las tropas nacionalistas en la ciudad", cuando, en verdad, lo asesinaron seis meses antes de dicho acontecimiento.

<sup>452</sup> López Estrada [1977:XIII]. Contrasta el tono de López Estrada con el empleado nueve años más tarde por Caffarena [1986:6], si bien las palabras de este último son -en mi opinión- certeras: "Tanto Federico como José María fueron vilmente asesinados, y de canallescros asesinos, y no de otra manera, debe calificarse a los que cometieron, por un bando y por otro, tan vandálicos actos".

<sup>453</sup> Cfr. Lluch F. Valls [1938:201-202] y López [1938:62-63]. Se trata de los oficiales de los buques de guerra *Churruca* y *Sánchez Barcaiztegui*, fusilados (Estado Español 1937:32) por un pelotón compuesto por marinos de sus propias tripulaciones.

<sup>454</sup> Lluch F. Valls [1938:202].

verano aquel sábado 22 de agosto de 1936<sup>455</sup>. Poco después de las ocho de la mañana, cuando apenas habían terminado los presos de desayunar, los antiaéreos de la Escuadra del Puerto los alertaron<sup>456</sup>. Todo fue muy rápido. Tres aeroplanos nacionalistas sobrevolaron Málaga e incendiaron con sus bombas los depósitos de gasolina de la CAMPSA -el incendio tardaría en apagarse más de tres días<sup>457</sup>. Momentos después<sup>458</sup> "miles y miles de marxistas de ambos sexos -continúa el relato de Lluich- intentaban asaltar la cárcel"<sup>459</sup>. No tardarían mucho los detenidos del departamento en que estaban los Hinojosa y otros presos políticos en oír gritos airados: "Aquí, que están todos los de la Caleta"<sup>460</sup>. Guardias de Asalto y milicianos penetraron en el departamento. Iban fuertemente armados. Unos vestían monos caqui; otros, monos azules. El que los mandaba, un individuo alto, se llamaba Millán. A su lado, pistola en mano, iba un tal Ortiz Acevedo, bajito y gordo<sup>461</sup>. Los presos estaban formados en filas dobles:

-A tí te conozco yo -se oye que le están diciendo a alguien. Tú eres fascista; me ca... en la Virgen, y de Acción Popular; me ca... en Dios. Que os vamos a matar a todos, granujas, fascistaaaaasss [sic]<sup>462</sup>.

Después de algunas escenas de tensión como la transcrita anteriormente, Millán y Ortiz Acevedo comienzan a leer los nombres de la lista que traen, confeccionada, al parecer, en las dependencias del Gobierno Civil<sup>463</sup>. Hay autores que apuntan como

<sup>455</sup> Buena parte de la información manejada en el tramo final de este capítulo proviene de los textos de Lluich citados en las notas y de otros que se mencionan en Nadal [1978b:429-435], también consultados.

<sup>456</sup> Lluich F. Valls [1938:203]. Una fuente (Documento 6.5 1936:sp) da como hora de la respuesta de los antiaéreos "las nueve y cuarto de la mañana". Menos de fiar resultan en esto otras (García Alonso 1936:36 y 1939:90), donde dan la de las 11, muy improbable.

<sup>457</sup> Según una de las fuentes de Nadal [1984:171], el citado bombardeo provocó treinta muertos y un centenar de heridos, "en su mayoría ancianos, mujeres y niños". De ahí, tal vez, la indignación y la saña de los asaltantes.

<sup>458</sup> Otras fuentes (Estado Español 1937:32) sitúan el asalto a la Prisión Provincial unas tres horas después del bombardeo: "Hacia las once de aquella mañana, grupos armados se situaron en los alrededores de la prisión. Pronto se advirtió que tenían el propósito de asaltar la cárcel y, en efecto, sin que la guardia exterior hiciera nada por evitarlo, no tardaron en franquear los rastrillos e invadir las galerías interiores, donde se hallaban los detenidos. El Gobernador Civil, a quien pidió auxilio el director de la cárcel, contestó que "hay que dejar al pueblo hacer justicia".

<sup>459</sup> Lluich F. Valls [1938:203].

<sup>460</sup> Lluich F. Valls [1937:51].

<sup>461</sup> Según las fuentes de Nadal [1984:176], tanto Francisco Millán López como Miguel Ortiz Acevedo eran miembros del temido Comité de Salud Pública. Millán militaba en el Partido Sindicalista y Ortiz Acevedo, en la FAI. Del primero, puede verse una foto bastante borrosa en Nadal [1984:167]. Su nombre (*ibid.*, 220) es uno de los que aparece en la lista de ejecutados por los nacionalistas el día 3 de marzo de 1937, aunque fuentes más actuales (Barranquero Texeira 1994:274) retrasan la fecha en un día. En Juanito [1937:3] podemos leer: "La voz cantante [...] la llevaba aquel Millán de triste recordación, que, como todos los criminales, fue cobarde a la hora de expiar sus asesinatos".

<sup>462</sup> Lluich F. Valls [1937:52].

<sup>463</sup> Cfr. Lluich F. Valls [1938:203], donde puede leerse: "Al frente de ellos iba una comisión con una lista de presos hecha en el despacho del Gobernador Civil Fernández Vega por los jerifaltes [sic] del Frente

víctimas de esta primera saca de la Prisión de Málaga a un total de cincuenta y ocho personas<sup>464</sup>; otros citan la cifra de cincuenta<sup>465</sup>, pero la más repetida desde la fuente primera<sup>466</sup> (el Archivo Díaz de Escovar) es la de cuarenta y seis. Ésta última es seguramente la más exacta<sup>467</sup>. José María Hinojosa es el octavo detenido en ser nombrado; su hermano Francisco y su padre, don Salvador, lo siguen. El cronista del primer aniversario de los asesinatos para *Boinas rojas*, apunta:

Siguen leyéndose nombres, y, en honor a las víctimas, es obligado consignar que todos, absolutamente todos, entregáronse tranquilos, abrazados padre e hijos, como ocurrió a los Hinojosa<sup>468</sup>.

También llega el turno a Rafael Ramis de Silva, dirigente del Partido Agrario, y a Luis Altolaquirre Bolin, militante de Acción Popular y hermano del poeta Manuel. Y al doctor Pérez Bryan, quien atiende a los enfermos de la Prisión hasta que es reclamado por el Comité de Salud Pública... "Sin formación de causa ni juicio" -como escribió Adolfo Martos Crooke<sup>469</sup>- "el que hacía de jefe [Millán] los entregaba de uno en uno a las turbas para que se los llevaran a darles muerte al cercano cementerio de San Rafael"<sup>470</sup>. Si los cálculos de Lluch son fiables, Millán, los demás milicianos y los cuarenta y seis detenidos abandonaron la Prisión seis horas y veinte minutos después del bombardeo de la CAMPSA<sup>471</sup>. José María, su hermano Francisco, el padre de ambos y las otras cuarenta y tres víctimas de aquella saca debieron de ser asesinados pasadas las 3 de la tarde de aquel 22 de agosto de 1936:

---

Popular". De ser esto cierto, se entendería que el Sr. Fernández Vega viese con buenos ojos que el Comité de Salud Pública practicase así la denominada 'justicia popular', uno de los eufemismos entonces de moda (en las retaguardias del otro bando los hubo también) para practicar el innoble ejercicio de la caza del hombre. Por otro lado, en Barrionuevo [1974:42] puede leerse que JMH fue "arrancado de la cárcel de Málaga, donde se encontraba en calidad de protegido por el Gobierno de la República de entonces". A tenor de los testimonios y pruebas aquí aportados, no parece admisible este particular, pero lo consignamos.

<sup>464</sup> Así, en Estado Español [1937:32], aunque en la lista de la p. 33 sólo se anotan los nombres y apellidos de cuarenta y seis personas; o en López [1938:66], si bien en la p. 64 se menciona que faltaban "unas 54 personas de lo más principal de la Cárcel".

<sup>465</sup> Cfr. García Alonso [1936:37], aunque en la p. 33, menciona la cantidad de cuarenta y seis presos.

<sup>466</sup> Cfr. Documento 6.52 [1936]. Recogido en Nadal [1984:181-182], lo reproduzco en *Td*, 6.9, después de contrastarlo con otras listas.

<sup>467</sup> En Sánchez Rodríguez [1990d:26] y en Hinojosa [1990:26] di como cifra la de cincuenta y ocho, siguiendo solamente a López [1938:66]. Rectifico aquí.

<sup>468</sup> Juanito [1937:3].

<sup>469</sup> Nota anónima [1962:297].

<sup>470</sup> Lluch F. Valls [1938:203].

<sup>471</sup> Cfr. Lluch F. Valls [1937:58]. López [1938:63] condensa esas seis horas y veinte minutos en tan sólo cuatro horas.

No había transcurrido más de una hora [de la salida], cuando desde todos los departamentos de la Cárcel empezaron a oírse los disparos que estaban poniendo término a la vida de tantos mártires.

Se oían tan cerca -nos ha referido uno de los que pasaron aquella inolvidable jornada en la enfermería de la Cárcel-, que creíamos, sin que nadie lo pusiese en duda, que los fusilamientos se estaban realizando en el mismo patio de la prisión<sup>472</sup>.

El poeta Alfonso Canales ha escrito estas palabras sobre los momentos siguientes a aquel asesinato masivo:

En Málaga había -y hay- dos corrales de muertos: el uno para los católicos pudientes; el otro para los pobres, con su adyacente reducto de suicidas, herejes y amancebados. San Rafael, tutor del joven Tobías, da su nombre a este segundo cementerio, conocido popularmente por el nombre de "El Batatar". Junto a sus tapias vino a aparecer [...] el cadáver de José María Hinojosa, con heridas de tiros por todas partes, sobre todo en los ojos, las preferidas ventanas de su poesía<sup>473</sup>.

Al pie de la foto de Hinojosa publicada en *Boinas rojas* se puede leer un texto sin firma (por tanto, previsiblemente del autor de esa crónica) en el que tratan de explicarse las causas de su asesinato:

Pepe María Hinojosa murió, asesinado, en plena juventud triunfal. Ardiente propagandista, abogado, escritor y orador, desempeñaba la jefatura del Partido Agrario, a la que le llevaron sus méritos personales y su conocimiento de los problemas campesinos. [...] El marxismo no podía perdonar en Pepe Hinojosa su cualidad de adversario temible, más peligroso aún por la cultura, que les faltaba a los analfabetos de la revolución. Le mataron para gloria suya, cuando pudo haber sido una gloria para los demás. Lo mataron por ese odio de la ignorancia contra el saber, y por esa envidia de los pigmeos contra los hombres de elevada espiritualidad. Pero lo que no pudieron fue arrebatarle la gloria que le dio el martirio<sup>474</sup>.

Ha sido Julio Neira también quien ha escrito palabras fundamentales para culminar este relato:

Sus cuerpos fueron arrojados a una fosa común; y no pudieron ser exhumados hasta febrero de 1937, después de la ocupación de la ciudad por el ejército del general Franco. Se identificó el cadáver del padre gracias a un pañuelo que tenía bordadas sus iniciales, y se supuso que dos cuerpos jóvenes que había junto a él

<sup>472</sup> Juanito [1937:4]. "Soledad Lamothe -me contó doña Ana Freüller (Sánchez Rodríguez 1993f:sp)- fue quien me dio la noticia de que en la saca del día 22 lo habían matado. Lo supe en la misma Prisión Provincial...".

<sup>473</sup> Canales [1973:90].

<sup>474</sup> Juanito [1937:3]. "En nuestra primera conversación telefónica (Sánchez Rodríguez 1994c:sp), mantenida el 6 de diciembre de 1993, Juan Ramón Masoliver había recordado: 'A José María [Hinojosa] no lo conocí personalmente, pero nos carteamos, claro. Lo que ocurre es que no conservo sus cartas. Aquí, en zona republicana, todo eso era peligroso durante la guerra, y mi familia tuvo que quemarlo... ¿Que por qué lo mataron? Pues porque era rico y de derechas. Y por eso también lo silenció la crítica. A las personas decentes les ocurre eso en este país de...'"



serían los de sus hijos, toda vez que la avanzada descomposición impedía identificarlos. En 1942 se trasladaron los cuerpos, junto a los de los demás fusilados en los siete meses de dominio republicano de la ciudad, a la cripta de la Catedral que se habilitó para ello, donde desde entonces deben de reposar<sup>475</sup>.

Esa cripta es la que hay bajo la capilla del Cristo de la Victoria, también llamada de "los Caídos"<sup>476</sup>.

Subiendo la calle de Santa Ana hacia la plaza de la Cruz Blanca y la calle del Carmen, se sale de Campillos, camino del cementerio. La cruz de los caídos del bando vencedor de aquella guerra, que fue erigida en la plaza de la Constitución (entonces, del Cardenal Spínola), se yergue hoy en el camposanto. El primer ayuntamiento democrático elegido en Campillos tras la Dictadura así lo dispuso. La cruz está flanqueada por dos estelas de mármol. En una de ellas puede leerse: "CAMPILLOS/ A TODOS/ SUS MUERTOS/ EN LA GUERRA/ DE 1936-39/ 15 AGOSTO 1977". En la otra hay esculpidos unos pocos versos de dos poetas que murieron a consecuencia de aquella trágica contienda. Se trata de un terceto de la "Elegía" de Miguel Hernández, y de cinco versos del poema "Liberación", de *La sangre en libertad*. Estos últimos son los que siguen:

¿Por qué evitó tu mano unirse con mi mano  
y por qué en nuestros labios no cuajaron panales?  
cuando en mi cuerpo ardían los muros de mi cárcel  
y ahora mi cuerpo es fuente por sus cuatro costados  
de donde brota el agua y manan libertades.

<sup>475</sup> Neira [1983b:29]. Una precisión, no obstante. Si atendemos al dato presente en el mismo título de García Alonso [1942], *Oración fúnebre predicada en la Santa Iglesia Catedral de Málaga el día 3 de diciembre de 1941 con motivo del traslado a la misma Basílica, de los restos de los heroicos mártires...*, etc., podemos entonces adelantar a ese 3 de diciembre del 41 la fecha del acontecimiento.

<sup>476</sup> Por error, en Sánchez Rodríguez [1990e:76] y en Hinojosa [1990:26] afirmé que la citada cripta era la de San Lázaro. Rectifico aquí. El texto de la lápida colocada en el centro de la capilla es el que sigue: "BIENAVENTURADOS SEÑOR/ LOS QUE HABITAN/ EN TU CASA. TE ALABARAN/ POR LOS SIGLOS DE LOS/ SIGLOS Ps. 83 - 5// YACEN EN LA CRIPTA DE ESTA CAPILLA LOS/ RESTOS DE MIL CIEN HERMANOS/ NUESTROS QUE EN DEFENSA/ DE NOBLES IDEALES/ OFRECIERON A DIOS/ SUS VIDAS EN MALAGA/ AÑO MCMXXXVI-MCMXXXVII// SEÑOR, CONCEDELES/ LA PAZ ETERNA". La cita bíblica pertenece al libro de los *Salmos* (VV. AA. 1975:794), que en su versión actual, 84 (83) 5, y en traducción revisada, es: "Dichosos los que moran en tu casa,/ te alaban por siempre".

---

### 3. José María Hinojosa y la literatura de vanguardia

---



*Si queremos pertenecer al siglo veinte, es preciso ante todo convencer al diecinueve de que ha muerto. El siglo diecinueve merece de nosotros un trato especial. Quizás un mal trato, puesto que le debemos todo lo que somos. Todo. Y eso es lo malo.*

RAFAEL PORLÁN



### 3.1. LA NUEVA LITERATURA

3.1.1. EL AÑO 1925. Cuando José María Hinojosa irrumpió en la escena literaria española en junio de 1925 (un mes antes de su viaje a París) con *Poema del Campo*, los ecos del ultraísmo apenas si se oían ya. El proceso de ruptura con el pasado literario que entablaran Cansinos-Asséns, De Torre, Del Vando-Villar, etcétera -y en el cual colaboraron personalidades de la talla de Gómez de la Serna, Borges o Huidobro- parecía, en principio, consumado, pero, en verdad, estaba dando paso a una peculiar actitud de síntesis. De los Bóveda, Buendía, Comet, Diego, Espina, Garfias, González-Ruano, Lasso de la Vega, Larrea, Del Valle, etcétera, pocos seguirían ejerciendo una labor de renombre en la tercera y cuarta décadas del siglo XX. Algunos de ellos -salvo Diego, Garfias o Larrea- son hoy poetas de no siempre fácil lectura, excepto en publicaciones antológicas<sup>1</sup>. La promoción emergente en ese 1925 en que salió de imprenta *Poema del Campo*, y en la cual se integran varios de los ultraístas ya mencionados, marcará un rumbo nuevo a la poesía española. Y lo hará, sobre todo, manteniendo el equilibrio adecuado entre la ruptura necesaria y el preciso afán renovador; o dicho con palabras casi textuales de Luis Cernuda: continuando la tradición y transformándola<sup>2</sup>. Se trata, en fin, de un proceso que se caracteriza por lo que Luis García Montero denomina "una lectura vanguardista de la tradición"<sup>3</sup>. La consecuencia más evidente del mismo en su etapa inicial no fue otra que la admiración - Cernuda escribe *endiosamiento*- rendida por buena parte de la juventud poética de entonces a Juan Ramón Jiménez<sup>4</sup>. Precisamente en ese año 1925, y como puede apreciarse en cualquier cronología, aparece una serie de publicaciones de notable interés<sup>5</sup>. Rafael Alberti y Gerardo Diego comparten el Premio Nacional de Literatura por *Marinero en tierra* y *Versos humanos*, respectivamente, obras que junto a *Tiempo*, de Emilio Prados, y el citado *Poema del Campo*, pertenecen a lo que se denominaba por entonces "nueva literatura"<sup>6</sup>. No obstante, tampoco hay que obviar que dos de los guías teóricos del vanguardismo español, José Ortega y Gasset y Guillermo de Torre, publican

<sup>1</sup> Vid. especialmente Gullón (ed.) [1981], Barrera López [1987] y Fuentes Florido (ed.) [1989].

<sup>2</sup> Cfr. Cernuda [1957:138].

<sup>3</sup> García Montero [1990:71-74] y [1988:97-101].

<sup>4</sup> Cfr. Cernuda [1957:104].

<sup>5</sup> Quizá por ello Cernuda [1957:137-138] eligió como etiqueta nominativa para los poetas de entonces la de "Generación de 1925". Vid. asimismo *Td*, 3.2.3.

<sup>6</sup> *La Nueva Literatura* es el título del ensayo de Rafael Cansinos-Asséns cuyos dos primeros tomos aparecieron en Madrid en 1917. Tres años después, en su artículo "Arte nuevo", publicado en la revista *España*, Antonio Espina [1994:89] afirmaría: "El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo".

asimismo sendos ensayos fundamentales para entender ese momento: *La deshumanización del arte*<sup>7</sup> y *Literaturas Europeas de Vanguardia*<sup>8</sup>, respectivamente.

Cuando Hinojosa viajó a París en julio de 1925<sup>9</sup> quizá no había tenido tiempo aún de leer la opinión desfavorable sobre el surrealismo que vertía Enrique Díez-Canedo en *Revista de Occidente*<sup>10</sup>; quizá tampoco había olvidado que Fernando Vela no se mostró muy dispuesto a aceptar las tesis de Breton y sus amigos en otro artículo publicado en la revista dirigida por Ortega<sup>11</sup>. Pero qué duda cabe de que, si llegó a escucharlo en la conferencia que pronunció el 18 de abril de 1925 en la Residencia de Estudiantes, Hinojosa no había podido olvidar ni el tono ni el gesto ni las palabras de Louis Aragon:

Nous aurons raison de tout. Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. Monde occidental, tu es condamné à mort<sup>12</sup>.

Por eso, tal vez, el libro que Hinojosa llevaba en su maleta, *Poema del Campo*, escrito con el fervor juvenil de los veinte años, estaba ya fuera de contexto. Hinojosa viajó a París, donde lo aguardaba su amigo Luis Buñuel, quien lo pondría en contacto con un ambiente en el que el purismo y el neopopularismo latentes en su obra primera no encajaban en modo alguno. De todas formas, el resultado inmediato de aquel viaje, *Poesía de perfil*<sup>13</sup>, demostraría que la coexistencia de dichas líneas estéticas que caracteriza al primer Hinojosa con la opción surreal por que empezaba a inclinarse, era

<sup>7</sup> 'Arte nuevo', 'nueva sensibilidad', 'nueva poesía' son expresiones utilizadas profusamente por Ortega y Gasset [1925:47-92].

<sup>8</sup> Al igual que Ortega, De Torre [1925] utiliza con frecuencia expresiones como 'crítica nueva', 'arte moderno', 'novísima literatura', etcétera.

<sup>9</sup> En ese mismo mes de julio (Brihuega 1979:114-118) algunos de los amigos de Hinojosa (Bergamín, García Lorca, García Maroto) firmarían junto a Manuel de Falla, Guillermo de Torre o Daniel Vázquez Díaz, entre otros, el manifiesto de la Asociación de Artistas Ibéricos, que publicó la revista coruñesa *Alfar*. En palabras de Mainer [1974:182] "el manifiesto y la Asociación que lo firma -...- tienen un tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento a lo racial".

<sup>10</sup> Cfr. Díez-Canedo [1925:405-408], cuyo menosprecio se aprecia en lo displicente del tono utilizado para tratar de la recuperación de Saint-Paul-Roux hecha por los surrealistas.

<sup>11</sup> Cfr. Vela [1924:428-434].

<sup>12</sup> [Tenemos toda la razón. En primer lugar arruinaremos esta civilización que os es querida y en la que estáis amoldados como el fósil en la pizarra. Mundo occidental, estás condenado a muerte]. Aragon [1925:54]. Para José Bergamín sí que no pasó desapercibida la presencia de Aragon en España; en la revista *Alfar* le dedicó en mayo de 1925 (Brihuega 1979:282) el siguiente recuerdo: "Louis Aragon, suprarrealista, que acaba de pasar ante nosotros meteóricamente y de frac -sin darnos tiempo para decidir cuál de estos fenómenos atmosféricos: el suprarrealismo o el frac, era el más significativo, en su caso- deja tras sí, como una interrogación, su afirmación misma, síntesis de su propaganda: la simulación del pensamiento es el pensamiento".

<sup>13</sup> *Vid. Td*, 4.2.1.

ejemplo de la actitud de síntesis que mantenía por entonces, actitud que también mantuvieron otros poetas vanguardistas<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> *Vid.* Neira [1983b:16]. Igual que a JMH por entonces, le estaba ocurriendo a Emilio Prados. Éste último había escrito en 1925 (año de publicación de *Tiempo*) el que Hernández [1988:38] considera "su primer libro de técnica surrealista": *Seis estampas para un rompecabezas*. Por cuanto respecta a García Lorca, cabe recordar que de 1925 datan tanto la última versión de *Mariana Pineda*, una obra dramática de corte popular, como los diálogos surrealistas *Paseo de Buster Keaton* y *La doncella, el marinero y el estudiante*.

### 3.2. LA GENERACIÓN DEL 27

3.2.1. ACLARACIONES PREVIAS. Quizá no tenga sentido a estas alturas discutir una fecha o un nombre que son casi una denominación de origen. Esa fecha y ese nombre, aceptados o rechazados desde hace tiempo en los ámbitos del hispanismo internacional, siguen siendo utilizados contra viento y marea, aunque no siempre con la misma intención. Se trata, claro está, de la denominada "generación del 27", un concepto cuya etiqueta es comercial donde las haya, pero poco operativa. Eso sí, dejo de lado cualquier intento de replanteamiento teórico acerca del método histórico de las generaciones. De su dudable utilidad, de sus posibles ventajas o inconvenientes, más bien didácticas que otra cosa, ya opinaron no pocos sabios varones mucho más doctos que yo. Antes de pasar a mayores, conviene matizar al menos un par de cuestiones que faciliten la comprensión de la susodicha etiqueta. Sea la primera nuestra preferencia por el término 'generación' en perjuicio del término 'grupo', al menos cuando ambos se pretendan oponer<sup>15</sup>. Con ello intentamos expresar que no son por fuerza incompatibles. El primero es global; el segundo, restrictivo. Si así hay que admitirlo, existe una generación del 27 y, dentro de ella, grupos diversos que estuvieron más o menos relacionados entre sí, e incluso, elementos de un grupo que pertenecieron al mismo tiempo a otro, sin que ello fuese contradictorio<sup>16</sup>. En la generación del 27 destacaron, tal vez, los poetas (y no sólo ocho o diez, aunque pueda aceptarse que éstos y pocos más formasen un grupo compacto), pero debe considerarse también miembros de la misma a dramaturgos, narradores, ensayistas, cineastas, artistas plásticos, etcétera. Es decir, a todos cuantos representaron lo fundamental de la tendencia o movimiento vanguardista. Por eso Lorca, Prados, Aleixandre, Cernuda o Alberti pertenecen a esa generación, al igual que Collantes de Terán, Sierra, Hinojosa, Porlán, Méndez, Ayala, Jardiel Poncela, Arconada, Bergamín, Buñuel, Neville, Mallo, Dalí, Peinado, Palencia, Bores, Viñes o Planells. Si se trata de grupos, hay que considerar a los que como tales se organizaron en derredor de no pocas revistas o de alguna prestigiosa institución. De ahí que tampoco sea extraño leer ni escribir algo acerca de los grupos de Sevilla, Murcia o Málaga, que surgieron,

---

<sup>15</sup> Esto, en el caso de elegir y matizar. Qué duda cabe de que nos resulta ciertamente incómoda cualquier denominación al uso. Mucho más operativa -repetimos- nos parece una que se asemeje a la sugerida por Rozas [1978:44-50], "generación de la vanguardia", pero prescindiendo de su primer elemento. Por eso, siempre que convenga, nos referiremos a los "movimientos de vanguardia" o a los "movimientos vanguardistas".

<sup>16</sup> Es indiscutible la pertenencia de Federico García Lorca al grupo granadino que fundó la revista *Gallo* (1928), y su misma adscripción al grupo de la Residencia de Estudiantes, en el que encajaron residentes como Buñuel, Dalí o Prados y visitantes o amigos como Alberti e Hinojosa.

respectivamente, en torno a las revistas *Mediodía*, *Verso y Prosa y Litoral*; o del grupo de la Residencia de Estudiantes.

La segunda cuestión metodológica viene a reafirmar esa primera preferencia, y tiene que ver con otra, la de la fecha: 1927. Sí, 1927, y no 1925 ni 1928 ni 1931, porque la efeméride gongorista no sólo fue el trampolín para ocho o diez poetas, sino el momento clave que aglutinó esfuerzos de otros muchos intelectuales y artistas. Téngase en cuenta para evaluar este aserto que tanto en las reuniones previas al homenaje como en los dos actos conmemorativos celebrados (Madrid y Sevilla), cuanto en las no pocas iniciativas editoriales que con tal motivo se emprendieron aquel año, participaron incontables figuras. Desde Alberti, Lorca y Chabás, a Bergamín, Alonso y Diego, pasando por Fernández Almagro, Hinojosa, Buñuel, Dalí, Cossío, Bacarisse, Guillén, Sánchez Mejías, Sierra, Palencia, Salinas, Prieto y un largo etcétera que incluye como "artistas invitados" a Falla, Picasso y Gris<sup>17</sup>.

3.2.2. ¿GENERACIÓN O GRUPO? En un texto ya clásico Dámaso Alonso sentó las bases de lo que habría de ser en el futuro, si bien no de manera indiscutible, la generación del 27:

Esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos<sup>18</sup>.

En esta misma línea podemos situar las tesis que han defendido después Jorge Guillén o Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, entre otros. Guillén, en un trabajo que fue primero artículo de revista<sup>19</sup> y después capítulo de libro<sup>20</sup>, no llega a oponer del todo los términos 'generación' y 'grupo'. Así, se refiere "al grupo de poetas que, con los rasgos de una generación, vivió y escribió en España entre 1920 y 1936" (p. 183), o afirma: "Nuestra generación trabajó como grupo entre 1920 y 1936" (p. 196). González Muela y Rozas<sup>21</sup>, por su parte, defienden asimismo la etiqueta "generación del 27" y, más aún, la de "generación poética de 1927" para referirse a estos poetas. Antólogos también, como esos últimos, han sido los abanderados del concepto y la etiqueta "grupo": Vicente Gaos y Ángel González. Gaos afirma su preferencia por la etiqueta "grupo de 1927" por creer que estos poetas, en rigor, no formaban una

---

<sup>17</sup> *Vid.*, p. ej.: Diego [1927:sp], López Campillo [1972:162-173] y Neira [1978:65-81].

<sup>18</sup> Alonso [1952a:155-177].

<sup>19</sup> *Vid.* Guillén [1958:151-165].

<sup>20</sup> *Vid.* Guillén [1962b:183-197]. Cito por esta edición.

<sup>21</sup> González-Muela/ Rozas [1966].

generación<sup>22</sup>. González<sup>23</sup> es muy claro: "Estos poetas no constituyen una generación, sino un grupo -coherente, cerrado- dentro del más amplio marco generacional" (p. 7). Por eso afirma que "hablar de generación del 27 para referirse, como es costumbre, únicamente a ese grupo [...] es tomar la parte por el todo; sinécdoque frecuentísima, origen de muchas confusiones..." (p. 9). Acuña González la expresión "generación de los grupos", más que para reetiquetar, para insistir en que estos poetas forman uno y en que -como poco después afirmará Rozas- "nada hay en el panorama poético de su tiempo -ni en todo el siglo XX, hasta la fecha- que pueda compararsele"<sup>24</sup>.

Anthony Leo Geist y José Luis Cano, al comienzo de la década de los ochenta, vuelven a apostar por el empleo de la etiqueta tradicional. El primero, Geist, en una monografía sobre las ideas poéticas de estos escritores<sup>25</sup>; Cano, en su antología de la colección Austral<sup>26</sup>. Por último, citemos un trabajo algo más reciente, de gran interés, por abarcar críticamente la obra de estos poetas. Su autor, Francisco Javier Díez de Revenga, acepta la denominación más usual, "generación del 27", si bien no en sentido estricto<sup>27</sup>. No obstante, es preciso insistir en que el método generacional no es el más adecuado para leer literatura. Es preferible acudir a conceptos como 'movimiento' o 'tendencia', mucho menos rentables académica y comercialmente, pero de mayor exactitud.

3.2.3. ¿1927? OTRAS FECHAS. Aparte de la preferencia metodológica entre "generación" y "grupo", la fecha elegida para completar la etiqueta no ha sido siempre la misma. Así, Cernuda, que había optado por el concepto 'generación', matiza:

A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros<sup>28</sup>.

Cerca de la posición de Cernuda está la adoptada por el hispanista Andrew P. Debicki, quien sugiere "los años 1924-1925 como la fecha generacional"<sup>29</sup>. A esta fecha Debicki le ve la ventaja de que remite a un momento en que la generación está

<sup>22</sup> Gaos (ed.) [1965:13-15].

<sup>23</sup> González (ed.) [1976:7-11].

<sup>24</sup> Rozas [1978:13-50].

<sup>25</sup> Cfr. Geist [1980].

<sup>26</sup> Cfr. Cano (ed.) [1982].

<sup>27</sup> Cfr. Díez de Revenga [1987].

<sup>28</sup> Cernuda [1957:137-138].

<sup>29</sup> Debicki [1968:66].

conformada, pues para entonces, según afirma, ya se han compuesto algunos de los libros clave de la misma, y los poetas que la forman han publicado en *Revista de Occidente*<sup>30</sup>. Rozas, que acepta como fecha clave la de 1927, sugiere como complementaria la de 1928, por ser este año el de la confirmación de las expectativas generacionales<sup>31</sup>. Y aún quedaría por señalar alguna otra fecha, tal vez menos significativa<sup>32</sup>.

3.2.4. MÁS DENOMINACIONES. No han sido escasas, no, las denominaciones que prescindían de la fecha para matizar otro tipo de circunstancias. Luis Cernuda<sup>33</sup> y Jorge Guillén, exiliados republicanos, rechazaron con firmeza la etiqueta "generación de la Dictadura", y el segundo, sin llegar a proponer una denominación alternativa, insistió en la idea de la *amistad*<sup>34</sup>. Esta idea fue recogida por José Luis Cano, partícipe, si bien muy joven aún, de aquel talante amistoso de los del 27. Cano, sin oponerse al rótulo más usado, prefiere denominar a estos poetas "generación de la amistad"<sup>35</sup>. Generación, y no grupo, porque, según Cano, estos poetas comparten un mismo talante basado en dos aspectos: su afinidad estética y su profunda amistad<sup>36</sup>. Por último, y aunque hay algunas denominaciones más, no todas ellas muy operativas ("generación de los poetas profesores", "generación Guillén-Lorca", "nietos del 98", etcétera), requieren atención las propuestas por C. Brian Morris, Juan Manuel Rozas y José María Amado. Morris toma un nombre que se usó con cierto humor en la revista *Lola*, de Gerardo Diego: "La pléyade brillante"<sup>37</sup>. Su pretensión, sin embargo, no es -según afirma- la de "hacerles la competencia a los nombres por los que son generalmente conocidos", porque -continúa- "lo que importa no es tanto un nombre apropiado o aceptado por todos cuanto el hecho de la existencia de un grupo de poetas distinguidos y con características propias que nunca estuvieron unidos por un programa y una escuela comunes"<sup>38</sup>. Rozas, como denominación alternativa, y encuadrada en una línea "vital y artística" sugiere la de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, 66-67.

<sup>31</sup> Cfr. Rozas [1978:23-29].

<sup>32</sup> Me refiero a las sugeridas por Cirre [1950], "generación de 1920", Marías [1977:175-182], "generación de 1901", y Marichal [1986], "generación de 1931".

<sup>33</sup> Cfr. Cernuda [1957:137].

<sup>34</sup> En Guillén [1962b] puede leerse: "Hay diálogos, cartas, comidas, paseos, amistad bajo la luz de Madrid..." (p. 192); y más adelante: "Aquellos poetas, muy bien avenidos, eran muy diferentes" (p. 193). Basten como muestra.

<sup>35</sup> Cfr. Cano [1970:11-24].

<sup>36</sup> *Ibid.*, 13-14.

<sup>37</sup> *Vid.* La brillante pléyade [1928:sp].

<sup>38</sup> Morris [1988:9].

"generación de la vanguardia"<sup>39</sup>. Por su parte, uno de los actuales directores de la revista malagueña *Litoral*, Amado, ha defendido los nombres de "generación de la República" y de "generación de *Litoral*"<sup>40</sup>. El primero, en mi opinión, muy poco afortunado; el segundo, ciertamente discutible, ha sido también sugerido por Cristóbal Cuevas<sup>41</sup>.

3.2.5. NÓMINA FUNDAMENTAL. No pocas discusiones -y exclusiones- se producen cuando de lo que se trata es de fijar la nómina generacional. Lo cierto es que, con el tiempo, y gracias sobre todo al magisterio ejercido por los primeros críticos de la generación, se ha llegado a establecer una nómina tipo. Ésta gira en torno al número diez. Sin embargo, muchas veces se reduce a ocho. Sí, ocho al menos, son los indiscutidos, si exceptuamos el caso de Alonso. Éstos son, por orden alfabético: Alberti, Aleixandre, Alonso, Cernuda, Diego, García Lorca, Guillén y Salinas<sup>42</sup>. De añadir dos nombres más, tampoco suele haber dudas: se escoge a los malagueños Prados y Altolaguirre, fundadores de *Litoral*. A seis de los del grupo de ocho (Alberti, Alonso, Diego, García Lorca, Guillén y Salinas) ya los nombró con intención Melchor Fernández Almagro en cierta nómina temprana<sup>43</sup>. Gerardo Diego, por su parte, en la antología que publicó en 1932, a pesar de no ser, según él, "un alarde de grupo, una demostración intransigente de escuela", reunió ya a los diez famosos, incluido él mismo<sup>44</sup>. Poco variaría, pues, esta nómina<sup>45</sup>. Dámaso Alonso, en un rasgo de modestia y tras autocalificarse de *segundón*, se excluyó a sí mismo y le abrió la puerta del "grupo nuclear" a Bergamín<sup>46</sup>. Guillén, sin embargo, mantuvo a los diez, pero recordó:

También cumplen con su deber cronológico Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, los de la revista *Meseta* de Valladolid, los de *Mediodía* de Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Oliver...<sup>47</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. Rozas [1978:44-50].

<sup>40</sup> Cfr. Amado [1987a:29-30] y Sorela [1989:26].

<sup>41</sup> Cfr. Prados [1990a:10].

<sup>42</sup> Otra manera de citarlos es la cronológica. En este caso la relación es la siguiente: Salinas, Guillén, Diego, Aleixandre, García Lorca, Alonso, Cernuda y Alberti. Ésta es la adoptada por Díez de Revenga [1989].

<sup>43</sup> Vid. Fernández Almagro [1927:sp]. Faltan Aleixandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre. Los otros citados por Fernández Almagro son Bergamín, Chabás, Espina, Jarnés, Marichalar, Neville, Claudio de la Torre y Guillermo de Torre.

<sup>44</sup> Recogida junto a la de 1934 en *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid: Taurus, 8<sup>o</sup> 1979. La primera edición crítica de esta obra, que la convierte en un clásico, ha corrido a cargo de Andrés Soria Olmedo. Vid. Diego (ed.) [1991]. Cito por ella.

<sup>45</sup> Ramoneda [1990] la mantiene en su antología.

<sup>46</sup> Cfr. Alonso [1952a:157].

<sup>47</sup> Guillén [1962b:184].

3.2.6. OTRAS NÓMINAS. El primer reformador de esta mágica relación de diez poetas es Vicente Gaos, quien afirma por entonces (1965): "La nómina del grupo la formó Gerardo Diego en su antología de 1932, y para tan temprana fecha la selección, además de justa, ha resultado profética"<sup>48</sup>. Por esto Gaos selecciona a los diez más Domenchina, repescado asimismo por Diego en su reedición de 1934. Algo variaría de esta nómina -y de las anteriores- la consignada por Debicki, que consta de nueve poetas: los diez clásicos, excepto Altolaguirre<sup>49</sup>. Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, en la edición de 1966 de su antología (dos veces ya reeditada), sólo contaron con los diez nombres clásicos. En la reedición de 1974 añadieron una *Breve antología complementaria*, que mantuvieron en la tercera edición (1986). Entonces aparecieron los nombres de Villalón, Moreno Villa, Del Valle, Domenchina, Garfias, Larrea, Hinojosa, etcétera<sup>50</sup>. La nómina de "la pléyade brillante" de C. Brian Morris la componen ocho poetas, pero los excluidos no son los dos malagueños, sino Alonso y Diego. De todas formas, Morris advierte que la obra de los poetas que él estudia "no debe tomarse separadamente sino en relación con la obra de Dámaso Alonso, Mauricio Bacarisse, José Bergamín, Juan Chabás, Juan José Domenchina, Antonio Espina, Pedro Garfias, Ernesto Giménez Caballero, José María Hinojosa, Vicente Huidobro, Juan Larrea, José Moreno Villa, Guillermo de Torre y Gerardo Diego"<sup>51</sup>.

En los doce años que hay de diferencia entre la publicación de *La poesía de la generación del 27* y de *Antología de los poetas del 27*, de José Luis Cano, se aprecia un cambio nominativo, no cuantitativo. En ambas obras hallamos una nómina de doce poetas: en la primera, los diez más Villalón y Moreno Villa; en la segunda, los diez más Villalón e Hinojosa<sup>52</sup>. De todas formas, nótese lo poco que varían ambas nóminas de la iniciada por Diego. A Hinojosa, no obstante, seis años atrás lo había ya incluido Ángel González en su antología de Taurus, al igual que a Villalón. Junto a estos doce repescaría González al bilbaíno Larrea<sup>53</sup>. También por esas fechas Juan Manuel Rozas, que confirma la nómina de los diez, subraya el hecho de que no debería prescindirse de autores como Hinojosa, Garfias o Chabás<sup>54</sup>. Por último es preciso destacar, como ejemplo de los trabajos antologizadores más recientes, los publicados por Esperanza

---

<sup>48</sup> Gaos (ed.) [1965:15].

<sup>49</sup> Nos resulta inexplicable esta separación, pero hay que consignarla.

<sup>50</sup> Cfr. González Muela/ Rozas [1966:32-357].

<sup>51</sup> Morris [1988:12].

<sup>52</sup> Cfr. Cano [1970] y Cano (ed.) [1982].

<sup>53</sup> Cfr. González (ed.) [1976].

<sup>54</sup> Cfr. Rozas [1978:40-43].

Ortega y por Gaspar Garrote Bernal. La novedad que aporta la primera radica en la inclusión en su antología de una prosista como Rosa Chacel. Aparte de ésta y de los diez consagrados, puede destacarse la presencia de Bergamín y de Moreno Villa, y la ausencia de Hinojosa, toda vez que parecía haber encontrado un sitio entre los más ilustres colegas de su generación<sup>55</sup>. Tampoco hay sitio para Hinojosa en la antología de Garrote Bernal (muy atractiva, pues presenta los textos agrupados en líneas estéticas), quien mantiene la clásica nómina de diez autores, desde Alberti a Salinas<sup>56</sup>.

3.2.7. LAS EXCLUSIONES. Como se ha visto, unanimidad, lo que se dice unanimidad sobre si son ocho, diez o más los poetas que forman esta generación, no la hay; menos aún, sobre quiénes son los elegidos. Ahora bien: convendría precisar algunos detalles acerca de las causas de estas exclusiones. Dejando de lado las puramente *comerciales* (vulgo, *razones de espacio*), no hay más remedio que indagar. En el prólogo a su antología de 1932 Diego justifica posibles exclusiones (cita los casos de Bastera y Bacarisse) en función de tres criterios: primero, la inevitable parcialidad del antólogo; segundo, insuficiente calidad literaria, y tercero, no compartir el mismo ideal poético con el resto de los antologados<sup>57</sup>. Gaos fue también muy explícito en el capítulo de las justificaciones. En una nota a pie de página de la introducción a su antología puede leerse:

Si me atengo a la costumbre de no incluir en la generación de 1927 a León Felipe, Moreno Villa o Espina, es porque una *Antología* como la presente no es el lugar indicado para implantar nuevos usos. Baste con las salvedades hechas. La exclusión de otros poetas, que podrían echarse de menos, se debe al rigor obligado por el espacio disponible<sup>58</sup>.

En la "última justificación" del prólogo a su antología de Taurus, González afirma:

No creo que el derecho a figurar en esta antología pueda negarse a ninguno de los en ella incluidos. Habrá quien no piense de ese modo; es posible, por ejemplo, que bastantes lectores opinen que la obra de Hinojosa resulta notoriamente menos valiosa que la de los restantes poetas seleccionados, y quizá tengan razón<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Cfr. Ortega (ed.) [1987:20].

<sup>56</sup> Cfr. Garrote Bernal (ed.) [1994].

<sup>57</sup> Cfr. Diego (ed.) [1991:667-772]. Para apreciar qué polvareda levantó en su momento la labor de Diego, *vid.* Del Villar [1976:18-23].

<sup>58</sup> Gaos [1965:15].

<sup>59</sup> González [1976:38].

De todas formas, y como el propio González reconoce a propósito de su discutible inclusión, no es responsabilidad del antólogo la implicación real de Hinojosa en las actividades de su grupo poético<sup>60</sup>. Algo tan evidente como esto es lo que se ha evitado durante muchos años; sin embargo, la percepción de los acontecimientos que se tenía en 1927 era -según para quiénes, claro- mucho más nítida. Léanse si no las palabras con que el poeta mejicano Xavier Villaurrutia inicia su reseña de *Vuelta*, poemario de Emilio Prados, publicada en la revista *Ulises*; la nómina de lo que entonces era la vanguardia del panorama poético español que establece Villaurrutia es casi idéntica a la que se convertiría en habitual años después. Cambiando a Espina por Alonso y excluyendo a Hinojosa, con quien entonces empezaba a contarse, están los diez de siempre:

En una de sus conversaciones con Federico Lefevre, dice Paul Valéry: "Encontré en España, en los grupos que tuve ocasión de observar, un sorprendente fervor por la poesía. Me pregunto si hay un lugar en el mundo adonde sea más devotamente amada. Tal vez un poco del viejo misticismo español, tal vez esa especie de alejamiento del mundo moderno en que vive España, no son ajenos a este amor a la poesía. De cualquier modo, no he encontrado nunca seres tan enamorados de la poesía que estos jóvenes españoles para quienes hacer versos o leerlos parece ser la forma superior de la actividad humana". Gran verdad. Primero, Diego, Salinas, Espina, Guillén. Ayer apenas, García Lorca, Alberti. Ahora, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Hinojosa. De estos últimos es todavía difícil escoger, fijar un rostro de frente, porque sólo han dejado un momento, quieto ante nuestros ojos, un poco de su perfil.

*Perfil del aire, Poesía de perfil*, son los nombres de los libros de Cernuda e Hinojosa. Poesía de perfil de aire es la de todos<sup>61</sup>.

En fin, tenemos que, dados los criterios metodológicos más al uso, las exclusiones se han venido produciendo al no reconocerse la pertenencia al grupo (o a la generación literaria) de determinados autores. Quien esto escribe, en una supuesta *Antología poética de la generación del 27* incluiría con toda seguridad a más de veinte poetas; en cambio, en una del grupo poético central (otra tarea sería su adecuada denominación), a no más de trece. Hinojosa, Villalón o Moreno Villa deberían encontrarse en ambas; Collantes de Terán, Sierra o Laffón, sólo en la primera<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 38-39. Es de rigor citar aquí, sin más, a J.M. Souvirón, primero en incluir en una obra antológica de carácter casi 'generacional' a JMH. A tal efecto, *vid.* Souvirón (ed.): [1934] y [1947].

<sup>61</sup> Villaurrutia [1927:20]. Citadas en Sheridan [1993:190], debo el conocimiento de estas páginas a mi colega Maite Ferriz, profesora en la UNAM de Méjico, quien amablemente me las facilitó.

<sup>62</sup> Para ampliar la nómina de excluidos, *vid.* Jiménez Martos [1977:16-19]. Tras el planteamiento aquí defendido, me parece oportuno apuntar que estoy más cerca de obras como la de Mota [1977] o como la de Gullón [1981]; y, sobre todo, con el título de la de este último: *Poesía de la Vanguardia española*, aunque las antologías de González [1976] y de Cano [1982], por sus innovaciones (es lamentable que no tuviesen continuidad), tampoco conviene olvidarlas.

### 3.3. JOSÉ MARÍA HINOJOSA Y EL SURREALISMO ESPAÑOL

3.3.1. NOTAS SOBRE UNA POLÉMICA. A estas alturas, cuando falta menos de un lustro para que el siglo desemboque en el año 2000, tal vez carezca de sentido reavivar viejas polémicas; pero no por ello cabe prescindir del asombro que causaron -y que siguen causando- las palabras de quienes pretendieron ocultar determinadas verdades. Aunque Vittorio Bodini<sup>63</sup> y otros críticos e investigadores llegarían a enmendarle la plana, sorprende aún, en efecto, la cerrazón de alguien como Dámaso Alonso, maestro de maestros, cuando afirma:

Pero de 1927 en adelante ocurren cosas muy graves. Por fuera bulle el *surréalisme* [...]. Suelen los historiadores de la literatura comparada sudar y trasudar a la busca de influjos. Olvidan, sin embargo, algo muy importante: el hecho, evidente todos los días, por muy misterioso que sea, de las emanaciones difusas, de eso que está en el aire. Es evidente que los elementos oníricos son lo que da trasmundo y misterio a la poesía de Federico García Lorca desde sus primeras canciones, mucho antes de todo superrealismo. Cuando Vicente Aleixandre, entre 1928 y 1929, escribe su *Pasión de la tierra*, del *surréalisme* francés lo ignora todo<sup>64</sup>.

Dámaso Alonso apelaba a esas difusas emanaciones ambientales para evitar lo inevitable<sup>65</sup>: que los poetas y los artistas españoles formados en las segunda y tercera décadas del siglo XX no eran ajenos a la cultura que entonces se estaba produciendo en Europa. Jorge Guillén, aun reconociendo que "aquellos líricos [alude a los poetas de su generación] se sienten a tono con la atmósfera general de los años 20", asegura que sus acentos personales "responden a una tradición española", tras lo que afirma:

Por tantas vías y sin restricciones dogmáticas de escuela -no hay escuela ni dogma- aquellos muchachos buscan una poesía que sea al mismo tiempo arte en todo su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje. Arte de la poesía y, por lo tanto, ninguna simple efusión -ni al modo del siglo pasado ni con violencia de informe chorro subconsciente. No hay charlatanería más vana que la del subconsciente abandonado a su trivialidad. En España nunca se contentó nadie con el 'documento' superrealista<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> No tiene desperdicio la crítica de Bodini [1971:18] a Alonso, cargada de verdad: "Los ataques de Dámaso Alonso van dirigidos en toda ocasión contra el surrealismo, con los argumentos del más antiguo chovinismo literario, y ésa es sin duda la razón que ha impedido toda confrontación seria del surrealismo español con el francés. Para D[ámaso] Alonso no sólo no existe el primero, sino que además el segundo solamente es una sección particular de un no bien especificado hiperrealismo del siglo, al que todos los poetas de Europa, y, por tanto, también los españoles, tuvieron libertad de acceso aun sin necesidad de Breton y sus compañeros".

<sup>64</sup> Alonso [1952a:173].

<sup>65</sup> En esto no fue el único; unos veinte años más tarde, Guillén [1970:203] seguía defendiendo tan atmosférica tesis: "Casi no era necesario leer para estar enterado de superrealismo. Bastaba respirar el aire de la época. Es otro rasgo de nuestro siglo XX: la insinuación de cultura fatalmente respirada".

<sup>66</sup> Guillén [1962b:185-186].

La revisión de los planteamientos ultraconservadores de Alonso y de otros críticos se ha producido desde 1970 a nuestros días, aunque cuenta con sendos hitos previos en los trabajos de Manuel Durán Gili y Vittorio Bodini. El primero de ellos, titulado *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, fue en su día tesis de licenciatura, y a pesar de lo difícil que resultaba por entonces documentarse, cuentan en él más los logros que las omisiones o los errores<sup>67</sup>. Por momentos, Durán Gili se aproxima a la clave del problema<sup>68</sup>, la distinción entre lo que ocurrió (hubo poetas de lenguaje surrealista) y lo que no ocurrió (salvo en el caso canario, no existió una facción organizada, aunque se diesen intentos<sup>69</sup>) en España:

El surrealismo no tiene en España la fuerza que en Francia. [...] Carece de estructura teórica. Se mantiene a la defensiva, bajo el alud de influencias contrarias. Y cuando consigue imponerse, raras veces lo hace en la forma pura de la escritura automática. Le falta en España la rigurosa integridad que es su gloria y su destrucción. Es un movimiento literario más<sup>70</sup>.

Esa última afirmación de Durán Gili, aun sin pretenderlo, desenfoca bastante la realidad de los hechos. Y es que del surrealismo español no debe afirmarse que fuera "un movimiento literario más", entre otras razones porque eso, un movimiento *literario*, tampoco lo fue en Francia el surrealismo. El surrealismo fue un movimiento de carácter internacional cuya repercusión en España resulta hoy ya innegable, pero aquí, a pesar de que existieron algunos intentos, los surrealistas no acertaron a organizarse en grupos operativos, al menos durante la etapa 1925-1931. Algunos de ellos (Buñuel, Dalí, Picasso, Miró, Domínguez) fueron más proclives a integrarse en el grupo de Breton o a colaborar con él en sus revistas, exposiciones y actos públicos. Por las mismas fechas en que Manuel Durán Gili editaba su tesis de licenciatura en Méjico, José Luis Cano se

---

<sup>67</sup> En este sentido, y además de despistes como *La rosa de California* o *Sombras del Paraíso*, p. ej., hay que señalar la crítica de Durán Gili [1950:84] a Guillermo de Torre por haber considerado éste que *la Oda a Salvador Dalí*, de FGL, es una teoría en verso del cubismo, y no del surrealismo.

<sup>68</sup> Bodini [1971:30] lo planteó claramente en su *saggio introduttivo* de 1963: "Ahora bien, con el surrealismo español nos encontramos ante una posición inversa [a la del surrealismo francés]: existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento, ya que el eje en torno al que gravitan es el generacional". No obstante, a mi entender, el argumento de Bodini flaquea en su último tramo: la dicotomía generación/ movimiento es ficticia. Resulta impensable que los poetas de entonces estuviesen tan preocupados por formar una generación literaria para salir bien juntos en la foto final de la Historia.

<sup>69</sup> A este respecto resulta muy gráfica la expresión utilizada por Guillén [1962b:189-190], que cito en cursiva: "Ismos no hubo más que dos, después del ultraísmo preliminar: el creacionismo, cuyo Alá era Vicente Huidobro, eminente poeta de Chile, y cuyos Mahomas eran Juan Larrea y Gerardo Diego, y el superrealismo, que *no llegó a cuajar en capilla*, y que fue más bien una invitación a la libertad de las imaginaciones".

<sup>70</sup> Durán Gili [1950:39].

refería a este asunto en la revista *Arbor*. El acierto inicial de su juicio queda, sin embargo, empañado por la trivialización que le sigue:

El surrealismo español, como movimiento organizado e influyente -tal el francés-, no ha existido jamás. Lo que existió fue un puñado de surrealistas, cada uno en una esquina del país, sin conexión apenas entre ellos<sup>71</sup>.

El ensayo introductorio de Bodini a su antología *I poeti surrealisti spagnoli* también levantó polvaredas<sup>72</sup>, a pesar de lo cual resulta aún bastante legible. Tal vez su error más considerable fuera afirmar que *Revista de Occidente* tradujo y dio cabida en sus páginas al primer manifiesto de Breton sólo meses después de su publicación en París<sup>73</sup>, eso si se prescinde del sectarismo que lo llevó a excluir a Hinojosa de la nómina de los surrealistas españoles<sup>74</sup>. Que excluyese también a Picasso fue otro error, pero considerando que en 1963 no estaban al alcance del especialista publicaciones históricas que hoy circulan en ediciones facsimilares<sup>75</sup>, quizá cabría disculpar a Bodini por no haber incluido en su antología textos de Dalí, Buñuel, Porlán, Sierra, García Cabrera, Gutiérrez Albelo, López Torres, De la Rosa, etcétera. Conforme se aproximaba la fecha mágica de 1974 (cincuenta años de la publicación del primer manifiesto surrealista), se iban tomando posiciones por parte de unos y de otros. El primero en reconocer abiertamente su vinculación con el surrealismo fue Vicente Aleixandre, quien se decidió a editar un volumen titulado *Poesía superrealista. Antología*, cuya nota preliminar no era lo que se dice muy esclarecedora:

Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia

<sup>71</sup> Cano [1950:334].

<sup>72</sup> *Vid.* Aub [1985:290], donde afirma Rafael Alberti: "Eso [de la influencia del surrealismo en nuestra poesía] lo ha tratado un hispanista italiano, Bodini, que armó un jaleo enorme. [...] Trata de los surrealistas españoles y defiende una tesis tan excesiva -totalmente tergiversada y caprichosa-, que si fuera verdad, todos seríamos surrealistas. Llega a poner poemas como el de Manolito [Altolaguirre], aquel de: 'Era mi dolor tan grande,/ que la puerta de mi casa, cuando se murió mi madre,/ me llegaba a la cintura'. Yo digo que si eso es surrealismo, realmente, bueno, me parece completamente absurdo. Yo creo que indudablemente había una atmósfera sobrecargada...". La cita de Altolaguirre, al ser referida de memoria, queda algo retocada; en la versión de las completas de Cátedra (Altolaguirre 1982:171) se ofrece ésta: 'Era mi dolor tan alto,/ que la puerta de la casa/ de donde salí llorando/ me llegaba a la cintura'.

<sup>73</sup> El error es serio; por contagio, aparece asimismo en otros autores, como Aranda [1981:53] y Haro Ibars [1981:118]. Juan Ramón Masoliver sería el primero en traducir en España dos fragmentos de *Poisson soluble* (Breton 1929:8); los publicó, vertidos al catalán, en el núm. 1 de la revista *Hèlix* (febrero de 1929).

<sup>74</sup> Cfr. *Td*, 2.10.

<sup>75</sup> De las aquí citadas, salvo *Parábola*, *Revista de Occidente*, *Mediodía*, *Isla* y *Art*, el resto cuenta con facsímiles que han facilitado sobremanera la labor de consulta. En la década de los setenta fueron reeditadas *Verso y Prosa*, *Carmen*, *Hèlix*, *Litoral*, *Poesía*, *La Rosa de los Vientos*, etc. En los ochenta, el grueso: *La Gaceta Literaria*, *Papel de Alehuyas*, *Sí*, *Alfar*, *Meseta*, *Gallo*, *Ambos*, etc. La colección se ha ido completando en la década actual: *Residencia*, *L'Amic de les Arts*, *Vltra* y *Sur*.

artística. ¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista<sup>76</sup>?

En este contexto, marcado aún por cierta timidez vindicativa, los ensayos de Paul Ilie y de C. Brian Morris, ambos de 1972, operaron así en el ámbito del hispanismo internacional como en el de las editoriales igual que sendos pistoletazos de salida. En efecto, después de *Los surrealistas españoles*, de Paul Ilie, y de *Surrealism and Spain 1920-1936*, de Morris, ya no ha cesado el flujo de bibliografía: crítica, antológica y de creación. Si hasta entonces sólo habían sido publicadas las antologías de Albi y Fuster, Bodini y Díaz-Plaja<sup>77</sup>, llegarían inmediatamente la de Buckley y Crispin, por un lado, y la de Corbalán, por otro. La primera de ellas, titulada *Los vanguardistas españoles*, consta de un capítulo ("El 'más allá' surrealista") en el cual se incluyen textos de Arderius, Ayala, Dalí, Espinosa, Giménez Caballero, Jarnés y Torres Bodet<sup>78</sup>. El trabajo de Corbalán, *Poesía surrealista en España*, es bastante ambicioso; aparte del estudio introductorio y del apéndice documental, cuenta con una extensa antología. En ella, además de poetas catalanes y canarios, y de Picasso y Dalí, se encuentran muchos de los que suelen ser considerados como del "27" (Hinojosa incluido), y los jóvenes de la siguiente generación: Celaya, Hernández, Panero, etcétera<sup>79</sup>. De las antologías posteriores, acaso la más restrictiva para con los surrealistas sea la de Germán Gullón, *Poesía de la Vanguardia española*, que sólo reúne a Hinojosa, García Lorca, Alberti, Cernuda y Aleixandre<sup>80</sup>. La de Ángel Pariente, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, es la primera que recoge una selección de la obra de Juan Sierra, quien junto a otros poetas andaluces (Moreno Villa, García Lorca, Aleixandre, Prados, Cernuda, Alberti e Hinojosa) forma una selección en la que se notan las ausencias de

<sup>76</sup> Aleixandre [1971:7]. Este aferrarse al 'clavo' de la escritura automática para matizar posiciones denota el propósito de Aleixandre, en sintonía con sus antológicas palabras del prólogo a *Mis poemas mejores* (Gredos, Madrid, 1956, p. 30), donde Sigmund Freud es tan sólo aludido, como si fuera el innombrable: "Hace tiempo que sé, aunque entonces no tuviera conciencia de ello, lo que este libro [*Pasión de la tierra*] debe a la lectura de un psicólogo de vasta repercusión literaria, que yo acababa de realizar justamente por aquellos años".

<sup>77</sup> En la nómina de la primera (Albi/ Fuster [eds.] 1954) sólo entraron Larrea, Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti, Cernuda y Diego, además de los poetas de promociones posteriores. En la tercera, dedicada al poema en prosa (Díaz-Plaja 1956a:225-245), la selección es breve en el capítulo surrealista: Hinojosa, Porlán, Espinosa y Aleixandre.

<sup>78</sup> Sorprende que en una antología (sólo de prosistas) como ésta se incluya al escritor mejicano Torres Bodet, tan vinculado a España, sí, y no se reproduzca ni un solo texto de Hinojosa o de Porlán, por ejemplo.

<sup>79</sup> Cfr. Corbalán (ed.) [1974]. También de esta época es la obra antológica de Pérez-Minik *Facción española surrealista de Tenerife*, que reúne las voces de los poetas canarios que colaboraron en la revista *Gaceta de Arte*.

<sup>80</sup> Cfr. Gullón (ed.) [1981]. Larrea y Diego son agrupados bajo la etiqueta creacionista, y hay ausencias notables, como las de Porlán, Sierra y Dalí.

Dalí y de Porlán. Ahora bien, voces como las de Picasso, o las de los poetas canarios Espinosa y García Cabrera, más las de Buñuel, Larrea y Diego, hacen que sea tal vez la más completa<sup>81</sup>. Por último tenemos la de Jesús García Gallego, muy en la línea de la anterior, aun partiendo de presupuestos diferentes; *Breve antología del surrealismo español* completa el contingente de canarios con muestras de De la Rosa, González y Gutiérrez Albelo, e incluye textos del poeta catalán J. V. Foix<sup>82</sup>.

Ese interés que demuestran las antologías citadas más arriba en la recuperación de los surrealistas españoles -o, al menos, en la recuperación de la vena surrealista de los vanguardistas españoles<sup>83</sup>- ha convivido siempre con brotes de polémica y de duda<sup>84</sup>. En 1977 Ricardo Gullón se preguntaba: "¿Hubo un surrealismo español?", o lo que es lo mismo:

¿Basta con eso [las obras de los poetas canarios, y las de Lorca, Hinojosa, Alberti, Cernuda, etc.] para declarar la existencia de un surrealismo español? Lo dudo, y por eso me atengo a la respuesta sugerida más arriba: no hubo en España surrealistas de estricta observancia; sí cabe hablar de obras con rasgos de este tipo. En general, y con la excepción del grupo canario, no hay más: ni escuela, ni actividad surrealista<sup>85</sup>.

Hay un momento al inicio de la década de los ochenta en el que el surrealismo literario español pierde su condición de problema metafísico para recuperar la de objeto de estudio, como en los tiempos de Ilie y de Morris. Ese momento coincide con la escasa trascendencia que Edouard Jaguer le concede en el *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, donde en sintonía con Guillén califica de 'surrealizantes' las producciones de García Lorca, Aleixandre, Prados, Cernuda y Altolaguirre, y sólo considera verdaderos poetas surrealistas a Buñuel y a Hinojosa<sup>86</sup>. Unas de las piezas clave de dicho momento es el volumen colectivo de Taurus *El Surrealismo*, coordinado

<sup>81</sup> Cfr. Pariente (ed.) [1985].

<sup>82</sup> Cfr. García Gallego (ed.) [1987b:271-323].

<sup>83</sup> Tampoco debe desconectarse dicho afán del rescate hemerográfico ya citado, pues forma parte de la misma operación, así como de las oportunas ediciones y reediciones de los autores implicados: Larrea, Aleixandre, Hinojosa, Moreno Villa, Diego, Picasso, Porlán, Prados, Sierra, Dalí, etc.

<sup>84</sup> P. ej., los que suscitó el ensayo de Francisco Aranda *El surrealismo español*, vapuleado con toda justicia por Martínez Sarrión [1981:7] desde las páginas de *El País*.

<sup>85</sup> Gullón [1977:81]. Conviene insistir en algo obvio: ni los surrealistas franceses ni los españoles pretendieron jamás crear nada parecido a una 'escuela'. Por eso, con todos los matices precisos, se pueden relacionar las palabras de Gullón con éstas de Haro Ibars [1981:127] en que comenta el ensayo de Aranda: "El libro de Aranda es algo confuso, entre otras cosas, por lo partidista. Ha querido inventarse un surrealismo español que, por desgracia o por suerte, no ha existido nunca. Y para ello, a veces, tiene que falsear la verdad".

<sup>86</sup> Cfr. J[aguer] [1982:151].

por Víctor García de la Concha<sup>87</sup>. En su artículo introductorio, García de la Concha reconoce 'la mala prensa' que el surrealismo francés tuvo entre nosotros desde el comienzo; desmonta la tesis de la incompatibilidad entre el control poético ejercido por el artista y la escritura surrealista, y desecha la tesis 'atmosfericoambiental' que defendieron algunos de los más ilustres poetas y críticos de los años veinte<sup>88</sup>. Sentados estos principios, descubre García de la Concha cuáles han sido las causas de esta larga polémica:

Descartando cualquier fácil chauvinismo hispánico, entiendo que la clave del rechazo de la etiqueta [surrealista] guarda relación con estas dos cuestiones bien precisas: la filiación respecto de un movimiento organizado [...]; y más radicalmente, tiene que ver con la función del subconsciente y su versión en una escritura automática. Viniendo a lo primero, es claro que la primera promoción de surrealistas españoles no mantuvo ninguna vinculación de tipo organizativo ni entre sí como tales seguidores de la escritura surrealista ni con el movimiento francés [...]. La conexión se produce en el nivel práctico de escritura y afecta al método de composición del discurso en verso o en prosa; a la técnica de construcción de las imágenes, y a la operatividad de éstas en unos campos muy concretos, que origina la creación de una tópica de recurrencia común. [...]

Por lo que hace a la función del subconsciente y el automatismo, la aclaración que Lorca formulaba a Gasch -"poesía desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo..."- pone el dedo en la llaga del error que supone el creer que la literatura surrealista responde en toda su extensión a la definición básica dogmatizada por Breton en el *Primer Manifiesto*<sup>89</sup>.

La continuación de ese proceso retomado por García de la Concha en 1982 (el mismo que iniciaron los trabajos de Durán Gili, Bodini, Ilie, Morris y otros) ha sido intenso durante las dos últimas décadas del siglo XX. No puede prescindirse ya, pues son muchas sus aportaciones, de las monografías colectivas coordinadas por Antonio Bonet Correa, Jesús García Gallego, Víctor García de la Concha y C. Brian Morris. *El Surrealismo, Surrealismo. El Ojo Soluble, Surrealismo español y The Surrealist Adventure in Spain*, respectivamente, han significado no sólo la superación de la vieja polémica, sino también, un avance enorme en el conocimiento y difusión del surrealismo francés y del español en todas sus manifestaciones<sup>90</sup>. Entre otros trabajos de esta época, cabe señalar la tarea de Jesús García Gallego, quien se ha dedicado en numerosas publicaciones a estudiar e inventariar la recepción del surrealismo en

<sup>87</sup> Cfr. García de la Concha (ed.) [1982]. Además de artículos dedicados a cuestiones generales, se hallan aquí piezas clásicas y trabajos sobre diversos poetas, JMH entre ellos.

<sup>88</sup> Cfr. García de la Concha [1982:9-15].

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>90</sup> Tampoco puede prescindirse de los volúmenes colectivos sobre temas de vanguardia coordinados por Morelli [1988] y [1994], así como de los numerosos estudios sobre los escritores y artistas vinculados al surrealismo que cito en *Td*, 5.

España<sup>91</sup>. La profundidad y la riqueza de todo ese caudal bibliográfico, que aún ha de crecer, pues quedan autores por editar y analizar, ha dejado en claro la cuestión. El surrealismo francés y sus antecedentes fueron conocidos entre nosotros desde el primer momento. Lo admitieran o no, poetas, narradores y artistas plásticos se vieron bajo su influencia; algunos de ellos (Miró, Larrea, Buñuel, Hinojosa, Dalí, Cernuda, etcétera) sirvieron de puente entre Francia y España, y facilitaron su difusión; a pesar de que todos fracasaron (salvo el del grupo canario), hubo intentos de crear en España un grupo afín al francés. Negar esto hoy carecería de sentido.

3.3.2. EL AÑO 1931. A pesar de la mala prensa de que gozó el surrealismo entre nosotros desde 1924<sup>92</sup>, las huellas de su recepción crítica y creativa, así como el interés que suscitó, fueron bien notorias poco después de lanzado por Breton el primer manifiesto. La mayoría de los documentos que prueban que el surrealismo era más o menos conocido a este lado de los Pirineos han sido ya citados en alguna ocasión<sup>93</sup>. Así, este párrafo extraído de una tarjeta postal remitida por Federico García Lorca a su hermano Francisco, que entonces (últimos meses de 1925) se hallaba en Burdeos, después de su paso por París:

Queridísimo Paquito: Mañana te escribiré largamente por correo vuelto muchas e interesantes cosas. ¿Y tú? Cuéntame muchas cosas y pronto. Tu impresión de Burdeos, los chicos surrealistas, etc<sup>94</sup>.

Incluso algo antes que esa tarjeta lorquiana quedaron anotadas las peticiones hemerográficas de algunos españoles en el *Bureau de recherches surréalistes* abierto en París, calle de Grenelle. Se trata de las cursadas por Corpus Barga, Valentín Andrés Álvarez, Edgar Neville, Antonio Marichalar, J.M. Sacristán y un tal Jiménez (seguramente, Juan Ramón), domiciliado este último en la Residencia de Estudiantes de Madrid. El interés de todos ellos era doble: el panfleto *Un Cadavre* y el último número de *La Révolution Surréaliste*<sup>95</sup>. Que el movimiento de Breton no era algo desconocido entre nosotros lo prueba además el hecho de que el adjetivo *surrealista* -o *superrealista*,

<sup>91</sup> Vid. García Gallego [1984], [1988:145-164], [1989a], [1989b:89-98] y [1989c:25-27].

<sup>92</sup> La expresión 'mala prensa' ya fue utilizada por García de la Concha [1982:9] en relación con el surrealismo.

<sup>93</sup> P. ej., pueden tomarse en cuenta los numerosos comentarios que Dalí [1987a] hace por carta a García Lorca entre 1927 y 1928, especialmente, los de las cartas XXVIII y XXXVI.

<sup>94</sup> García Lorca [1980:XVI]. Tomado de la introducción de Mario Hernández, "Francisco y Federico García Lorca", es tan elocuente que no precisa glosa.

<sup>95</sup> Cfr. Thévenin (ed.) [1988:99-100]. Dicha petición fue consignada el 27 de marzo de 1925, por lo que el número de *LRS* solicitado hubo de ser el segundo, que había aparecido el 15 de enero anterior.

que también estaba en uso entonces- comenzaba a extenderse por aquellos años con el mismo toque de frivolidad con que hoy se sigue empleando. Resulta curioso, pero hasta en la misma Málaga de Prados, Hinojosa y Altolaguirre había quien usaba el polémico adjetivo hacia mayo de 1927, eso sí, desconociendo su verdadero significado, lo cual da en parte razón a la tesis atmosférico-ambiental de Alonso, Guillén y compañía. Esto se deduce de la lectura de una crónica taurina publicada por el semanario *Vida Gráfica* bajo la firma de un tal P. P.<sup>96</sup>, cuya identidad es una incógnita. Dedicada a los matadores de toros Alcántara y Aguilita, lleva por título el de "Las dos escuelas: la seria y la superrealista". A ella pertenecen estas perlas escogidas:

La escuela del superrealismo en el toreo ha sido creada por el ciudadano malagueño Eugenio del Águila, conocido públicamente con popularidad nada corriente, por *Aguilita*.

El superrealismo del toreo (o el *aguilismo* de los toreros, podríamos llamarle también) lo practica con bastante aprovechamiento *Perlé*. ¿Que quién es *Perlé*? Pues *Perlé*. A otra cosa.

No sabemos si en el *aguilismo* habrá ya muchos oficiantes, pero sí tiene prosélitos. Tendrá el superrealismo del toreo sus detractores, como lo tienen todas las cosas nuevas y grandes, pero que nace con mucho ambiente es un hecho al que hay que rendirse con todas sus consecuencias. Y si desde este momento yo no me declaro partidario del superrealismo taurino es porque aún desconozco el verdadero alcance de la palabra; pero si acaso se aproxima algo a estar fuera de la realidad, habrá que convenir en que el *aguilismo* es una cosa seria<sup>97</sup>.

Un segundo ejemplo, más irónico éste, se halla en una nota de *La Gaceta Literaria* firmada por el poeta sevillano Alejandro Collantes de Terán; su título, "Las cenas 'superrealistas' de *Mediodía*"<sup>98</sup>. Collantes se refiere en ella a una cena-homenaje organizada por los redactores de la revista *Mediodía* en honor del artista plástico Pablo Sebastián. Acudieron, entre otros, y además de Collantes, los poetas Joaquín Romero Murube, Rafael Laffón y Rafael Porlán. Redactada en un tono desenfadado y humorístico, la nota de Collantes, tras aclararnos que el adjetivo en cuestión se puso para despistar, concluye así:

"Al otro día de la mañana", Rafael Laffón, en un diario, hizo ciertas consideraciones sobre el nuevo arte y la "Cena superrealista". En las filas enemigas se percibe creciente actividad... Pero esto merece crónica aparte. Hoy terminamos publicando una vista panorámica de la segunda "Cena superrealista", más íntima y substancial<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Cfr. P. P. [1927:6-7].

<sup>97</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>98</sup> *Vid.* Collantes de Terán [1929:2].

<sup>99</sup> *Ibid.*, *id.*

Aunque nos cueste, es posible que hayamos de reconocer que el surrealismo, en verdad, estaba en el aire, en el ambiente, o lo que es lo mismo, en las cenas, en los cosos taurinos, en cualquier sitio, escenarios teatrales incluidos. Así lo demuestra un texto más de *La Gaceta Literaria*, también de mayo de 1927, como el del misterioso P. P., y también firmado misteriosamente, con seudónimo esta vez. Aristo es su autor, y el título, "Cuestionario de profanos: ¿qué es el superrealismo?". En él puede leerse:

¿Qué es el superrealismo? -sigue preguntándose la gente, día tras día, después del estreno borrascoso de *Azorín*. No cabe duda de que el autor de *Brandy, mucho brandy* ha conseguido agitar los ánimos y despertar la curiosidad del público. [...]

¿Qué es el superrealismo? La pregunta nos llega desde distintos lados y formulada por gentes muy diversas. Amigos y lectores nos hablan, nos escriben, nos telefonean, disparándonos constantemente, desde hace varias semanas, la misma interrogación.

Es necesario -nos dicen- que hablen ustedes aún de *eso*. No basta[n] sus críticas sobre el estreno de *Azorín*<sup>100</sup>.

Esta inquietud, este interés con que se acogía al surrealismo, y que había dado paso desde muy pronto a la producción de una obra más o menos surrealizante -dicho sea a la manera de Guillén- entre los poetas y artistas españoles de vanguardia, contó siempre con críticos acres. Uno de ellos fue José Bergamín. Este fino escritor madrileño, también desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, sería precisamente uno de los que denunciaría el fracaso de la aventura surrealista española, y, en particular, el del empeño de su amigo Hinojosa:

En España, al modernismo [...], no ha sucedido ningún otro intento de producción literaria o poética (es igual) que asumiese una significación colectiva. [...] El último intento colectivo francés, el superrealista, [...] ha tenido entre nosotros sino muy leve resonancia: individual, caprichosa. La que ha pretendido darle en algunos, poco logrados intentos: José María Hinojosa, y probablemente, a través de éste o de otras preocupaciones pictóricas equivalentes, Federico García Lorca y el pintor catalán Salvador Dalí -menos originales, menos auténticos, sin duda, en esto, que su iniciador y casi maestro extraliterario: José Bello Lasierra<sup>101</sup>.

Prueba de que no todos los críticos del momento mantenían por entonces una misma percepción del problema que afectaba a Hinojosa y a su militancia surrealista es esta interesante nota de Juan Ramón Masoliver, publicada en *Hèlix* ocho meses más tarde que las palabras de Bergamín. En ella el joven Masoliver hace ya gala de esa punzante ironía que nunca ha abandonado:

"A Europa ja no se'n parla [del sobrerrealisme]. Fracassà sorollosament, perquè el sobrerrealisme és una cosa falsa" ha dit -segons Domènec de Bellmunt- el pintor

<sup>100</sup> Aristo [1927:1].

<sup>101</sup> Bergamín [1929a:1].

Domingo. No ens extranyi que no hagi *sentit* parlar-ne; malhauradament el seu timpà l'hi priva. De l'altre no ens extranya res. Potser tenen raó, però; a Europa ja ningú parla de Miró, Buñuel, Dalí i Hinojosa. Ara, hom parla de Bellmunt<sup>102</sup>.

La crítica antisurrealista -y antihinojosista- de Bergamín hay que relacionarla con las palabras contra Aragon publicadas en la revista *Alfar*<sup>103</sup>; asimismo es un ejemplo notable de su rectitud. Para Bergamín no existían las medias verdades, y una cosa era la amistad y otra muy distinta la literatura. De ahí que después de haberse hecho acompañar por José María Hinojosa en su luna de miel con Rosario Arniches no tuviese reparos de acusar a su 'compañero de viaje' por tierras de la URSS<sup>104</sup> de tan graves delitos: ser nuestro único surrealista y haber fracasado en el empeño de lograr que los ecos del surrealismo francés sonasen en España entre un grupo dispuesto a la acción colectiva. La Historia, no obstante, se ha encargado de absolver a Hinojosa del primer delito y, seguramente, también del segundo. A Bergamín le falló el instinto, o se precipitó en su análisis. Hoy no habría crítico o investigador solvente que se atreviera a mantener la primera acusación, a menos que obviase lecturas como *Yo, inspector de alcantarillas*, *Pasión de la tierra*, *Un río, un amor*, *Un perro andaluz*, *El pez en la jaula*, *Volumen*, *Claridad sin fecha* o *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*, por citar sólo algunas. Seguro que las voces de Giménez Caballero, Aleixandre, Cernuda, Buñuel, Porlán, Prados, Sierra y Dalí servirían para declarar como testigos de cargo que Hinojosa y *La Flor de California* no fueron la única -y, mucho menos, caprichosa<sup>105</sup>- resonancia que logró en España el surrealismo francés.

Ahora bien, la segunda acusación de Bergamín, a saber, que Hinojosa había fracasado en el intento de organizar en España un grupo surrealista, resultó, más que

<sup>102</sup> ["En Europa ya no se habla de él [del sobrerrealismo]. Fracasó ruidosamente, porque el sobrerrealismo es una cosa falsa" ha dicho -según Domènec de Bellmunt- el pintor Domingo. No nos extraña que no haya oído hablar de él; desgraciadamente su tímpano se lo prohíbe. Del otro no nos extraña nada. Sin embargo, puede que tengan razón; en Europa nadie habla ya de Miró, Buñuel, Dalí e Hinojosa. Ahora se habla de Bellmunt]. Masoliver [1929d:6]. De Francesc Domingo i Segura, pintor y grabador barcelonés (1893), afirma Fontbona de Vallescar (Carreras [Dir.] 1974:VI, 352) que recibió influencias de Cézanne y de los cubistas, y que entre los años 29 y 31 pasó por una etapa 'espectral'. De Domènec de Bellmunt (1903-1993) cabe anotar (*Nou Diari*, Lérida, 15 mayo 1993, pp. 53-54) que fue abogado, periodista y profesor de lenguas catalana y española. Cultivó el ensayo, el relato, la novela y el teatro. Una de sus obras de carácter costumbrista es *De les Penelles a Castellserà*.

<sup>103</sup> Cfr. *Td*, 3.1.1.

<sup>104</sup> Cfr. *Td*, 2.7.

<sup>105</sup> Del todo ajena al calificativo de José Bergamín es la opinión de Baena [1988:32], más justa a nuestro entender por contar con la perspectiva que el tiempo otorga a los acontecimientos: "El surrealismo de José María Hinojosa era un *acto público*. Su transgresión y, por tanto, su soledad, una huida hacia adelante, un más allá de sí mismo, de los ambientes andaluces y seguramente de los grupos intelectuales y artísticos, incluyendo la Residencia de Estudiantes".

certera, profética; aun siendo parcial (la responsabilidad en el fracaso de aquella aventura no sólo se le puede achacar a Hinojosa), apenas dio tiempo a que los filosurrealistas de España optasen por el modelo organizativo que buscaban. Cuando Bergamín lanzó su andanada antihinojosista (febrero de 1929) aún no habían desistido los surrealistas de su empeño por organizarse en una facción más o menos combativa, como años después harían los canarios de *Gaceta de Arte*. Muy al contrario; si no, véase cómo se expresaba Guillermo Díaz-Plaja tres meses después, en mayo de 1929:

Crec en el superrealisme literari, l'únic que és susceptible de una absoluta puresa d'expressió. Sóc un escèptic davant el superrealisme plàstic, perquè la expressió plàstica del subconscient suposa un artifici intel·ligent, oposat a la doctrina pura del superrealisme. A més a més el superrealisme literari posseeix les possibilitats d'expressió segons un desenvolupament successiu; la valor sinòptica d'un quadre destrueix la veritable successió cinematogràfica del subconscient.

En canvi el superrealisme literari, l'expressió caligràfica del qual no representa cap traició, constitueix alguna cosa esplèndidament definitiva com a document humà.

El que no es pot admetre és l'acceptació del superrealisme com a escola recreativa de snobs. El superrealisme és quelcom de purament personal. Hom no pot -perquè és de moda- fer superrealisme com es pot fer futurisme o modernisme. Cal una constitució psíquica especial, una gran capacitat de visió del subconscient, de record del somni. Homes amb aquesta constitució han existit totstemps. El romàntic Gérard de Nerval per exemple -recordem *Aurèlia*- fou tan superrealista com ho són avui André Breton, Joan Miró o J.V. Foix<sup>106</sup>.

Por consiguiente, todo fue cuestión de tiempo. Mientras Hinojosa compartió afanes con Prados, Altolaguirre, Cernuda, Aleixandre, Muñoz Rojas, Buñuel, Dalí, etcétera, tanto ellos como el surrealismo fueron evolucionando. La crisis personal que experimentó Hinojosa por entonces no es en modo alguno ajena a la falta de definición que acusaron tanto su propio proyecto como el de sus camaradas en la etapa clave de 1929-1930<sup>107</sup>. Como tampoco es ajena ni a la crisis ni al titubeo de nuestros surrealistas

<sup>106</sup> [Creo en el superrealismo literario, el único que es susceptible de una absoluta pureza de expresión. Soy un escéptico ante el superrealismo plástico, porque la expresión plástica del subconsciente supone un artefacto inteligente, opuesto a la doctrina pura del superrealismo. Además, el superrealismo literario posee las posibilidades de expresión según un desarrollo sucesivo; el valor sinóptico de un cuadro destruye la verdadera sucesión cinematográfica del subconsciente./ En cambio, el superrealismo literario, cuya expresión caligráfica no representa traición alguna, constituye algo espléndidamente definitivo como documento humano./ Lo que no puede admitirse es la aceptación del superrealismo como escuela recreativa de snobs. El superrealismo es algo puramente personal. No se puede -porque esté de moda- hacer surrealismo como se puede hacer futurismo o modernismo. Es necesaria una constitución psíquica especial, una gran capacidad de visión del subconsciente, de recuerdo del sueño. Hombres con esta constitución han existido siempre. El romántico Gérard de Nerval por ejemplo -recordemos *Aurèlia*- fue tan superrealista como lo son hoy André Breton, Joan Miró o J.V. Foix]. Díaz-Plaja [1929a:4].

<sup>107</sup> Por eso no es fácil compartir lo que afirma De Villena [1976:29] con respecto a JMH: "El surrealismo fue una aventura a la que se arriesgaron casi todos los poetas de la llamada generación del 27. Y en todos estos (salvo en Hinojosa) tuvo como origen la necesidad de expresar zonas turbias, rebeliones íntimas,

la evolución del movimiento en Francia, cuyas desavenencias intentó superar André Breton publicando a finales de 1929 el *Second manifeste du surréalisme*<sup>108</sup>. Es de suponer que aquí sería leído con mucha atención. Por eso no debe extrañar que Hinojosa al menos lo recibiese con cierta cautela, y que se sintiese implicado ante párrafos como el introductorio:

En dépit des démarches particulières à chacun de ceux qui s'en sont réclamés ou s'en réclament [surréalistes], on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique<sup>109</sup>.

Tampoco hubo de pasar por alto Hinojosa la ruptura propugnada por Breton con respecto a la vida real (aquella que a él lo atenazaba) mediante la reivindicación de una serie de "virtudes morales" bastante rupturistas:

On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur à sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon<sup>110</sup>.

Pero en la cuestión social Breton fue aún más lejos. Tras despedirse de los héroes del pasado (Rimbaud, Baudelaire, Poe...), excepción hecha de Lautréamont<sup>111</sup>, y sugerir una línea de combate muy clara<sup>112</sup>, Breton justifica las expulsiones de antiguos

cambios o metamorfosis o angustias desde dentro". Resulta obvio, pero hay que recordarlo: aunque fuese millonario, JMH tuvo también problemas personales.

<sup>108</sup> Vid. *La Révolution Surréaliste*, 12, París, 15 diciembre 1929, pp. 1-17. En este mismo número (pp. 34-37) se incluye el guión del corto *Un Chien Andalou*, firmado por Buñuel y Dalí.

<sup>109</sup> [Pese a las particulares actitudes de cada uno de aquellos que se han proclamado, o se proclaman surrealistas, será preciso convenir que el surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una *crisis de conciencia* del tipo más general y más grave posible, y que el logro o el no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico]. Breton [1974b:162].

<sup>110</sup> [Es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la violencia. El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y crétinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver]. *Ibid.*, 164.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 166: "En materia de rebelión, ninguno de nosotros necesita antepasados. Quiero dejar bien sentado que [...] es necesario desconfiar del culto a los hombres, por grandes que sean".

<sup>112</sup> *Ibid.*, 168: "Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas *defamilia, patria y religión*".

camaradas<sup>113</sup> y afirma que el surrealismo "se considera indisolublemente unido [...] al desarrollo del pensamiento marxista"<sup>114</sup>. Aunque a partir de enero de 1930 se intensificaron los contactos entre Hinojosa y otros poetas vanguardistas españoles para organizarse y publicar una revista (manifiesto incluido), órgano de expresión de su grupo, el extremismo ideológico por que algunos de ellos optaron, en sintonía total con el texto de Breton, propició que otros, caso de Hinojosa, abandonasen la aventura de la acción colectiva<sup>115</sup>. Uno de los activistas más precisos del grupo por aquellas fechas fue Salvador Dalí<sup>116</sup>, quien unos veinte días antes de su viaje a Málaga<sup>117</sup> se presentó en el Ateneo Barcelonés con el texto de una conferencia altamente subversiva: *Posició moral del Surrealisme*<sup>118</sup>. Dalí, bastante provocador desde el inicio mismo de su conferencia, se muestra en sintonía con Breton; reivindica a Freud y a Sade, e insulta a Guimerà:

Una figura com la del Marquès de Sade apareix avui d'una puresa de diamant, i en canvi per exemple, i per citar un personatge nostrat, res no pot semblar-nos més baix, més innoble, més digne d'oprobí, que els 'bons sentiments' del gran porc, el gran pederasta, l'immens putrefacte pelut, l'Àngel Guimerà<sup>119</sup>.

A continuación, y a propósito del escándalo que motivó su expulsión de la casa paterna, ataca Dalí a otra figura de la intelectualidad catalana del momento, Eugenio d'Ors, no ajena al inicio de dicho escándalo<sup>120</sup>:

<sup>113</sup> *Ibid.*, 169: "... Resolví [...] abandonar silenciosamente a su triste suerte a ciertos individuos que, a mi juicio, se habían ya hecho justicia, por sí mismos, de modo suficiente. Este es el caso de los señores Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault y Vitrac".

<sup>114</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>115</sup> Cfr. *Td*, 2.9.

<sup>116</sup> Junto a Aragon, Buñuel, Char, Crevel, Eluard, Ernst, Goemans, Péret, Tzara, etc., Dalí es uno de los firmantes que, en solidaridad con Breton, resolvió poner en práctica las conclusiones del *Second manifeste*, según se observa en el folleto (Breton 1974b:243) adjunto a ése en ediciones posteriores: "Los abajo firmantes, que no se hacen la menor ilusión acerca del alcance de las revistas 'artísticas y literarias', han decidido colaborar en una publicación periódica que, bajo el título EL SURREALISMO AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN, no solamente les permitirá contestar como se merece a la chusma que dice dedicarse a la tarea de pensar, sino que también preparará la definitiva conversión de las actuales fuerzas intelectuales vivas a la fatalidad revolucionaria".

<sup>117</sup> Cfr. Sánchez Rodríguez [1991d:193-204].

<sup>118</sup> El texto de la conferencia fue reproducido en *Hèlix*, 10, Villafranca del Panadés (Barcelona), [mayo] 1930, pp. 4-6, cuando Dalí pasaba una temporada en Torremolinos con Gala Eluard. Brihuega [1979:179-183] lo reproduce en catalán y Pariente (ed.) [1991:117-121] lo presenta en versión castellana. Nosotros, en las notas al pie, seguimos la versión castellana de *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*, Dalí [1994:101-104], a pesar de que no nos satisface del todo.

<sup>119</sup> [Un personaje como el marqués de Sade nos aparece hoy con una pureza de diamante. En cambio, por citar como ejemplo uno de nuestros propios personajes, nada hay más bajo, más innoble, más digno de oprobio que los 'buenos sentimientos' del gran cerdo, del gran pederasta, del inmenso putrefacto peludo, Àngel Guimerà]. Dalí [1994:102].

<sup>120</sup> Cfr. D'Ors [1929:3].

Recentment jo he escrit damunt d'una pintura representant un Sagrat Cor: "J'ai craché sur ma mère". Eugeni d'Ors (al qual considero un perfecte *con*) ha vist en aquesta inscripció un senzill insult privat, una senzilla manifestació cínica. Inútil de dir que aquesta interpretació és falsa i treu tot el sentit realment subversiu a la tal inscripció. Es tracta, al contrari, d'un conflicte moral d'ordre molt semblant al que ens planteja el somni, quan en ell assassinem una persona estimada; i aquest somni és general<sup>121</sup>.

Tras estos ajustes de cuentas, muy en la línea Breton, Dalí sintetiza en qué consiste su método de análisis paranoico-crítico, y después de reivindicar las conquistas del surrealismo revolucionario, se despide del auditorio:

M'adreço a la nova generació de Catalunya a fi d'anunciar que una crisi moral de l'ordre el més greu ha estat provocada, que els que persisteixin en l'amoralitat de les idees decents i enraonades tinguin la cara coberta de la meva escupinya<sup>122</sup>.

Así pues, no es de extrañar que con manifestaciones de ese calibre Dalí no convenciese a Hinojosa para empresa editorial alguna, y que el manifiesto y la revista proyectadas naufragasen de la manera que naufragaron. A posteriori, en sus memorias, Dalí creyó ver en las supuestas tensiones ideológicas del grupo malagueño casi un brote de la futura guerra civil:

De vez en cuando recibíamos [Gala y yo] la visita de un pequeño grupo de amigos intelectuales surrealistas, que se odiaban entre sí apasionadamente y empezaban a ser roídos por el cáncer de las ideologías de derecha e izquierda<sup>123</sup>.

Unos meses después de la estancia de Gala y Dalí en Torremolinos Juan Ramón Masoliver y su amigo Quimet Nubiola prepararon con material sobrante de *Hèlix* y con otro requerido para la ocasión un número extra de una revista universitaria barcelonesa: *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*<sup>124</sup>. Aquello fue lo que Masoliver ha denominado la "traca final" del

<sup>121</sup> [He escrito recientemente sobre un lienzo que representa al Sagrado Corazón: "He escupido sobre mi madre". Eugenio d'Ors (a quien considero un perfecto gilipollas) ha querido ver en esta inscripción un mero insulto privado, una mera manifestación cínica. Inútil decir que esa interpretación es falsa y que le quita todo el sentido verdaderamente subversivo a esta inscripción. Se trata, al contrario, de un conflicto moral de un orden semejante al que nos plantea el sueño cuando, en éste, matamos a una persona que nos es querida, y *este sueño es general*]. Dalí [1994:102]. En cursiva, nuestra rectificación.

<sup>122</sup> [Me dirijo a la nueva generación de Cataluña para anunciar que ha sido provocada una crisis moral muy grave, que quienes persistan en la amoralidad de las ideas decenas y razonables tienen la cara cubierta por mis escupitajos]. La versión es nuestra. Tanto Pariente (ed.) [1991:121] como Edison Simons, autor este último de la versión castellana incluida en *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* [Dalí 1994:104], traducen con buen criterio 'escupinya' por 'escupitajos'. El problema lo plantea Dalí, quien por un juego verbal o por una interferencia lingüística emplea una voz que no existe en catalán; sí existe, en cambio, 'escopinia', que significa 'berberecho', 'almeja'; su semejanza con 'escopina', 'saliva', y con escopinada', 'escupitajo', es la que avala el juego o la confusión.

<sup>123</sup> Dalí [1942:296].

<sup>124</sup> Cfr. Masoliver [1993:4].

surrealismo español. Repasando el sumario de aquel número histórico pueden hallarse los nombres de Altolaguirre, Cano, Carmona, Dalí, Díaz-Plaja, Foix, Gasch, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Laffón, Masoliver, Miró, Planells, Sánchez-Juan, Santos, etcétera. Pieza fundamental del número fue -y sigue siendo- el artículo de Juan Ramón Masoliver, un análisis lúcido y riguroso del surrealismo español, hecho por alguien que, desde la salida de *Hèlix*, ocupaba un puesto en la primera línea del frente vanguardista peninsular. El título de su artículo, claro y contundente, es "Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya"<sup>125</sup>. Dedicó Masoliver sus primeros párrafos a ofrecer una visión sintética de lo que ha significado el surrealismo antes y después del segundo manifiesto de Breton. Tras de lo cual se pregunta (y se contesta):

Les temptatives fetes a Espanya, poden ésser considerades com a surrealistes? Si del que es parla és, com hem exigit, del surrealisme present, evidentment que no<sup>126</sup>.

Acto seguido Masoliver comienza a revisar el panorama artístico-literario español siguiendo un orden geográfico. Desde el grupo surgido en Madrid en torno a la Residencia de Estudiantes (Bello, Buñuel, Dalí, Lorca, Hinojosa, Prados, etcétera) hasta los que se forman con posterioridad (el del centro, el malagueño, el sevillano, el cantábrico, el catalán), la mayoría al tiempo que determinadas revistas literarias. Se refiere también Masoliver a algunas de las figuras de tales grupos: Hinojosa, Porlán, García Lorca, Alberti, Diego, Larrea, Cernuda, Foix, Miró, Planells, etcétera. A muchos de ellos los descarta, en estricta ortodoxia, como surrealistas, y afirma:

Els únics surrealistes actuant, autènticament surrealistes, són -a Espanya- Lluís Buñuel i Salvador Dalí. Els sols qui han sacrificat un munt de realitats per a sotmetre's a l'acció col·lectiva<sup>127</sup>.

Por eso, pocas líneas más adelante Masoliver está en condiciones de aclarar el 'caso malagueño':

El 'dolç ambient' surrealista de Màlaga és una de les entelèquies més grans que hagin pogut córrer. Hinojosa, representant típic del senyoret andalús: la bella *Poesia de perfil* restarà el seu jo més autèntic. Els somnis posats en vers fant molt bonic. D'altra banda, la possessió de dos automòbils no permet pas gaires subversions. [...] Els homes del surrealisme, els autèntics, tan sols poden comptar

<sup>125</sup> *Vid.* Masoliver [1930:198-206]. En *Perfil de sombras* (Masoliver 1994:18-31) se ha incluido una versión castellana del mismo, obra de Jesús Alegría.

<sup>126</sup> [¿Pueden considerarse surrealistas las tentativas hechas en España? Si de lo que se habla es, como hemos exigido, del surrealismo actual, evidentemente no]. Masoliver [1994:21].

<sup>127</sup> [Los únicos surrealistas actuantes, auténticamente surrealistas son -en España- Luis Buñuel y Salvador Dalí. Los únicos que han sacrificado un montón de realidades para someterse a la acción colectiva]. *Ibid.*, 26.

-en aquest grup malagueño- amb Emilio Prados. Ex poeta, blasma de tota la seva obra pretèrita; cada dia malfiant-se més de tot, treballa amb tots els seus mitjans en la recerca del jo pur<sup>128</sup>.

Finalmente, Masoliver explica el alcance de las palabras clave del título de su artículo, y es aquí donde su denuncia resulta más contundente:

Examinats, amb els oblits inherents, els intents surrealistes d'Espanya [...] no em resta més que repetir les paraules del títol: *Hipocresia*. En primer lloc, l'arribisme innoble de gran part dels seus conreadors. La facilitat d'escriure imbecil·litats, màxim si això reporta fama. Oposada a això, la vida absolutament burgesa d'aquets revolucionaris improvisats<sup>129</sup>.

De ahí que Masoliver concluyese con una apuesta clara por el fracaso del surrealismo en España. Pasados más de sesenta años, sólo cabe anotar que su análisis del problema no pudo ser más certero, y que a pesar de lo que pudiera parecer no levantó críticas por parte de los implicados en el asunto; antes al contrario, incluso consiguió simpatías. Apenas tres meses después de la publicación del *Butlletí*, el poeta cordobés Rafael Porlán se dirigía por carta en estos términos a Rafael Laffón, uno de los colaboradores del número:

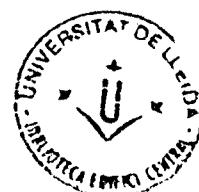
Querido Rafael Laffón: Recibí los números del *Butlletí del Agrupament Escolar* que me enviaste [...]. Aparte de las que tú me diste, no tenía noticias de ese grupo catalán que tan interesante me parece a juzgar por lo que revela su *Boletín*. Les creo a estos camaradas animados de curiosidad, de entusiasmo y en resumen, de todas las fervientes condiciones precisas para incorporarse sin reservas al surrealismo. ¿No crees tú que lo admirable del surrealismo es su actitud moral ante la vida, que le hace lo más opuesto a la peligrosa ironía que colora predominantemente el arte nuevo? El surrealismo, tan destructivo y tan nihilista, tiene que ser una postura de buena fe. ¿Y no será su lado débil precisamente ese entusiasmo que le lleva a hacer, en nuestro tiempo, un arte filosófico, un arte con intención moral?<sup>130</sup> [sic].

No menos elogioso resultó el comentario (si bien público, éste) de Ernesto Giménez Caballero acerca del *Butlletí*, emitido en marzo de 1931 desde *La Gaceta Literaria*:

<sup>128</sup> [El 'suave ambiente' surrealista de Málaga es una de las mayores entelequias posibles. Hinojosa, representante típico del señorito andaluz: la bella *Poesía de perfil* será su yo más auténtico. Los sueños puestos en verso resultan algo bonito. Por otra parte, la posesión de dos automóviles no permite muchas subversiones. [...] Los hombres del surrealismo, los auténticos, tan sólo pueden contar -en este grupo malagueño- con Emilio Prados. Ex poeta, arremete contra toda su obra pretèrita; desconfiando cada día más de todo, trabaja con todos sus medios en la búsqueda del yo puro]. *Ibid.*, 27.

<sup>129</sup> [Examinados, con los olvidos inherentes, los intentos surrealistas de España [...] sólo puedo repetir las palabras del título: *Hipocresia*. En primer lugar, el innoble arribismo de gran parte de sus cultivadores. La facilidad de escribir estupideces, máxime si ello reporta fama. Opuesto a ello, la vida absolutamente burguesa de estos revolucionarios improvisados]. *Ibid.*, 28.

<sup>130</sup> Porlán [1983a:257]. La carta fue escrita por RP en Sevilla, el 5 de diciembre de 1930.



Es natural, consecuente, el que -una impulsión literaria como la sobrerrealista, nacida de un laboratorio médico en Viena- refluya a sus orígenes clínicos y se interesen por él médicos-poetas y poetas-introspectores: esto es, espíritus analíticos, que no temen las profundidades, el pus, la sangre, el dolor, la alcantarilla y la infección. Es natural, consecuente, el que -una impulsión clínica, como la superrealista- encuentre magnífica consulta en un Boletín joven de ciencias médicas. Y no en una revista *aséptica y artística*, como hubiera podido ser un antiguo *litoral* de Málaga, un antiguo *verso y prosa* de Murcia, una antigua *Carmen* de Santander.

Sobre el superrealismo se ha escrito mucho. Se escribirá aún. Este "Agrupament" es una muestra más de la elocuencia que suscita el movimiento en cuestión.

[...]

Las discusiones promovidas en "L'Agrupament Escolar", de Barcelona (números 7, 8 y 9), deberían trascender, ampliarse. Muchos -aquí, allí- estaríamos dispuestos a intervenir. Encendidamente<sup>131</sup>.

No obstante, y por cuanto a Hinojosa respecta, lo cierto es que los hechos se impusieron, y que análisis como éstos, que significaron un ataque contra los planteamientos estéticos por él mantenidos hasta entonces, certificaron su derrota. Cuando Giménez Caballero publicó el artículo citado más arriba, marzo de 1931, Hinojosa llevaba ya dos meses acaso arrepintiéndose de haber impreso *La sangre en libertad*. Su apuesta por un surrealismo ajeno al compromiso revolucionario había fracasado.

---

<sup>131</sup> Giménez Caballero [1931a:1-2].

---

4. La obra  
de José María Hinojosa

---



---

*Para leer a los poetas nuevos [...] se ha de tener presente que toda poesía es un valor convenido entre el poeta y el lector, una ecuación en suma, cuya fórmula establece el autor, contando con la perspicacia de los lectores, con una adivinación que no puede faltar, ya que, por muy oscuro que sea el lenguaje empleado, su solo empleo es ya un nexo brindado a la comprensión, mucho más asequible que el de las fórmulas algebraicas.*

RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS



#### 4.1. POEMA DEL CAMPO

4.1.1. BREVE HISTORIA. En Madrid, y a diez de junio de 1925, según se indica en el colofón, publicó Hinojosa *Poema del Campo*. Lo imprimió Gabriel García Maroto, a quien Hinojosa dedicó "Trama", último poema del libro, y lo ilustró Salvador Dalí<sup>1</sup>. Dalí dibujó para la portada una "picassiana cabeza femenina"<sup>2</sup>, y para la contraportada, un retrato de Hinojosa en el que éste aparece pipa en boca, como en las fotografías de la Orden de Toledo<sup>3</sup>. A Dalí, con quien Hinojosa había entablado una buena amistad, le dedicó el primer poema de la sección central del libro, y que, como ésa, se titula "Campo". La edición fue de una cortísima tirada: ciento veinticinco ejemplares fuera de comercio<sup>4</sup>. Resultará difícil saber con certeza cuántos de los treinta y nueve textos que componen *Poema del Campo* escribió Hinojosa en Andalucía y cuántos en Madrid. La cuestión puede resultar relevante. Tal vez pocos, muy pocos poemas sean de Madrid. El tono elegíaco<sup>5</sup> que se advierte en algunos de ellos no se debe a la añoranza del paisaje natal. Y es que no hay nada en *Poema del Campo* de la nostalgia del trasterrado, como sí lo hay en *Marinero en tierra*, de Alberti. Por eso: porque Alberti escribe desde Madrid, e Hinojosa, en mi opinión, desde Málaga (y desde Granada, tal vez). En la capital de España Hinojosa, a lo sumo, se limita a corregir y a preparar el libro para su publicación. Es de suponer por ello que no sólo uno de los poemas que adelantó en *Ambos*, "Sementera"<sup>6</sup>, fuese anterior a su etapa madrileña, sino muchos más: tal vez, la totalidad del poemario, completado incluso en períodos vacacionales andaluces de 1924. De esos dos poemas que Hinojosa publicó en el número 3 de *Ambos*<sup>7</sup>, el primero, "Sementera", pasaría al futuro *Poema del Campo*; el segundo, "Poema de invierno", no fue incluido por su autor en obra alguna<sup>8</sup>. Dado que no figura entre las colaboraciones

<sup>1</sup> Carmona [1993:109] apunta que "quizá no fuera meramente casual que Hinojosa eligiera a Dalí como partícipe gráfico" de *PC*. Dicha elección pudo venir dada por una coincidencia estética entre ambos, basada en su aceptación de un común ideal clasicista.

<sup>2</sup> Así la calificó Rafael Santos Torroella en carta a ASR (Barcelona, mayo 1985) después de haber recibido una fotocopia de la citada ilustración. Por error, en Ades/ Beristain/ Fanés (eds.) [1994:122] se anota que dicha cabeza fue reproducida en el núm. 8 de *Litoral* (mayo, 1929), número en que Dalí no colaboró, y sí, Bores y Peinado.

<sup>3</sup> Vid. p. ej., Buñuel [1982a:sp]. En Santos Torroella [1992:95] podemos leer: "En las primeras páginas [de *PC*] figuran, como ilustraciones, un retrato del poeta -en buena parte inspirado en el de una conocida fotografía del grupo de la famosa Orden de Toledo creada por Buñuel- y una cabeza femenina un tanto dentro del estilo del entonces reciente neoclasicismo picassiano".

<sup>4</sup> El ejemplar número 1 pertenecía a su hermana Pilar, quien me lo mostró en su domicilio el 27.12.88.

<sup>5</sup> Allegra [1984:3] se refiere a la "melancolía evocadora y [al] sonambulismo vidente" que caracterizan a *PC* y a su autor, poeta -y valgan también palabras de Allegra- "de una sensibilidad demasiado viva".

<sup>6</sup> Hinojosa [1923b:sp].

<sup>7</sup> Vid. Hinojosa [1923b:sp]. En la edición de *PC*, "Sementera" va dedicado a Manuel Altolaguirre.

<sup>8</sup> Vid. *Td*, 4.7.1.

fuera de libro recogidas en las *Obras Completas* ni entre la "Poesía suelta" con que Neira engrosó el tomo II de la edición de *Poesías Completas*, puede afirmarse que hasta 1989 era casi desconocido. De este dato se extrae además una consecuencia no poco relevante: Hinojosa tenía escrito al menos un texto de *Poema del Campo* ("Sementera") en 1923, un año antes de la fecha oficial de composición de su primer libro: 1924.

4.1.2. ESTRUCTURA. *Poema del Campo* está organizado en dos secciones, desiguales entre sí en cuanto al número de poemas que contiene cada una de ellas. La primera se agrupa bajo el título de *Poemas para alguien*; consta de quince textos. Ninguno lleva título, y van numerados del I al XIV con caracteres romanos. El decimoquinto se titula "Canción final". Hinojosa lo dedicó a Rafael Alberti. La segunda sección, *Campo*, suma el resto de los poemas, veinticuatro, con los que se alcanza el total de treinta y nueve. Todos estos llevan título y carecen de referencia numérica; algunos van dedicados. Aparte de Gabriel García Maroto y de Salvador Dalí, ya mencionados, otras personas del entorno de Hinojosa son también receptoras de algunos de estos poemas. Así, Juan Vicéns, Luis Buñuel, José Bello, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, José Moreno Villa, Emilio Prados, José Bergamín, etcétera. *Poema del Campo*, a pesar de lo que pudiera sugerir su título, no es en sí un poema (es decir: un canto general) del Campo. Quizá Hinojosa hubiera debido titularlo *Poemas del Campo*, pues no se organiza la obra como un todo estructurado, sino -y así lo apunta Neira- "por aluvión de poemas"<sup>9</sup>. En la primera sección, *Poemas para alguien*, lo que surge es un paisaje sin definir (I), un bosque (III), varias plantas (IV), algún árbol (VI, IX, XIII), flores diversas (VII, VIII) u otro tipo de visiones metafóricas de algunos elementos de la naturaleza (XI, XII, XIV). Por el contrario, en *Campo*, Hinojosa sí que configura con claridad un paisaje determinado. En él evoca árboles y plantas; el paso de las estaciones; distintos quehaceres agrícolas, etcétera. Pero en modo alguno se vislumbra un orden preestablecido.

4.1.3. CONTENIDOS. El sujeto lírico que se entrevé en *Poemas para alguien* es un ser de una clara capacidad perceptiva; un ser que contempla el paisaje desde una posición privilegiada, siendo consciente de que él mismo es una figura que se halla inmersa en ese territorio por él delimitado. Por tanto, pueden encontrarse breves apuntes o pinceladas estrictamente descriptivas, como en "Poema I" (PPCC, I 39):

Montaña nevada

<sup>9</sup> Neira [1983b:14].

sin huellas.

Mar en calma.

Cielo  
con estrellas<sup>10</sup>.

Pero también escenas más o menos bucólicas, en las cuales hay lugar para la presencia de esa figura humana que está viviendo en comunión con la naturaleza, como la que surge en el "Poema IV" (PPCC, I 40):

Torvisco  
fresco.

Almoraduj  
oliente.

Dame tu olor  
para siempre.

O como la que aparece en el "Poema XIV" (PPCC, I 45):

Panal  
sin labios.

Su miel  
cae en mi costado,  
y desgrana el pasado.

La presencia de ese sujeto lírico, hasta ahora casi una figura extática ante el paisaje, adquiere de pronto una relevancia insospechable poemas atrás. Y lo hace en la canción dedicada a Rafael Alberti, "Canción final" (PPCC, I 46), con la cual cierra Hinojosa *Poemas para alguien*:

Y qué se me importa a mí  
que la helada se deshiele.  
Y qué se me importa a mí  
que los pájaros no vuelen.  
Y que los barcos más barcos,  
sólo por la mar naveguen.  
Si tengo en ciernes un campo  
de margaritas de nieve.

---

<sup>10</sup> Para las citas textuales, sigo la edición de *Litoral* de 1983, en abreviatura, PPCC, indicando el tomo (I ó II) y la página, aunque ofrezco una versión con correcciones de erratas y de errores ortográficos, la que pretendo fijar en una futura edición crítica.

Con esta "Canción final" irrumpe la primera persona en *Poema del Campo*, una de las presencias del yo poético hinojosiano, que aquí se hace personaje principal; pero su irrupción en el paisaje de *Poemas para alguien* carece de continuidad en el territorio de *Campo*. De los veinticuatro poemas que contiene esta segunda parte del volumen, la mayoría son escenas campestres en las que la voz del narrador, agazapada en una actitud interna y una postura subjetiva, se amolda al punto de vista de la tercera persona verbal<sup>11</sup>. Ésta es la adecuada para la descripción precisa del paisaje y las situaciones que componen *Campo*.

El gran protagonista de la segunda parte del poemario, como su título indica, es el campo. La voz poética que a él se asoma, juvenil en extremo, nos presenta una visión muy completa de lo que había sido el paisaje de sus primeros años<sup>12</sup>; paisaje en el que existe una figura hegemónica: el olivo. Al menos en seis de las veinticuatro composiciones de *Campo* así se percibe<sup>13</sup>. Además de los olivares de este escenario tan posible, Hinojosa planta encinas, pinos, almendros, álamos. Tampoco pasa inadvertida para el lector la presencia de arbustos diversos: lentisco, jaramagos, tarajes, que, junto al torvisco, el almoraduj, la mimbre, la aulaga y el mastranzo ya presentes en *Poemas para alguien*, van delimitando el territorio agreste de *Campo*. Pero hay más: están los pegujales, las besanas, los arroyos, los trigales, los ganados, los rastrojos, los barbechos, las hazas, los jornaleros, los gañanes, la era, los maizales, el viento, la lluvia, el calor, los insectos, etcétera. En resumen, el campo. Porque Hinojosa, antes que buceador en las mares agitadas de la vanguardia más audaz, es un poeta -y un hombre- del campo. Aunque no lo hubiera leído, sus poemas de esta etapa recuerdan los que escribió el ruso Serguéi Esénin antes de la Revolución de Octubre<sup>14</sup>. Léase, por ejemplo, el titulado "El cerezo":

El cerezo, fragante,  
ha florecido con la primavera,  
y ramas doradas  
como rizos le han salido.

<sup>11</sup> La excepción es "Canción de los aceituneros" (PPCC, I 57). Ésta, como la "Canción final", ejerce un cierto contrapeso; su tono y la actitud del autor (externa, narrativa) nada tienen que ver con el resto de las composiciones.

<sup>12</sup> Cfr. Peña Hinojosa [1974:15].

<sup>13</sup> Vid. "Campo" (I 49), "Madrugada" (I 50), "Campo de olivos" (I 55), "Canción de los aceituneros" (I 57), "Ruedo" (I 66) y "Trama" (I 74).

<sup>14</sup> Esénin (1895-1925), según Korneli Zelinski (Esénin 1977:15), es autor de una poesía "que traduce el hondo amor por la tierra natal, el paisaje y las emociones que éste suscita, todo ello expresado con frescas y originales metáforas que son, a un mismo tiempo, júbilo por el esplendor que nos rodea y tristeza al advertir la brevedad de las cosas, la fugacidad de esa irrepetible belleza en un mundo en el cual al hombre sólo le es posible vivir una vez".

En el rincón el rocío de miel  
 por su corteza resbala,  
 bajo ella el verde sazonado  
 en plata se convierte.  
 Al lado, en un lugar deshelado,  
 entre la hierba y las cortezas  
 corre un breve  
 argentado torrente.  
 El fragante cerezo  
 abre sus brazos, existe,  
 y su verdura dorada  
 contra el cielito arde.  
 La cantarina espuma del torrente  
 baña todas sus ramas,  
 y se insinúa por la pendiente  
 cantándole una canción<sup>15</sup>.

4.1.4. ESTILO. Como ya quedó apuntado<sup>16</sup>, cuando Hinojosa escribe *Poema del Campo* son varias las líneas estéticas que coexisten en el panorama poético español. Por ello - según afirma Julio Neira-, esta obra "es una completa síntesis estética del momento"<sup>17</sup>. Lo cierto es que esa síntesis de tendencias reconocida por Neira (síntesis de purismo, cubismo y neopopularismo) no la practica Hinojosa de manera caprichosa. A la estética purista corresponden no pocos de los textos de *Poema del Campo*. Neira ha señalado "Campo", "Día de invierno", "Hoz" y "Cañada"<sup>18</sup> como los más representativos, pero hay muchos más. Son poemas puros todos los de la sección primera del libro, salvo "Canción final". De la segunda sección, son también poemas puros buena parte de los que la forman. Además de los señalados por Neira, conviene añadir "Madrugada", "Estelas", "Encina", "Siembra", "Campo de olivos", "Sequía", "Bosque de pinos", etcétera. En ellos, por lo general de breve extensión y de construcción metafórica, Hinojosa ha eliminado cualquier asomo de sentimentalismo. Véase, por ejemplo, "Bosque de pinos" (PPCC, I 58):

Pinos  
 en  
 aprisco.

Lengüetas  
 del viento bravío.

Puntales  
 del cielo dormido.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>16</sup> Cfr. *Td*, 3.1.

<sup>17</sup> Neira [1983b:15].

<sup>18</sup> Cfr. Neira [1983b:15].

Muy otra es la construcción del poema cuando Hinojosa escribe en clave neopopularista. Con "Canción final", ya citada, irrumpe el neopopularismo de una manera súbita, creando un contraste notable con los demás textos de *Poemas para alguien*. Luego, con "Elegía del rocío", "Canción de los aceituneros", "Álamos", "Sementera", "Ruedo", y los textos de *Campo* que siguen a éste último, Hinojosa da un vuelco al poemario, cuyo remate es claramente neopopularista. Este tipo de escritura es el que define a Hinojosa como poeta andaluz. En algunos poemas neopopularistas Hinojosa refuerza lo sentimental ("Canción final"); en otros plasma la esencia de las cosas ("Elegía del rocío", "Álamos", "Ruedo"); en otros, en fin, hace aparecer lo anecdótico ("Canción de los aceituneros", "Sementera", "Día perdido"), casi ausente en el resto del volumen. Si los primeros y los últimos se acercan a lo clásico-popular, los otros hacen que pensemos que ese esencialismo poético no es tan popular como en principio pudiera parecer, sino todo lo contrario: responden a una estética lejana del gusto de las mayorías, en la que lo sutil del proceso poetizado requiere una alta dosis de capacidad perceptiva por parte del sujeto creador. Como ejemplo, baste "Álamos" (PPCC, I 60):

Álamos negros  
junto al arroyo fresco.

Álamos blancos  
junto al arroyo claro.

Álamos blancos  
y negros,  
cogidos del brazo,  
van cantando  
al son de la brisa,  
por el arroyo abajo.

En relación con la poética cubista cabe afirmar que Hinojosa toma de ella, especialmente, un método de composición. Neira ha escrito que el poema "Cañada" (PPCC, I 64-65) es el "mayor ejemplo" de técnica cubista presente en *Poema del Campo*<sup>19</sup>:

Ladera

<sup>19</sup> Neira [1983b:15]: "En este poema Hinojosa empleó un proceso sinecdótico en el que la apreciación de diversas parcelas de una realidad paisajística nos lleva a la comprensión del todo real; microcosmos poético en el que la conjunción de elementos disímiles espaciales -líneas y planos-, la consignación de los colores de cada fragmento de la realidad, los contrastes dinámicos o de especies naturales conforman un conjunto en la mente del lector con toda la variedad, vitalidad y el contrapunto que el campo en sí contiene, al que ha llegado mediante la aprehensión de los componentes parciales aislados, al modo del mecanismo de lectura de un cuadro cubista".

cubierta de hierba.

Arroyo  
sin fondo.

Un lentisco  
extiende sus ramas  
en círculo.

El mirlo  
se deja caer  
con un vuelo rítmico  
y clava su flecha negra  
en un plano  
verde, liso.

Retamas  
de filamentos grises  
erguidos.

Piedras  
con moho amarillo.

Una cabra  
y sus dos cabritillos  
transponen el viso.

El silencio gira  
buscando un ruido.

Lógicamente, no es "Cañada" el único texto de *Poema del Campo* que responde a semejante procedimiento técnico. Hay otros más que encajan a la perfección en lo que Guillermo de Torre definió muy temprano como "Estructura del poema cubista":

El poema cubista no sigue en su desarrollo la pauta argumental impuesta por el curso de la anécdota. En la mayoría de los casos no llega, no tiene por qué llegar a desarrollarse. Queda reducido a una sucesión superpuesta de anotaciones y reflejos sin enlace causal. De ahí que el rasgo que muchos miopes toman por incoherencia sólo sea resultado -voluntario y necesario- de un sincero ilogismo. Y en otros casos, el poema sigue en su desarrollo las ondulaciones del libre circuito mental: trayectoria sinuosoidal, yuxtaposición de sensaciones y visiones, enlazadas solamente por analogía de imágenes: simultaneidad de planos o hilo de subconscientes antenas<sup>20</sup>.

Lectura cubista igualmente puede hacerse de un poema como "Día de invierno" (PPCC, I 59):

Besana  
mojada.

---

<sup>20</sup> De Torre [1925b:129].

Simiente  
verde.

Ganado  
amorado.

Arco iris  
al poniente.

Aquí Hinojosa, sin eliminar del todo lo anecdótico y lo descriptivo, ha conseguido plasmar, gracias a una visión fragmentaria y elíptica del paisaje, no solamente lo que evoca el título del poema, sino también su propio estado de ánimo. Y lo ha logrado componiendo el texto con sólo cuatro pinceladas, cuatro anotaciones selectivas.

Una de las razones por que Hinojosa es ya desde sus comienzos un poeta moderno, está en el uso consciente que hace de la metáfora. La importancia de la metáfora como "arma lírica", como "instrumento de deshumanización" esgrimido por los poetas vanguardistas ya fue destacada por Ortega<sup>21</sup>. Guillermo de Torre le dedicó asimismo varias páginas a este asunto en su ensayo de 1925<sup>22</sup>, entre otras razones, para demostrar cómo la metáfora había sido uno de los procedimientos expresivos clave de creacionistas, ultraístas y demás vanguardistas de Europa y de América. Gracias al empleo de la metáfora, Hinojosa consigue algunos de los momentos más felices de todo el poemario. En "Campo" (*PPCC*, I 49), el texto dedicado a Dalí, Hinojosa crea una metáfora simple impura con esquema A es B: "Los pinos/ son vigías/ del campo/ dormido"<sup>23</sup>. Aunque la semejanza entre el término real y el evocado sea evidente, no deja por ello de sorprender. Otro es el esquema seguido por Hinojosa en "Bosque de pinos" (*PPCC*, I 58), donde hallamos una metáfora descriptiva (esquema A, b, b'): "Pinos/ en/ aprisco.// Lengüetas/ del viento/ bravío.// Puntales/ del cielo dormido". El plano real (pinos) da lugar a dos planos evocados (lengüetas, puntales) por la semejanza plástica entre los tres objetos. La primera evocación es de carácter auditivo; se nos sugiere que los pinos, movidos por el viento, producen una cierta música, como si fuesen esas laminillas movibles que tienen algunos instrumentos musicales de viento. La segunda evocación es de carácter visual; se nos anima a contemplar los pinos como si

<sup>21</sup> Cfr. Ortega y Gasset [1925:73-76]. La frase famosa de Ortega en la primera de estas páginas fue: "La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas".

<sup>22</sup> Cfr. De Torre [1925b:296-319]. Allí (p. 300) afirma: "La metáfora que merezca plenamente tal nombre, la metáfora genuinamente moderna no debe limitarse tímidamente a asir aspectos conocidos y relaciones previstas de las cosas; debe perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas y paralelismos insospechados".

<sup>23</sup> Utilizo la terminología sugerida por Díez Borque [1977]. Bousño [1952:194] llama a este tipo de metáfora "imagen tradicional".

fueran puntales, maderos hincados en firme para sostener un cielo que amenaza ruina, debido sin duda al temporal ("viento bravío"). Así se aclara la imagen inicial ("pinos/ en/ aprisco"): los pinos, próximos entre sí, formando un bosque, están recogidos, resguárdandose de la intemperie, igual que el ganado cuando los pastores lo llevan al aprisco. Todo lo que se añada acerca de la eficacia del procedimiento resulta innecesario. Un tercer caso de empleo metafórico<sup>24</sup> es el que aparece en la cuarta estrofa de "Cañada" (PPCC, I 64): "El mirlo/ se deja caer/ con un vuelo rítmico/ y clava su flecha negra/ en un plano/ verde, liso". Se trata de una metáfora pura (esquema B en lugar de A). En la construcción metafórica ("clava su flecha negra") Hinojosa ha prescindido del término metaforizado (el mirlo macho es negro), mencionado más arriba, y ha empleado el metafórico (flecha negra) para expresar seguramente con él el momento final de la aproximación a la pieza (¿fruto, insecto?), situada en ese campo "verde, liso". Aunque previsible la relación mirlo/flecha, el conjunto de la escena cinegética (de naturaleza cubista) gana en plasticidad al estar metaforizado.

La síntesis de modernidad y tradición que consigue Hinojosa con *Poema del Campo* es asimismo apreciable en la plasmación de una cierta estética de lo pequeño<sup>25</sup>. El poema breve, que caracteriza a dicha estética, es el dominante en *Poema del Campo*: tan sólo "Tarajes" (PPCC, I 68-69) supera la veintena de versos, aunque, eso sí, muchos de éstos son trisílabos y tetrasílabos. Además del predominio del poema breve, en *Poema del Campo* se da una notable profusión de objetos pequeños. Por un lado, tenemos la presencia de elementos del reino vegetal: granadas, manzanas, higos, jaramagos, mimbre, amapolas, rosas, margaritas, etcétera. Por otro, la presencia de seres del reino animal: mirlo, erizo, cabritillos, chicharra, cínife, arañas, etcétera. También se advierte la presencia de lo diminuto en el mundo de los objetos: huellas, labios, veleta, hoz, esquila, etcétera. Por último, conviene anotar la importancia de ciertos empleos de sufijación diminutiva: manzanita, mocita, zagalejo, chiquilla, Dolorcillas, bajito, cabritillos. La estética de lo pequeño<sup>26</sup> que practica Hinojosa en *Poema del Campo* consiste en algo más que en el predominio de poemas y breves y de objetos pequeños. Tanto unos como otros son elementos de un mismo proceso que Hinojosa desarrolla con

<sup>24</sup> Hay otros más; así, en "Sementera", "Atardecer", "Hoz", "Ruedo", etc.

<sup>25</sup> Geist [1980:142] afirma: "Una de las manifestaciones más claras de la fusión de modernidad y tradición se encuentra en el predominio del poema breve [...]. Es un fenómeno evidente en casi toda la lírica europea posromántica, y una preferencia por el poema breve se manifiesta en España desde el ultraísmo y el creacionismo hasta aproximadamente 1929".

<sup>26</sup> En Seco de Lucena Vázquez de Gardner [1990] se emplean asimismo las expresiones "estética de lo diminuto" y "poetización de lo minúsculo", a propósito de la obra de Federico García Lorca. Mucho antes, Umbral [1968:199-207] se había referido al arte lorquiano de la 'minimización'.

vocación de miniaturista<sup>27</sup>, y que tiene que ver con la búsqueda de lo esencial, constante común a las líneas estéticas dominantes en *Poema del Campo*, obra en que lo anecdótico, como ya quedó escrito, apenas si tiene presencia. En ocasiones, Hinojosa va a llevar hasta los límites más extremos ese proceso de reducción. Así, en "Elegía del rocío" (*PPCC*, I 54), poema de nueve versos en el que los elementos diminutos (gota, sol, hojas, pegujal) conforman un espacio reducido cuya sensación de pequeñez se ve reforzada por la secuencia final:

Una gota  
de agua  
engendra un sol,  
sobre las hojas  
del pegujal,  
después de la rociada.

Una gota de agua  
qué poco es  
y qué pronto se acaba.

Un detalle llama la atención cuando se contempla atentamente el paisaje de *Poema del Campo*: el color. Hinojosa, con su sentido del color, demuestra ante todo que es un paisajista<sup>28</sup>. El cromatismo del campo que Hinojosa presenta no es en absoluto moderado. Sin entrar en el poder de evocación cromática de determinados momentos del poemario ("Granado.// ¿Por qué no das/ tu fruta/ desnuda?". *PPCC*, I 41), pues sería abrumador, vamos a fijarnos en algunas pinceladas concretas: montaña nevada, cerro ahumado, bosque negro, flor amarilla, hierba verde, margaritas de nieve, etcétera. Todos los ejemplos pertenecen a *Poemas para alguien*, pero quedan en meros detalles ornamentales si los comparamos con "Campo de olivos" (*PPCC*, I 55), texto cuyo valor cromático no tiene parangón en el resto del poemario. Como tampoco lo tiene otra serie de pinceladas posteriores, ya de *Campo*: cielo rojo, plano verde, filamentos grises, moho amarillo, hazas de colores, etcétera. En "Campo de olivos" lo único que hay es color; color de cielo y tierra y color de olivar. Visto de cerca, verde; visto a distancia, gris<sup>29</sup>. En los once versos de que consta el poema no aparece un solo verbo. Nombres y

<sup>27</sup> La lista de ejemplos por tal predilección entre los poetas del entorno de JMH sería inacabable. Baste citar sólo tres (Lorca aparte) debidos a los más allegados. De Emilio Prados, "Tres acertijos fáciles", en *Tiempo* (Prados 1975:I, 25-26); de Peña Hinojosa, su primer libro, *Miniaturas*, y de Salvador Dalí, "Poema de las cositas", recogido en Dalí [1994:50].

<sup>28</sup> Eso, paisajista, es lo que Halcón [1940:71] llama a su primo, también cantor de Andalucía, de una Andalucía épica, sobre todo: "Fernando [Villalón] amaba del paisaje la fuerza de la tierra y de los elementos que la frotan. Antes que garrochista fue cazador, que en cierto modo equivale a ser paisajista".

<sup>29</sup> En el Machado (Antonio) de *Nuevas canciones* (1924) puede leerse un romancillo asonantado (Machado 1988:609-610) cuyo comienzo es éste: "Los olivos grises,/ los caminos blancos./ El sol ha sorbido/ la color del campo".

adjetivos componen la escena. El ojo que mira nos indica que está ante una vasta llanura olivarera (no otra cosa es la vega: tierra baja, llana, fértil); por eso el horizonte también es de color gris:

Vega gris,  
gris y verde.

El color fuerte,  
en el cielo  
y en el suelo.

Vega gris.

El horizonte  
también gris.

El color fuerte,  
en el cielo,  
azul y verde.

Cuando alguien como Hinojosa -un hombre y un poeta especialmente sensible- ha vivido a la sombra de un paisaje como ése, resulta difícil que prescindiera de él. Aún en su cuarta y última etapa, la de *La sangre en libertad*, puede encontrarse algún rastro de la identificación hinojosiana con el paisaje del olivar. "Entre la niebla" (PPCC, II 120-121) es un buen ejemplo:

Bajo este inmenso olivo estábamos sentados,  
lloviéndonos los grises de sus hojas de acero  
sobre nuestras cabezas en donde se ocultaban  
palomas mensajeras del color de su pelo.

Tanto en las composiciones de *Poemas para alguien* como en las de *Campo* no suele Hinojosa adoptar el mismo esquema silábico; predomina, por tanto, un ritmo de cantidad anisosilábico. Así, en el "Poema XIII" (PPCC, I 45), que consta de dos versos pentasílabos, un heptasílabo y un tetrasílabo:

Un pino solo  
en la llanura inmensa,  
y en el pino,  
una cigüeña.

Ahora bien, en dos ocasiones ("Poema XI" y "Canción final") el esquema empleado, de hepta y octosílabos, respectivamente, sí es isosilábico. En cuanto al ritmo actual, hay que afirmar que es bien variado, dentro -lógicamente- del arte menor, característico del purismo y del neopopularismo propios de Hinojosa. Aun

predominando trisílabos<sup>30</sup> y tetrasílabos<sup>31</sup>, también encontramos bisílabos<sup>32</sup>, y con mayor profusión, penta<sup>33</sup>, hexa<sup>34</sup> y heptasílabos<sup>35</sup>, cuyos tipos diversos suelen aparecer combinados, formando grupos polirrítmicos. Muy en menor medida se da la presencia del octosílabo, aunque sí lo justo para que aparezcan las cuatro variedades del polirrítmico<sup>36</sup>, y sólo ocasionalmente Hinojosa emplea versos de arte mayor<sup>37</sup>.

El ritmo de timbre preferido por Hinojosa a lo largo del poemario es el asonante o parcial, en concreto, el de finales en palabra llana, caso del "Poema XII" (PPCC, I 44):

Suenan en mi alma  
tilines de rosas,  
y al campanear,

<sup>30</sup> De ritmo dactílico (acento en segunda): "sin huellas", "en calma", "en lo alto", "mojado", "en viento", "Torvisco", "frondosa", "Granado", "tu fruta", "Deseo", "cuajada", "a medias", "La higuera", "Sus ramas", etc.

<sup>31</sup> De ritmo trocaico (acento en primera y tercera): "con estrellas", "Qué será", "Bosque negro", "para siempre", "No la dejes", "con el viento", "Un erizo", "dio su fruto", "y se secan", "se deshojan", "y en el pino", "Campo recio", "son vigías", "Los olivos", "está plena", "y sublimes", etc.

<sup>32</sup> De ritmo trocaico (acento en primera): "Mar", "Cielo", "Águila", "fresco", "sola", "loca", "Mimbre", "Cercos", "Flor", "seca", "verde", "pinos", "Gesto", "Zeus", "crece", "clavan", "yerto", etc.

<sup>33</sup> Pentasílabo dactílico (acentos en primera y cuarta): "Dame tu olor", "junto a la costa", "En la reguera", "sobre mastranzos", "una cigüeña", "desmesurados", "sobre las hojas", "El horizonte", "fijan sus ojos", etc. Pentasílabo trocaico (acentos en segunda y cuarta): "del cerro ahumado", "Almoraduj", "Por qué no das", "de manos rotas", "Un pino solo", "dan sombra blanca", "La primavera", "engendra un sol", "y casi secos", "El viento gime", "El jornalero", etc.

<sup>34</sup> Hexasílabo dactílico (acentos en segunda y quinta): "Montaña nevada", "tilines de rosas", "en campo bravío", "en campo sumiso", "El suelo se cubre", "Almendros en flor", "que lleva en su cuerpo", "Los árboles negros", "del viento bravío", "cogidos del brazo", "al son de la brisa", "la tierra se besa", etc. Hexasílabo trocaico (acento en las sílabas impares): "se retuercen lentas", "Suenan en mi alma", "cae en mi costado", "campo de cultivo", "de la tierra virgen", "de los años muertos", "cae la simiente", "deposita el semen", "Una gota de agua", "Al abrir el surco", "y se queda quieta", "El silencio gira", etc.

<sup>35</sup> Heptasílabo dactílico (acentos en tercera y sexta): "Una flor amarilla", "nos impide tocarla", "hojarascas podridas", "de pintarse los labios", "y desgrana el pasado", "A los árboles negros", "en la tierra sin jugo", "la candela del cielo", "pero nunca se acaba", "sólo vio jaramagos", "los tarajes dormidos", etc. Heptasílabo trocaico (acentos en las sílabas pares): "La tarde se ha olvidado", "por una vez tan sólo", "en la llanura inmensa", "después de la rociada", "por el arroyo abajo", "De vez en cuando canta", "buscando una veleta", "y va hacia la candela", "de filamentos grises", "hacinan en sus ramas", etc. Heptasílabo mixto (acentos en primera, cuarta y sexta): "junto al arroyo fresco", "junto al arroyo claro", "es de amapolas muertas", "Golpes en el vacío", "de caracoles fríos", "Sobre la caña hueca", "Música de chicharra" y "mientras la trama cuaja".

<sup>36</sup> Octosílabo dactílico (acentos en primera, cuarta y séptima): "Y que los barcos más barcos", "El zagalejo encarnado", "ciñe tu cuerpo arrecido", "Yo cogeré tu tarea", "Yo tocaré la guitarra", "y la beta dormida". Octosílabo trocaico (acento en las sílabas impares): "que la helada se deshiele", "que los pájaros no vuelen", "sólo por la mar naveguen", "el ovillo de la tierra". Octosílabo mixto a (acentos en segunda, cuarta y séptima): "si tengo en ciernes un campo", "de margaritas de nieve", "¿Mocita, quieres bailar", "en medio de los olivos?", "¿Mocitas quieres cantar", "debajo de los olivos?", "Hoy cuando demos de mano". Octosílabo mixto b (acentos en segunda, quinta y séptima): "Y qué se me importa a mí", "y tú bailarás conmigo", "quisiera bailar contigo", "y tú cantarás bajito", "y clava su flecha negra".

<sup>37</sup> Así, por ejemplo, el decasílabo trocaico compuesto, formado por dos pentasílabos trocaicos, con acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio: "Aceituneros del pío-pío".

se deshojan.

O de "Álamos" (*PPCC*, I 60):

Álamos negros  
junto al arroyo fresco.

Álamos blancos  
junto al arroyo claro.

Muy escasos son los ejemplos de ritmo consonante o total, pero los pocos que hay son también de final en llana; así, el de "Canción de los aceituneros" (*PPCC*, I 57):

Aceituneros del pío-pío,  
muertos de hambre  
y muertos de frío.

O el de "Mies" (*PPCC*, I 71):

Dedales de grano  
con barbas  
de franciscano.

Las estrofas predilectas de Hinojosa son el pareado (normalmente, los dos versos son de diferente medida) y el tercetillo. En pareados está compuesta la "Canción final" (*PPCC*, I 46), de *Poemas para alguien*. También, "Día de invierno" y "Día perdido" (*PPCC*, I 59 y 67, respectivamente), y el comienzo de "Álamos" (*PPCC*, I 60), que sirve de ejemplo:

Álamos negros  
junto al arroyo fresco.

Álamos blancos  
junto al arroyo claro.

Álamos blancos  
y negros,  
cogidos del brazo,  
van cantando  
al son de la brisa,  
por el arroyo abajo.

El tercetillo lo emplea Hinojosa en la composición del "Poema VIII" (*PPCC*, I 42), pero, sobre todo, en bastantes de los textos del poemario, en juego con pareados y otros grupos estróficos, como ocurre en "Hoz" (*PPCC*, I 63):

Cuello de cisne,  
yerto  
y afilado.

Interrogación  
de acero  
forjado.

Cercenador  
certero  
de la casa del grano.

Isócrono  
movimiento  
del brazo.

Campo  
raso.

Las influencias que el joven Hinojosa pudo haber recibido antes y durante el proceso de composición de *Poema del Campo* son bien evidentes a tenor de lo escrito páginas atrás. Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti<sup>38</sup>, etcétera, son nombres difícilmente evitables si de lo que se trata es de filiar la poética hinojosiana. Baltasar Peña mencionaba en 1974 la deuda de su primo José María para con Alberti y García Lorca<sup>39</sup>. César González-Ruano, muchos años atrás, había apuntado ya el nombre de Alberti en relación con los "ecos más de fondo que formales" del portuense en la poesía de Hinojosa<sup>40</sup>. Aseveraciones como éstas no son siempre fáciles de verificar si nos atenemos sólo a las fechas de publicación de los libros de unos y otros. Qué duda cabe de que, amigos como eran, se leían mutuamente. Por ello, el dato cronológico no es siempre del todo fiable. Dado, además, que Jiménez fue el maestro de todos, la influencia de éste se dejó notar y puede apreciarse en el aire de familia que mantienen en sus comienzos muchos de los poetas andaluces de los años veinte. Lo único que cabe ahora es contrastar algunos textos para apuntar semejanzas o afinidades. Esa percepción del paisaje propia de Hinojosa, con su capacidad metafórica y cromática, tiene antecedentes muy precisos en el Juan Ramón de *Poemas agrestes*. Véase, si no, este "Amanecer":

Una fantasía blanca  
y carmesí. El pinar blando  
prende el verdor goteante  
de un oro granate y májico.  
La aurora viene de frente,  
las alondras sonrojando;  
del ancho de todo el monte,  
entra el mar un viento claro.

<sup>38</sup> Cfr. Del Villar [1975a:2086].

<sup>39</sup> Cfr. Peña Hinojosa [1974:15].

<sup>40</sup> González-Ruano [1946:485].

Se cuelga el espacio, limpio,  
de nardos que tejen rayos  
de sol con hilos de brisa, en-  
tre cielo puro y salado.

El mundo, que hubiera sido,  
anoche, un gran carbón, mago,  
se trueca en un gran diamante,  
luna y sol en un solo astro.

Ya están las rosas primeras  
dispuestas a embriagarnos.  
¡Pronto: que la luz se mancha  
con otra luz!

... Pasan bandadas de pájaros<sup>41</sup>.

De un poeta algo mayor que Hinojosa, como García Lorca, condiscípulo suyo en la Universidad de Granada, puede tomarse en cuenta un texto como "Campo", de 1920, incluido en *Libro de poemas* (1921). En este "Campo" lorquiano, una composición en cuartetos asonantados cuyo remate es un pareado, vemos ya ese neopopularismo que luego practicará Hinojosa. El detalle cromático cobra aquí una importancia singular:

El cielo es de ceniza.  
Los árboles son blancos,  
y son negros carbones  
los rastrojos quemados.  
Tiene sangre reseca  
la herida del Ocaso,  
y el papel incoloro  
del monte está arrugado.  
El polvo del camino  
se esconde en los barrancos,  
están las fuentes turbias  
y quietos los remansos.  
Suenan en un gris rojizo  
la esquila del rebaño,  
y la noria materna  
acabó su rosario.

El cielo es de ceniza,  
los árboles son blancos<sup>42</sup>.

Considerando la fecha de composición y de publicación del poema lorquiano, es lógico plantearse que tanto éste como otros textos de *Libro de poemas* influyeran en Hinojosa<sup>43</sup>. Ahora bien, más complicado resulta precisar si un poemario como *Tiempo*

<sup>41</sup> Jiménez [1922:110-111].

<sup>42</sup> García Lorca [1954:I, 110].

<sup>43</sup> En Marco [1974:51] puede leerse: "Su primer libro, *Poema del Campo* [...] [consta de] poemas y canciones que muestran a las claras la influencia de García Lorca. Véase, si no, esta canción ["Canción de los aceituneros"], en la que cabe señalar una cierta preocupación social, desconocida en el poeta granadino de estos años".

(1925), de Emilio Prados, escrito entre 1923 y 1925, pero publicado seis meses después que *Poema del Campo*<sup>44</sup>, pudo haber influido o no en Hinojosa. ¿Cómo saber cuál era el conocimiento que éste tenía de *Tiempo* antes de junio de 1925? Puesto que Prados era el mentor de sus jóvenes colegas malagueños, es muy posible que les hubiese mostrado el manuscrito de su obra en gestación. Lo cierto, no obstante, es que un texto pradiano como "Calma", uno de los veinte poemas de que consta *Tiempo*, guarda notables semejanzas con no pocos textos de *Poema del Campo*. El detalle cromático, la visión fragmentaria de la realidad, la reducción al mínimo de lo anecdótico, etcétera, nos permiten apreciar las afinidades, cuando no la posible influencia:

Cielo gris.  
Suelo rojo.  
De un olivo a otro  
vuela el tordo.

En la tarde hay un sapo  
de ceniza y de oro.

Suelo gris.  
Cielo rojo...

-Quedó la luna enredada  
en el olivar.  
Quedó la luna olvidada<sup>45</sup>.

4.1.5. RECEPCIÓN. Que se sepa, *Poema del Campo* no tuvo una gran acogida entre amigos y compañeros de gremio. Eso sí, dos de las publicaciones más destacadas del momento, *Revista de Occidente* y *Alfar*, informaron al menos de su aparición<sup>46</sup>. Todo hay que decirlo: tampoco se esmeraron demasiado. Si *Revista de Occidente* lo retitulaba *Flor del Campo*, *Alfar* se lo atribuía a la Editorial León Sánchez Cuesta... Los ejemplares carecían de cubierta y el propio Hinojosa tenía que encuadernarlos antes de ofrecérselos a amigos y familiares, "lo que ocasionaba el consiguiente retraso, que motivó el enfado de Dalí"<sup>47</sup>. Una carta manuscrita de este último a Benjamín Palencia,

<sup>44</sup> Cfr. Hernández [1988:I, 34], donde se anota que *Tiempo* salió de imprenta en diciembre de 1925. Recuérdese que *PC* lleva en su colofón fecha de junio del mismo año.

<sup>45</sup> Prados [1975:I, 30]. En el prólogo (pp. XXXIV-XXXV), afirman Blanco Aguinaga y Carreira: "Poesía, desde luego, esta primera de Prados, que tiene no pocas veces un indiscutible aire de época, tanto en su ocasional riqueza metafórica [...] como en sus momentos de esquematismo impresionista [...], pero poesía que, en cuanto relacionamos un verso con los demás, cada poema con los demás poemas, responde a una intuición acerca de la vida de la Naturaleza única en su generación". De acuerdo en todo, salvo en un matiz: JMH también poseía dicha intuición.

<sup>46</sup> Cfr. Nota anónima [1925a:up] y Nota anónima [1925b:40], respectivamente.

<sup>47</sup> Neira [1983b:14].

en la cual le pide noticias del libro de Hinojosa, que asegura desconocer<sup>48</sup>, amplía esta información. Para algunos de los críticos que en años posteriores se aproximaron a otras de las obras de Hinojosa, la impresión que les produjo *Poema del Campo* fue precisa, aunque no siempre muy positiva. En marzo de 1927 Miguel Pérez Ferrero plasmaba en las páginas de *La Gaceta Literaria* esta visión retrospectiva del primer Hinojosa:

La primera vez que le vimos tenía un aire de recién llegado. Acababa de llegar, ciertamente. Incluso las burbujas de la primer botella literaria habían saltado, muy poco tiempo antes, con entonado ruido de discreto descorche, como para una libación íntima.

De los botones de su chaleco le salían ahora, y se agrandaban después, afuera, sobre cualquier pantalla, imágenes recientes de ciudades cosmopolitas. Acababa de llegar. Pero nosotros hubiésemos asegurado que de otra parte. El Támesis y el Sena se perdían arrastrados por su propia corriente. Los borraba un olor a tomillo fresco, que nos hacía bajar los párpados. ¡Y una evocación -¿sin venir a cuento?- de las campiñas creadas en los belenes de Nochebuena! Con sus pastores de creación también. Sentíamos un deseo vivo de felicitar al viajero de belenes. Posiblemente era en las sugerencias producidas por la lectura de su *Poema del Campo*, donde él se nos había imbuido en tal forma, despojándose de lo demás... Esta impresión que entonces nos produjo no ha sido -al tiempo- substituida<sup>49</sup>.

Lo de "olor a tomillo fresco" y "viajero de belenes" como constantes perdurables de la impresión que Hinojosa causó a Pérez Ferrero suenan a antecedente de otras palabras, pero no creo que deban conectarse con la pincelada de Juan Ramón<sup>50</sup>. Están más en la línea de las escritas por José María Souvirón acerca de "la rudeza inicial"<sup>51</sup> que Hinojosa no superó en obras posteriores a *Poema del Campo*. Por otro lado, y en contraste con el tono y el contenido empleados por Pérez Ferrero, están las palabras de Juan Chabás, quien en mayo de 1927, y en el periódico *La Libertad*, apuesta claramente por Hinojosa:

También de José María Hinojosa existen tres libros de poesía. El primero, *Poema del Campo*, libro aún adolescente, claro, limpio, pero tenue, escaso para afirmar otro comentario que el que encierra un seguro confiar. Discreción y gusto, sensibilidad delicada, buen deseo<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Fotocopia de la misma me mostró RST en su casa de Cadaqués el 7 de abril de 1985. La carta carece de fecha, pero (Santos Torroella 1992:94) el matasello es de 30.08.25. Las palabras textuales de Dalí son: "Como podría yo tener el libro de Hinojosa que ahun no conozco?" [sic].

<sup>49</sup> Pérez Ferrero [1927:4].

<sup>50</sup> Me refiero a la citada tantas veces: "el vívido, gráfico poeta agreste". Cfr. *Td*, 2.4. Dudo que al lado de los dos primeros adjetivos, *agreste* fuese utilizado por JRJ en el segundo sentido que le da el *DLE* (Real Academia Española I, 61): 'Áspero, inculto o lleno de maleza'; mucho menos, en el sentido figurado: 'Rudo, tosco, grosero, falta de urbanidad'. JRJ, autor de *Poemas agrestes*, no iba a utilizar dicho adjetivo, para él tan especial, de manera peyorativa.

<sup>51</sup> Cfr. Souvirón [1934:274].

<sup>52</sup> Chabás [1927a:sp].

El tiempo demostraría que Hinojosa no iba a ser para sus contemporáneos un valor poético seguro.

4.1.6. APRECIACIÓN FINAL. Por lo que a la valoración de *Poema del Campo* respecta, hay que anotar que se trata de una obra juvenil, primeriza, la de un poeta de diecinueve o veinte años. Tal vez, por eso sea de admirar su sensatez: escribe acerca de lo que conoce bien<sup>53</sup>. De ahí que afirme Baltasar Peña: "el panorama de su poesía no ha traspasado aún los umbrales de su mundo infantil"<sup>54</sup>. Sin ser un libro fundamental - poemas como "Día perdido" lo afean- y aun algo ingenuo, posee cierta gracia, cierto agradable sabor de época. No está plenamente conseguido, pero tampoco es tan deficiente como para calificar sus poemas de "desastrados"<sup>55</sup>. Comparto la opinión de Juan Manuel Rozas, quien al replantearse críticamente el problema de las fechas en relación con el concepto de 'generación' aplicado a la del "27", señala como hecho destacable para la posible preferencia de 1925 el siguiente:

Además, ven la luz algunos libros significativos. Sobre todo el de Hinojosa, *Poema del Campo*, y el de Prados, *Tiempo*. Aparte de otros menos significativos de Ayala, Fernández Almagro y Max Aub<sup>56</sup>.

Lo cierto es que Hinojosa, después de este supuesto fracaso, no se desanimó, y que al mes siguiente de la publicación de *Poema del Campo* se fue a vivir a París<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Para Baena [1988:31], *PC* "puede definirse, como buen exponente de escritor novel, por la orientación utópica de su visión".

<sup>54</sup> Peña Hinojosa [1974:15].

<sup>55</sup> Cfr. Sánchez Vidal [1988b:159]. En Del Villar [1975a:2086] podemos leer: "Ya sabemos [...] que los primeros libros suelen presentar influencias, por muy importante que llegue a ser el autor después; nadie escribe desde el limbo y menos aún el poeta, hombre especialmente receptivo. No se debe juzgar a Hinojosa, pues, por esa breve colección de poemas, y nadie lo ha hecho; se le recuerda precisamente -lo poco que se le recuerda- por su entronque con el surrealismo".

<sup>56</sup> Rozas [1978:16].

<sup>57</sup> Neira [1982:273]. En Neira [1991b:184] podemos leer: "Antes de irse [a París], desde Málaga, escribe el 28 de junio al librero León Sánchez Cuesta confirmando haber recibido el paquete con ejemplares de su libro *Poema del Campo*".

#### 4.2. POESÍA DE PERFIL

4.2.1. BREVE HISTORIA. Si se acepta la posibilidad de que Hinojosa hubiese escrito entre 1923 y 1924 casi todo *Poema del Campo*<sup>58</sup>, es admisible que lo que estuviera preparando durante los seis primeros meses -y aun antes<sup>59</sup>- de 1925, que pasó en Madrid, fuese el manuscrito de su obra siguiente. Si en febrero de 1926 Buñuel podía anunciar a Lorca que Hinojosa publicaba su segundo libro<sup>60</sup>, es indudable que la fecha de composición del mismo, como se anuncia bajo su título, es 1925. Más concretamente: aquellos meses de 1925 anteriores al viaje de Hinojosa a París. No puede ser de otra manera. Hinojosa no tuvo tiempo de escribir los cuarenta y ocho poemas de que consta *Poesía de perfil* en los ocho meses previos a esa noticia Buñuel-Lorca, por febril que fuera su actividad literaria parisiense. Gracias a la información facilitada por Julio Neira, se puede afirmar que esto hubo de ser así. En efecto, Neira da noticia de una carta de Hinojosa a su librero y amigo León Sánchez Cuesta, escrita en enero de 1926<sup>61</sup>. En ella Hinojosa comunica a Sánchez Cuesta<sup>62</sup> que prepara dos obras poéticas: *Venus y un marinero* y *La Rosa de los Vientos*. También le comenta que ha concluido *El aviador y el buzo* (una pieza teatral) y que ha comenzado una novela que Neira identifica con *La Flor de California*<sup>63</sup>. Por lo visto, Hinojosa alcanzó en París un ritmo de producción muy considerable. Aun así, cabe reafirmarse en lo ya planteado: *Poesía de perfil* es libro madrileño, aunque tuviera bautismo de imprenta parisiense<sup>64</sup>.

Conviene enlazar esa cuestión de fechas con el problema editorial de *Poesía de perfil*, que Neira detalla en las líneas siguientes:

El libro se imprime en la imprenta Le Moil y Pascaly, y según su colofón está acabado el 15 de marzo. Sin embargo, no fue así, e Hinojosa vuelve a España a principios de abril para terminar la carrera y no puede traer los ejemplares. Se sabe, pues la madre lo cuenta por carta a las hijas pequeñas, internas en un colegio de Castilleja de la Cuesta (Sevilla), que el catorce de abril José María,

<sup>58</sup> Cfr. *Td*, 4.1.1.

<sup>59</sup> Según ha demostrado Neira [1984:17], gracias a una carta de JMH a Juan Guerrero Ruiz, del segundo poema de *PP*, "Sueños", existía una versión de 1924, que su autor pretendió publicar, sin conseguirlo, en el suplemento literario del periódico *La Verdad*.

<sup>60</sup> Cfr. *Td*, 2.5.

<sup>61</sup> Cfr. Neira [1983b:17].

<sup>62</sup> En la cubierta de *PP*, no reproducida en las ediciones facsimilares, puede leerse: "Se encuentra/ en casa de León Sánchez Cuesta/ Librero/ Calle Mayor, 4 - Madrid".

<sup>63</sup> Cfr. Neira [1983b:17].

<sup>64</sup> De todas formas, conviene matizar que JMH pudo haber escrito algunos -en mi opinión, pocos- textos de *PP* tras su llegada a París. Cfr. *Td*, 4.5.3. Para Neira [1989:17], sin embargo, *PP* es "la crónica poética de la revulsión que en su espíritu produce la experiencia parisiense y su contacto efectivo con la modernidad".

como buen andaluz, sale de Málaga para no perderse la Feria de Abril sevillana. En carta a Juan Guerrero del mes de julio se muestra escéptico sobre la aparición del libro; y hasta marzo de 1927 no aparece la reseña de la obra que Pérez Ferrero publica en *La gaceta literaria*. Ha tardado, pues, casi un año en llegar a los lectores<sup>65</sup>.

En el lapso de tiempo que transcurre entre julio de 1926 y marzo de 1927 Hinojosa anticipa cuatro textos de *Poesía de perfil*. Todos ellos ven la luz en Murcia. Los tres primeros, "Poema", "Bucólica marina" y "Entre dos luces", en el periódico *La Verdad*<sup>66</sup>; "Calma", en la revista *Verso y Prosa*<sup>67</sup>. El libro contó con una tirada de trescientos seis ejemplares<sup>68</sup> y fue dedicado íntegramente a su ilustrador, el pintor jiennense Manuel Ángeles Ortiz, a quien seguramente Hinojosa ya conocía de su época granadina<sup>69</sup>. La aportación de este artista consta de cuatro dibujos y un magnífico retrato del perfil del poeta, que figura en la contraportada y explica el porqué del título. En la solapa de cualquiera de sus ejemplares se da noticia de otras obras del autor. *Poema del Campo* se anuncia como publicada y, en preparación, *La Rosa de los Vientos* (poesía) y *El aviador y el buzo* (teatro)<sup>70</sup>.

Nada se anuncia aún de *Venus y un marinero*, libro de poemas en el que Hinojosa "trabajaba intensamente", según la carta de enero de 1926 citada más arriba. Y es que llama la atención el título de esa obra anunciada y, por desgracia, perdida para siempre, porque es el mismo de un cuadro de Salvador Dalí<sup>71</sup>. Precisamente, por las fechas en que Hinojosa escribía a Sánchez Cuesta, Dalí lo estaba exponiendo en Madrid (16-31 de enero de 1926), junto a *Muchacha en la ventana*<sup>72</sup>. *Venus y un marinero*, de 1925, había

<sup>65</sup> Neira [1983b:17].

<sup>66</sup> Vid. Hinojosa [1926b:sp].

<sup>67</sup> Vid. Hinojosa [1927a:sp]. Osuna [1993:139] apunta que al poema de JMH se le puede achacar lo mismo que a otros de Belmás, Buendía o Collantes de Terán, también allí publicados: "nada novedoso existe en él ni muestra la imaginación y rebeldía a que nos acabará acostumbrando".

<sup>68</sup> La dedicatoria del ejemplar número 19 (Hinojosa 1927f:sp) indica que JMH estaba distribuyendo PP entre sus amistades durante el verano de 1927: "A José María Ucelai en recuerdo de los días pasados en París con un fuerte abrazo de José M<sup>a</sup>. Málaga, julio del 1927". Dicho ejemplar pertenecía a Pilar Hinojosa Lasarte, quien me lo mostró en su domicilio de El Limonar el 27.12.88.

<sup>69</sup> Según Dalí [1942:221], Manuel Ángeles Ortiz, por recomendación de Lorca, fue el encargado de conducirlo ante Picasso a mediados de abril de 1926, cuando el ampurdanés viajó a París por vez primera. Sobre la figura de M.A. Ortiz, vid. Rodrigo [1984b].

<sup>70</sup> El título de esta pieza teatral nunca publicada pudo haberlo tomado JMH de una greguería (Gómez de la Serna 1985:175) cuyo texto es el que sigue: "La luna sobre el mar es aviador y buzo".

<sup>71</sup> Vid. Descharnes [1984:65].

<sup>72</sup> Vid. Rodrigo [1981:78]. La exposición fue patrocinada por el diario *Heraldo de Madrid*; se celebró en el Salón de Bellas Artes de la Plaza de las Cortes, y su tema era monográfico: Arte Catalán Moderno. *Venus y un marinero* es para Santos Torroella [1984:64] "uno de los más bellos cuadros de la época 'Ana María', con la imagen de ésta vista a través de las rotundas formas neoclasicizantes del Picasso de la primera posguerra europea".

sido expuesto por su autor ya en su primera exposición individual, celebrada en las Galerías Dalmau de Barcelona, en noviembre de 1925<sup>73</sup>, un mes antes de que Dalí escribiese a Bello para anunciarle su encuentro con Hinojosa y otros amigos<sup>74</sup>. Se trata de una hipótesis, pues carezco de pruebas, pero bien pudo ser que Hinojosa hubiese bajado desde París a Barcelona para contemplar la primera exposición de su amigo Dalí. En ella, si no lo conocía de antes, pudo haber admirado Hinojosa *Venus y un marinero*.

4.2.2. ESTRUCTURA. Es *Poesía de perfil* una obra algo más extensa que *Poema del Campo*. Consta de cuarenta y ocho textos, nueve más que la anterior, con la que guarda semejanzas notables, incluida la estructural. Si *Poema del Campo* estaba organizado en dos partes (*Poemas para alguien* y *Campo*), también lo está *Poesía de perfil*. Pero aquí sólo una de las dos lleva título, la más breve: *Poemas para mí*. Si *Poema del Campo* comenzaba con *Poemas para alguien* (quince composiciones numeradas más la "Canción final"), *Poesía de perfil* termina con *Poemas para mí* (diez composiciones numeradas más la "Confesión final"). La primera parte consta de treinta y ocho textos, tres de los cuales, numerados con cifras arábigas, aparecen bajo el mismo título: "Altura"<sup>75</sup>. Lo anotado líneas arriba puede bastar para concluir que Hinojosa se planteó *Poesía de perfil* como una continuación -y no sólo estructural- de *Poema del Campo*. Tanto es así, que tampoco en este su segundo poemario se aprecia una organización especialmente ideada. Los poemas no se agrupan ni por líneas temáticas ni tonales ni estéticas. Son un conjunto resultante de un proceso de acumulación. Lo que sorprende es que siendo *Poesía de perfil* un poemario escrito fundamentalmente en España, los textos dedicados que contiene lo estén a las amistades que Hinojosa trató en Francia: Reyes, Ucelay, De Milicua, Cassou, Bores, Viñes, Palencia, Fenosa, Cossío, Peinado, etcétera.

4.2.3. CONTENIDOS. Hay algo en *Poesía de perfil* que llama la atención del lector ya desde el inicio de la obra, y es la apuesta de Hinojosa por la construcción de un personaje poético diferenciado<sup>76</sup>. Lo que en *Poema del Campo* era apenas un esbozo, en *Poesía de perfil* se convierte en un sujeto lírico de notable entidad, sujeto que se metamorfoseará en *La Rosa de los Vientos*, y que alcanzará su verdadera talla en *Orillas*

<sup>73</sup> Cfr. Rodrigo [1981:76-78].

<sup>74</sup> Cfr. *Td*, 2.5.

<sup>75</sup> Estos tres poemas anticipan en tono y tema -la forma métrica también la comparten- lo que se verá un año después en *La Rosa de los Vientos*, obra compuesta durante 1926.

<sup>76</sup> A este respecto conviene recordar lo que Masoliver [1930e:204] escribió cuatro años después de la publicación de *PP*; cito por la versión castellana de Jesús Alegría (Masoliver 1994:27): "Hinojosa, representante típico del señorito andaluz: la bella *Poesía de perfil* será su yo más auténtico".

*de la Luz*. Con decisión, sin ambages, la apuesta de Hinojosa queda patente en el primer texto del poemario, "Elegía posible" (*PPCC*, I 83), una declaración de principios acerca de ese viaje iniciático<sup>77</sup> que ha emprendido en solitario por los mares de la nueva poesía:

Yo solo me embarqué.  
¿Adónde llegaré?

[...]

Yo solo me embarqué.  
Nadie sabe por qué.

¡Pero yo sí lo sé!

La peripecia continúa libro arriba, y queda detallada en textos como "Entre dos aguas" (*PPCC*, I 86), "Canción" (*PPCC*, I 95), "Sensualidad" (*PPCC*, I 96), etcétera. Pero la construcción del yo poético la plasma Hinojosa no sólo al asumir el reto del viaje; por momentos queda reflejada en un identificarse con su propia naturaleza de autor, cosa que ocurre en los poemas "Recuerdo" (*PPCC*, I 91) y "Pueblo" (*PPCC*, I 98-99). En ellos deja Hinojosa bien claro -pues no lo menciona- a qué topónimo está aludiendo<sup>78</sup>. Es desde ese rincón de su 'yo' desde el que Hinojosa escribe a veces, creando un cierto ambiente de inquietud ("Preguntas", *PPCC*, I 89) cuando no, de fracaso, como apunta en "Hastío" (*PPCC*, I 108):

He vestido de blanco  
mi cuerpo.

Mi corazón  
se ha vestido de negro.

Por ver si la rompía,  
lancé mi pensamiento  
contra la nebulosa  
de lo viejo.

Y cayó rebotado,  
y hecho trozos sueltos  
vino a clavarse en mí.

La corveta del tiempo  
no pude refrenarla,  
y me dejó jinete sobre el suelo.

<sup>77</sup> Cfr. Neira [1983b:17].

<sup>78</sup> Echando una ojeada a la cubierta de *Alameda en blanco y negro* (Rodríguez Martín 1993), ya se ve que el lugar que describe JMH en ambos poemas es Alameda, y no Campillos. Así me lo confirma, de palabra, el propio Rodríguez Martín, a quien agradezco sus envíos bibliográficos y sus aclaraciones, todas precisas.

En un caso y en otro -también ocurre en "Tristeza" (PPCC, I 118)- apreciamos cómo el poeta es consciente de lo que está arriesgando en su aventura. La situación del personaje que ahí se define llega a ser bastante notoria en la serie final: *Poemas para mí*. Concretamente, en "Poema 1" (PPCC, I 129) afirma Hinojosa: "A tientas y sin dedos/ marchó por la penumbra". Más adelante, en "Poema 7" (PPCC, I 132), puede leerse:

Luces,  
no veo más que luces.

Puntos blancos  
que se hincan  
en mi pupila.

Dudas,  
no veo más que dudas.

Puntos negros  
que se clavan  
en mi alma.

"Confesión final" (PPCC, I 134-135), el último poema del volumen, despeja las dudas que pudieran existir acerca del estado de crisis espiritual en que se halla el personaje; en dicho poema Hinojosa acude a una simbología cristiana que será obsesiva en textos posteriores, y que contaba con un antecedente muy preciso, aunque único, en *Poema del Campo*. En efecto, en "Poema XIV" (PPCC, I 45) podía leerse:

Panal  
sin labios.

Su miel  
cae en mi costado,  
y desgrana el pasado.

No es casual la mención de ese 'costado'<sup>79</sup>. Al menos así nos lo parece después de leer las últimas estrofas de la "Confesión final" de *Poesía de perfil*, en la que aparecen otros elementos también característicos de la 'pasión' de Cristo:

Temblaron una a una,  
antes de deshojarse,  
las gotas de mi cielo;  
antes de madurarse,

<sup>79</sup> Y no sólo eso; también puede ser precursor de otros costados heridos posteriores, como el que menciona García Lorca [1954:I, 489] en "Poema doble del lago Eden", de *Poeta en Nueva York*: "¡Ay voz antigua de mi amor,/ ay voz de mi verdad,/ ay voz de mi abierto costado, cuando todas las rosas manaban de mi lengua/ y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo!". En el "Romance del emplazado", de *Romancero gitano* (García Lorca 1954:I, 424), puede leerse también: "Pinta una cruz en la puerta/ y pon tu nombre debajo,/ porque cicutas y ortigas/ nacerán en tu costado".

las gotas de mi mar  
sangraron de mi carne.

Empapadas de agraz  
-zumo virgen, metálico-,  
llevo esponjas saladas  
donde mojar mis labios.

La esfera del reloj  
desgaja horas precisas  
sobre la carne fría  
cubierta de ceniza.

En efecto, no hay dudas. En "Confesión final" Hinojosa ha empezado la construcción de un personaje poético marcado por la pasión<sup>80</sup>. Su trayectoria se irá alejando cada vez más de aquel perfil humano de contemplador de la Naturaleza para acercarse a un territorio onírico en el que la violencia será predominante.

Si de *Poema del Campo* cabe afirmar que es una obra monotemática, de *Poesía de perfil* es preciso asegurar lo contrario. Hinojosa no sólo prolonga en su segundo poemario el tema del primero, sino que amplía notablemente su repertorio. Así, el viaje como aventura (estética o vital), la creación poética, la fascinación por el mar, las escenas pictóricas y otros completan junto al agreste la holgada gama de temas presentes en *Poesía de perfil*. "Recuerdo" (PPCC, I 91) y "Pueblo" (PPCC, I 98-99) son, según quedó ya anotado, poemas en los que Hinojosa funde su propia personalidad con la del sujeto lírico que en ellos se expresa. Se trata, por tanto, de dos textos claramente autobiográficos. Tanto si fueron escritos en Madrid como si lo fueron en París, lo cierto es que en ambos predomina un tono elegíaco. En "Recuerdo" se advierte incluso un toque en exceso sentimental, que empeora el resultado conforme progresa el texto hacia el desenlace apelativo. El detalle curioso es que ese pueblo ahí descrito e innominado no es otro que Alameda, cuya especial situación geográfica, tan opuesta a la de Campillos, queda reflejada a las claras:

En la falda de una sierra  
tengo plantado mi pueblo,  
sus casas son todas blancas  
y verde siempre es su ruedo.

<sup>80</sup> Cfr. Neira [1983b:18]. La preocupación religiosa, en general, no fue en modo alguno algo privativo de JM H; afectó también a no pocos de sus compañeros por aquel entonces. Baste como muestra un fragmento de Prados [1975:I, 22-24] extraído de "Epístola", poema perteneciente a *Tiempo* (Málaga, 1925): "Entré en la catedral de los estilos/ y escuché los cristales hilados/ de sus campanas.// De la geometría persa/ aprendí las medidas exactas/ y de la historia de Cristo/ a beber en la jarra de la Samaritana".

Más mesurado en el tono resulta "Pueblo", que también nos sirve para reconocer en él la villa de Alameda:

Mi pueblo está sitiado  
por falanges de olivos  
-de gris acorazados-  
y lo tienen cautivo.

[...]

Siempre se verá oculto,  
por más que trencen calles  
con casas de más bulto  
y de más alto talle.

El paisaje agreste, tan caro a Hinojosa, queda asimismo delimitado en poemas tales como "Bucólica", "Desasosiego", "Amanecer", "Quietud" o "Viento en el bosque". En todos ellos prolonga, pues, Hinojosa la temática de su primer poemario<sup>81</sup>, pero es cierto que sin una razón aparente, ya que, de haberlos tenido escritos, podía con ellos haber engrosado *Poema del Campo*. Salvo que Hinojosa deseara con *Poesía de perfil* organizar una obra de temática muy diversa, y por ello les diese cabida, no hay otra razón para su presencia en este segundo poemario, y menos cuando su interés paisajístico primordial se ha desplazado de manera evidente hacia el territorio opuesto: el mar<sup>82</sup>. El poema que mejor ejemplifica esto es, sin duda, "Viento en el bosque", que Hinojosa dedicó al pintor rondeño Joaquín Peinado. Como en "Álamos" y en "Brisa", de *Poema del Campo*, en "Viento en el bosque" Hinojosa plasma de un modo muy eficaz la idea de movimiento:

Luz de fondo de mar  
es la luz de los bosques.

Siempre es un tronco más  
el cuerpo de algún hombre.

Luz de fondo de mar  
y arriba el temporal.

Arrugando la atmósfera,  
olas de verde vienen,  
olas de verde van.

<sup>81</sup> A ello se refiere Souvirón [1934:272] cuando afirma que en *PP* "vibra siempre el latido recordado del paisaje rudo y caliente de Andalucía".

<sup>82</sup> En este sentido, afirma Alcaide de la Vega [1974:38]: "Y eso que, olvidado, quizá no definitivamente, de sus tierras matrices, ascéticamente transparentadas en su obra primeriza, a lo largo de su total labor cita más el mar, los peces y los barcos de sus amigos literarios, que los elementos de su paisaje natal, transitados sus poéticos panoramas por animales, asimismo ajenos a su nativo solar, como son los camellos, osos polares, panteras y elefantes, tan preferidos en sus páginas".

Llevan una escafandra  
de silencio y quietud,  
los cuerpos de cristal.

Y arriba el temporal.  
Olas de verde vienen.  
Olas de verde van.

Conviene tener en cuenta para contextualizar mejor este desplazamiento campo/mar que se produce en un momento en que los mejores amigos de Hinojosa están preparando la aparición de *Litoral*<sup>83</sup>. El título de la revista es bien elocuente acerca de las preferencias de Prados y Altolaguirre por el mar; pero no menos lo son las palabras del propio Prados al pintor Manuel Ángeles Ortiz, escritas en una carta de la época fundacional:

Estamos haciendo aquí en Málaga entre unos amigos una revista maravillosa para cosas del mar, solamente del Mar. [...] y solamente nos falta para la composición del número un dibujo para la portada que tu mejor que nadie puedes hacer por sentir con tanta intensidad como nosotros el Mar este al que más que a ninguno dedicamos la revista [*sic*]<sup>84</sup>.

El mar, en efecto, y por cuanto respecta a *Poesía de perfil*, es un escenario en alza, destacado ya como territorio de la aventura poética emprendida por el personaje de "Elegía posible" (*PPCC*, I 83): "Yo solo me embarqué./ ¿Adónde llegaré?/ [...] Si el barco naufragara,/ ¿me hundiría en qué agua?". Eso sí, su verdadera importancia no la cobra hasta bien avanzado el poemario: en los dos textos titulados "Canción" (*PPCC*, I 95 y 97, respectivamente), o en "Marina", "Ambiente", "Calma", "Sueño marino", "El momento", "Misterio", etcétera (*PPCC*, I 102, 105, 107, 110, 115 y 120, respectivamente). En ocasiones, más que escenario o telón, el mar es una tela, un cuadro que Hinojosa ejecuta pincelada a pincelada atendiendo tanto al color como a la composición. Así, por ejemplo, "Marina" (*PPCC*, I 102)<sup>85</sup>, que por algo dedicó al pintor Bores:

Céfiros saltarines  
en cítaras de lona,  
rasgan el manto verde de las olas.

Los peces van abriendo  
con sus alas mohosas

<sup>83</sup> Por no citar de nuevo *Marinero en tierra*, de Alberti, bastaría con tener presente que Emilio Prados publicó en 1926, anticipándose al núm. 1 de *Litoral*, sus *Canciones del farero* (Prados 1975:45-55).

<sup>84</sup> Prados [1990a:sp].

<sup>85</sup> No es éste el único poema que JMH se plantea como 'cuadro'. Otros -aunque no de tema marino- son "Sencillez", "Momentos", "Calma", "Entre dos luces", "Viento en el bosque".

rastros de golondrinas acuciosas.

Huyó el pastor del monte  
a la playa de esponjas,  
tras los berilos de la aurora roja.

Y quedó prisionero  
en lianas verdosas,  
y en jábega de espumas nadadoras.

Agua desconocida  
debajo de las rocas,  
¿quién te dio ese color de mariposa?

Al menos en dos textos de *Poesía de perfil* -"Sueños" y "Poema"- Hinojosa nos sitúa ante el problema del acto creativo. Julio Neira ha escrito por extenso, en un artículo publicado en Madrid y en Rabat<sup>86</sup>, acerca de "Sueños", que considera el primer poema surrealista español<sup>87</sup>. Según Neira, la deuda del Hinojosa de "Sueños" para con el surrealismo de Breton es evidente: "A ella se debe -afirma- la invitación a penetrar en el mundo onírico y el estado de predisposición poética necesario"<sup>88</sup>. Dado que Neira demuestra que la primitiva versión de "Sueños"<sup>89</sup> es de 1924, y el manifiesto de Breton apareció en otoño de ese mismo año<sup>90</sup>, tenemos que Hinojosa, de haber escrito "Sueños" bajo la influencia más o menos directa de Breton, apenas gozó de un trimestre para ambas cosas: darse por enterado y escribir la versión primitiva del poema. La explicación de Neira para este problema resulta aceptable: Hinojosa pudo haber conocido la nota de Fernando Vela acerca del surrealismo, aparecida en *Revista de Occidente* sólo tres meses después de publicado en París el manifiesto de Breton<sup>91</sup>. Léase ahora la versión definitiva de "Sueños" (*PPCC*, I 84), acaso revisada en París<sup>92</sup>:

Embádmate el cuerpo  
de obscuridad  
y de silencio,  
y podrás levantar  
la copa de los sueños.

<sup>86</sup> Cfr. Neira [1984a:17] y [1984d:97-103].

<sup>87</sup> Musacchio [1980:174], extrañada de que Joaquín Romero Murube no mencionase la voz 'surrealismo' a propósito de *PP* (Romero Murube 1927:22-23), afirma: "Uno de los poemas del libro ['Sueños'] puede incluso comprenderse como un credo surrealista".

<sup>88</sup> Neira [1984a:17].

<sup>89</sup> Éste es el texto que, de la misma, nos ofrece Neira: Embádmate el cuerpo,/ de obscuridad/ y de silencio,/ y levantarás,/ la copa de los sueños./ Unas astillas de luz,/ agujerean/ el tulipán negro/. La copa/ se rompe./ Nada se ha hecho/ de lo soñado./ ¡Pero hemos/ soñado!

<sup>90</sup> Concretamente (Breton 1988:1332), en la editorial Sagittaire, de Simon Kra. Como cita el propio Neira -y aquí se confirma-, la edición bretoniana se acabó de imprimir el 15 de octubre de 1924.

<sup>91</sup> Cfr. Vela [1924:31-35]. Cfr. asimismo *Td*, 3.1.1. Estoy de acuerdo con la hipótesis de Neira, aunque parezca escaso el margen de tiempo de que gozó JMH para escribir la primera versión de "Sueños".

<sup>92</sup> Cfr. Neira [1984a:17].

Pasaron superpuestas  
 ráfagas de recuerdos,  
 y los nuevos clisés  
 sólo quedan impresos,  
 mientras hay luz de menta  
 dentro del pensamiento.

Una astilla de luz  
 agujerea  
 los tulipanes negros.

Para Neira, pues, la primera estrofa de "Sueños" es resultado de una lectura, la que Hinojosa hace del manifiesto de Breton<sup>93</sup>, especialmente, de los "Secretos del arte mágico del surrealismo". Ese fragmento de la obra bretoniana comienza así:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces<sup>94</sup>.

La intención de la estrofa de Hinojosa parece ser bastante precisa: se trata de crear el ambiente adecuado para que surja ese discurso que exprese lo que Breton denomina "el funcionamiento real del pensamiento"<sup>95</sup>. Se trata, por tanto, más que de un poema surrealista, de un poema sobre el surrealismo, de un poema en el que se describe el proceso mental que conduce a la confección del discurso onírico<sup>96</sup>. Por otro lado, en "Poema" (PPCC, I 116-117) construye Hinojosa un discurso en primera persona, desde la cual explica la naturaleza de algunos pormenores del acto creativo. En la cuarteta inicial de esta composición se refiere, como hacía en "Sueños", al ambiente adecuado para conseguir que se desarrolle dicho acto:

Saco la pluma  
 dentro del silencio,  
 y miro el papel  
 sin lente de aumento.

En las cuartetos siguientes el yo poético expresa cómo ha ido trabajando el material, desde la persecución de la 'idea' hasta la conversión de ésta en algo propio

<sup>93</sup> Cfr. *ibid.*, *id.*

<sup>94</sup> Breton [1974:49].

<sup>95</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>96</sup> Cfr. Neira [1984a:17]. Según Neira, en la segunda y tercera estrofas de "Sueños" es patente que el poeta ha experimentado por sí mismo dicho proceso, proceso cuya consecuencia es esa iluminación que llega a las zonas más intrincadas del inconsciente.

('recuerdos') y quintaesenciado. Para este último tramo del proceso, Hinojosa acude de nuevo a la imaginería ruralista<sup>97</sup> de su primer poemario:

He podado las ramas  
con tijeras de fuego,  
sólo conservé el tronco  
como hito en el tiempo.

Llega finalmente la expresión del momento previo al logro, a la consecución del poema:

(En nostalgia de hamaca  
y de barca sin remos,  
quedo balanceando  
tras del poema nuevo).

4.2.4. ESTILO. Para algunos de los críticos e investigadores que se han ocupado de *Poesía de perfil* hay un hecho indiscutible: el segundo poemario de Hinojosa es, en principio, el de la superación de la estética purista<sup>98</sup>. Tampoco hay quien discrepe de otra cuestión: los primeros atisbos de la poética surrealista por que más tarde se inclinará Hinojosa se hallan asimismo presentes en *Poesía de perfil*<sup>99</sup>. Se trata de lo que Arturo del Villar denomina "un vago irracionalismo de matiz onírico"<sup>100</sup>. De todas formas, en *Poesía de perfil* hay textos que no encajan fácilmente en las líneas estéticas mencionadas más arriba. Y ello puede permitirnos afirmar que, aun siendo esta obra la que marca "el tránsito de Hinojosa a la vanguardia"<sup>101</sup>, es todavía -si bien en escasa medida- un libro de síntesis. "Velocidad" (PPCC, I 88), por ejemplo, es un poema estrictamente moderno; en él destaca la percepción de una realidad dinámica, en movimiento, la que se aprecia en la carretera<sup>102</sup>:

Baile  
de paralelas  
quietas.

<sup>97</sup> No es éste el único caso de imaginería ruralista en *PP*. En "Idea" (PPCC, I 94), un texto que debe conectarse con este "Poema", JMh plasma metafóricamente lo que ha sido hasta entonces su particular aventura estética. He aquí sus dos tercillos finales: "Lancé las semillas/ a que germinaran/ en llanos de cielo.// Segué con la brisa/ campos florecidos/ bajo el fuego lento".

<sup>98</sup> Cfr. Neira [1983b:17] y Teruel [1986:16].

<sup>99</sup> Cfr. Del Villar [1975a:2086], Neira [1983b:18] y Teruel [1986:16].

<sup>100</sup> Del Villar [1975a:2086]. Conjetura asimismo Del Villar acerca de la naturaleza de ese irracionalismo: "quizá añadido de última hora, quizá aprendido en las imágenes creacionistas".

<sup>101</sup> Neira [1983b:17].

<sup>102</sup> El motivo ya había sido tratado por los poetas ultraístas (Fuentes Florido 1989:77, 81, 166) en textos como "Un automóvil pasa", "Jardín sobre la carretera" o "Carretera", por ejemplo, de Xavier Bóveda, Rogelio Buendía y Pedro Garfías, respectivamente.

El paisaje  
da vueltas  
en la devanadera.

Ovillo  
de tierra  
herido  
por la carretera.

Rigodón  
de siluetas.

La vista avanza  
como flecha  
lanzada  
tras la quietud suprema.

"Sensualidad" (*PPCC*, I 96), que es para Neira un poema cubista<sup>103</sup>, llama la atención por su simbología erótica, inédita hasta la fecha en la obra de Hinojosa y precursora de futuras obsesiones:

Yucas esbeltas  
con mitra blanca.

Voy a la carena  
de mi barca.

Himnos de plátanos  
salen al paso.

Tengo los párpados  
en el ocaso.

Lluvia de fuego  
sobre mis labios.

Se abre un velo.  
El paisaje  
acota mis nervios.

Un último ejemplo de poema que se sale del tono y del estilo predominantes en *Poesía de perfil* es "Elegía al humo de mi cigarro" (*PPCC*, I 100). Tal poema<sup>104</sup> es asimismo ejemplo de otra de las señas de modernidad presentes ya en la obra de Hinojosa desde *Poema del Campo*: la estética de lo pequeño. El efecto de brevedad

<sup>103</sup> Cfr. Neira [1983b:18].

<sup>104</sup> En Estrada [1962:26] podemos leer: "El poema que nosotros reproducimos [en *Caracola*] no es quizás el más expresivo del tono en que él normalmente se manifestaba, pero sí es a nuestro gusto, uno de los más atractivos".

queda aquí intensificado al apuntar el autor, ya en el primer verso, lo que es propio del objeto en cuestión, su escasa 'vida':

Poco dura la danza.

Tejer y retejer  
arabescos de seda  
y mallas complicadas  
para después quedar  
reducido a la nada.

El aire roe tu entraña,  
¡oh, blanco Prometeo!  
siempre estás amarrado  
a un crepitar de fuego.

El cigarro  
se destrenza el cabello  
encanecido y laxo.

¡Oh, blanco Prometeo,  
quién te libertará  
de las garras del fuego!

El neopopularismo proporciona al Hinojosa de *Poesía de perfil* el molde estético adecuado para la fijación del paisaje (agreste, marítimo), para la expresión plástica, para la narración de un viaje como aventura estética personal, etcétera. El grueso de *Poesía de perfil* se logra, pues, desde una posición continuista, pero hay que aceptar un hecho por evidente: mientras Hinojosa componía *Poesía de perfil*, la actitud abierta que mantuvo propició que el poemario reflejase su permeabilidad estética. Con "Sueños", colocado como segundo poema del libro, queda abierta la aceptación de los principios del incipiente surrealismo. Pero hay más. Ya en 1975, Arturo del Villar reconocía:

En el último poema del libro, "Confesión final", hallamos asomos superrealistas dentro de una forma tradicional, mezcla de estilos demostrativos de la capacidad receptiva de su autor<sup>105</sup>.

Julio Neira llama también la atención sobre este particular<sup>106</sup>, pero en relación con otra serie de textos, los agrupados bajo el título de *Poemas para mí*, nueve en total. El molde formal de los mismos sigue siendo idéntico al del resto del poemario, pero la imaginería es distinta. El desasosiego propio de un onirismo conflictivo ya es evidente en el "Poema 1" (*PPCC*, I 129), en el que además aparece uno de los motivos más frecuentes de la obra futura de Hinojosa, el de la mutilación del cuerpo humano<sup>107</sup>:

<sup>105</sup> Del Villar [1975a:2086].

<sup>106</sup> Cfr. Neira [1983b:18].

<sup>107</sup> Cfr. *Ibid.*, *id.*

Siento el aire sobre mí.

Abre la puerta,  
que quiero ver quién entra.

La luna roja  
ha girado sin mí.

No podré saber nunca  
dónde se fue la luna.

A tuestas y sin dedos  
marcho por la penumbra.

Un toque lúdico dentro de ese onirismo un tanto sonámbulo aparece en el "Poema 2" (*PPCC*, I 129), cuando Hinojosa afirma: "Por alero de nieve,/ pasea mi retrato/ de mangas verdes". El motivo ya citado de la mutilación reaparece en el "Poema 3" (*PPCC*, I 130), junto a otro no menos recurrente del Hinojosa surrealista, el de la ceguera:

Apenas toqué la rama  
se desgajaron mis brazos.

Corría buscando agua  
que no se helara en mi cuerpo  
y sólo encontré la escarcha,  
formando flores de hielo.

La noche encerró mi vista  
dentro de mis ojos ciegos.

Apenas toqué la rama,  
brotaron nuevos injertos.

Por cuanto respecta a "Confesión final", último poema del volumen (*PPCC*, I 134-135), sobre cuya imaginería surrealista no caben dudas, hay que afirmar que proporciona un detalle de sumo interés. Además de la identificación del personaje poético con Cristo, ya comentada, aparece un motivo que dará mucho juego a Hinojosa de aquí en adelante, el de la libertad de la sangre: "antes de madurarse,/ las gotas de mi mar/ sangraron de mi carne".

La metáfora es uno de los procedimientos expresivos más utilizados por Hinojosa en la construcción del personaje poético de *Poesía de perfil*. En cierta medida, el segundo poemario de Hinojosa narra la aventura estética, concebida como viaje, de un sujeto lírico cuya naturaleza llega a ser excepcional<sup>108</sup>. El sentido más acusado del

<sup>108</sup> Cfr. *Ibid.*, *id.*

personaje viajero es el de la vista. Ya en "Velocidad" (PPCC, I 88), el poema de la carretera, Hinojosa establece una comparación muy expresiva gracias a una figura lógica como es el símil. El término real (*vista*) y el imaginario (*flecha*) dan crédito al título del poema: "La vista avanza/ como flecha/ lanzada/ tras la quietud suprema". En "Altura/ 1" (PPCC, I 112) Hinojosa utiliza una metáfora simple impura (esquema B es A) para expresar de otro modo la potencia visual de su personaje: "Cohete es mi mirada,/ que atraviesa el espacio,/ y, náufraga en sus olas,/ se ahoga en la distancia". En la estrofa con que Hinojosa inicia "Altura/ 3" (PPCC, I 113), una nueva metáfora simple impura (esquema B de A) realza el significado hiperbólico de la secuencia: "He dejado el panorama/ convertido en mapa mudo,/ con el dedo de mi vista/ señalé todos los puntos". A la metáfora pura (esquema B en lugar de A) acude Hinojosa en "Pedagogía" (PPCC, I 109), cuyos tres primeros pareados componen una situación más de imaginería ruralista:

Tengo una almáciga repleta  
de colibríes y cometas.

La pondré a la lluvia del tiempo,  
para empaparla de recuerdos

La regaré con mis miradas  
cada tres días, por las mañanas.

El significado de la secuencia se aclara si observamos que la voz *almáciga* (del árabe *al-maskaba*, 'terreno regado') designa aquel "lugar donde se siembran y crían los vegetales que luego han de transplantarse"<sup>109</sup>. Por tanto, el uso metafórico de *regaré* aplicado a *miradas* queda plenamente justificado. A un uso metafórico semejante (metáfora pura, esquema B en lugar de A), con supresión del término real, es al que Hinojosa acude en la segunda estrofa de "Altura/ 1". Allí, para encarecer más si cabe las propiedades visuales del personaje, afirma Hinojosa: "En tierra de esquimales/ desembarqué mi vista,/ donde cazó osos blancos/ por un mar de glaciares". El empleo del término metafórico (*desembarqué*) en lugar del metaforizado justifica el resto de la estrofa, donde "un mar de glaciares" cobra todo su sentido.

Fuera del ámbito del *yo*, también acude Hinojosa a lo que el personaje de *Los Cantos de Maldoror* denominaba "el simpático empleo de la metáfora"<sup>110</sup>. En

<sup>109</sup> Real Academia Española [1994:I, 106].

<sup>110</sup> Conde de Lautréamont [1970:170]. Acto seguido, amplía su discurso Maldoror: "Esta figura de retórica presta mucha más utilidad a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que normalmente ni siquiera intentaban figurarse aquellos que están imbuidos de prejuicios o de falsas ideas, que al fin de cuentas son una misma cosa".

"Velocidad", citado íntegramente más arriba, define Hinojosa el paisaje con una metáfora simple impura (esquema B de A) de una originalidad poco común:

Ovillo  
de tierra  
herido  
por la carretera.

Ricardo Senabre señala que la metáfora con que Hinojosa abre "Pueblo" (PPCC, I 98), "Mi pueblo está sitiado/ por falanges de olivos", es de cuño orteguiano<sup>111</sup>. Y más concretamente, deudora de una empleada por Ortega y Gasset en el tomo IV de *El Espectador*: "Algún destacamento de chopos monta su guardia en el regazo del valle". Un último ejemplo es el que ofrece Hinojosa en esta cuarteta asonantada de "Sencillez" (PPCC, I 90), también metáfora simple impura (esquema B de A):

Parábolas de nubes  
forman un halo  
de cristal,  
sobre el monte nevado.

Dado que la aventura narrada en *Poesía de perfil*, al ser intelectual, sucede en un territorio más bien acromático, la presencia del color es aquí mucho menos relevante que en *Poema del Campo*. Pero hay pinceladas que nos remiten al primer poemario de Hinojosa. Así sucede, por ejemplo, con "Recuerdo", "Pueblo" o "Viento en el bosque", textos cuyos detalles cromáticos no pueden pasar desapercibidos. Tampoco prescinde Hinojosa del toque colorista en sus poemas marinos, que vencen en cantidad a los agrestes en esta segunda obra. "Marina", "Momentos", "Calma", "Signos del mar", etcétera, son buenos ejemplos de la atención que sigue prestando Hinojosa al color en un momento en que su amistad con algunos pintores vanguardistas puede estar sirviéndole de estímulo. "Momentos" (PPCC, I 103), quizá por la abundancia del detalle, es uno de los más significativos. Dado que la anécdota no existe, el poema queda reducido a la confrontación del color con la realidad emanada desde su ámbito, siempre difícil de adivinar. Es posible que Hinojosa, al componerlo, tuviese presentes telas distintas, que son las que pudo haber interpretado:

En un fondo gris  
brotan  
hilos de plata.

Sobre un fondo rojo,  
gotas  
de sangre cuajadas.

<sup>111</sup> Cfr. Senabre [1993:203].

En un fondo verde  
hay risas extrañas.

Sobre un fondo negro,  
hablan las mañanas.

En veinticinco de los cuarenta y ocho textos de *Poesía de perfil* Hinojosa adopta un esquema silábico uniforme; por consiguiente, se da a la largo de todo el poemario un equilibrio total entre ritmo de cantidad isosilábico y anisosilábico. Lo más frecuente en los poemas de este segundo grupo es una mezcla de versos de medida desigual. Así, por ejemplo, en un texto como "Velocidad" (PPCC, I 88) Hinojosa emplea bisílabos (dos), trisílabos (cinco), tetrasílabos (cuatro), pentasílabos (dos), hexasílabos (uno) y heptasílabos (dos). El ritmo de cantidad isosilábico presente en *Poesía de perfil* ofrece unas peculiaridades que conviene no obviar. En quince de las veinticinco composiciones isosilábicas Hinojosa utiliza el heptasílabo<sup>112</sup>; en siete, el octosílabo<sup>113</sup>; en una el hexasílabo, y en otra, el pentasílabo<sup>114</sup>. De todas formas, se observa en varias de ellas<sup>115</sup> el afán del poeta por romper el ritmo, aunque sea siempre en un solo verso de la composición. Dentro del arte menor, como ocurría en el primer poemario, el ritmo acentual resulta bastante variado. Según quedó anotado más arriba, en *Poesía de perfil* el verso más usado es el heptasílabo. Si en *Poema del Campo* predominaban algunos de los versos más cortos del arte menor, en *Poesía de perfil* su presencia resulta poco relevante, al menos por cuanto respecta a bisílabos<sup>116</sup>, trisílabos<sup>117</sup> y tetrasílabos<sup>118</sup>. No mucho más usados son penta<sup>119</sup>, hexa<sup>120</sup> y octosílabos; pero en las apariciones de este

<sup>112</sup> Vid. "Elegía posible", "Bucólica", "Pueblo", "Elegía al humo de mi cigarro", "Amanecer", "Marina", "Calma", "Sueño marino", "Entre dos luces", "Altura/ 1", "Misterio", "Viento en el bosque", "Signos del mar", "5" y "9" (de *Poemas para mí*) y "Confesión final".

<sup>113</sup> Vid. "Recuerdo", "Canción", "Altura/ 2", "Altura/ 3", "Puerto" y "3" y "6" (de *Poemas para mí*).

<sup>114</sup> Vid. "Canción" y "4" (de *Poemas para mí*), respectivamente.

<sup>115</sup> Vid. "Canción" (la de hexasílabos), "Pueblo", "Elegía al humo...", "Sueño marino", "Puerto" y "9" (de *Poemas para mí*).

<sup>116</sup> De ritmo trocaico (acento en primera): "Baile", "quietas", "brotan", "gotas", "Luz", "Luces", "Dudas".

<sup>117</sup> De ritmo dactílico (acento en segunda): "da vueltas", "Ovillo", "de tierra", "herido", "lanzada", "mi cuerpo", "tronchada".

<sup>118</sup> De ritmo trocaico (acentos en primera y tercera): "la luciérnaga", "El paisaje", "Rigodón", "de siluetas", "como flecha", "De puntillas", "del espacio", "de cristal", "Una línea", "Que es sencillo", "de misterios", "y en acecho", "de mi barca", etc.

<sup>119</sup> Lo suficiente para hallar ejemplos de las dos variedades del polirrítmico: Pentasílabo dactílico (acentos en primera y cuarta): "de obscuridad", "cuando en la tierra", "forman un halo", "Yucas esbeltas", "Himnos de plátanos", "Salen al paso", "Tengo los párpados", "Lluvia de fuego", "sobre mis labios", "hilos de plata", "Rompe los zancos", etc. Pentasílabo trocaico (acentos en segunda y cuarta): "y de silencio", "agujerea", "de paralelas", "la vista avanza", "Al fuego lento", "con mitra blanca", "en alta mar", "en el vacío", "El sentimiento", "El periscopio", "de cal y aire", "Tracé dos círculos", "y el otro grana", etc.

<sup>120</sup> También, en las dos variedades del polirrítmico: Hexasílabo dactílico (acentos en segunda y quinta): "lancé la cometa", "la barca sin remos", "ha inflado su vela", en el tamboril", "templé la guitarra", "Lancé

último se observa la combinación de variedades que forma el polirrítmico<sup>121</sup>. El arte mayor sigue siendo en este segundo poemario escasamente frecuentado por Hinojosa<sup>122</sup>. Eso sí, de los tipos del heptasílabo puede hallarse una buena representación, y en aquellos poemas en que predomina suele hallarse el polirrítmico, combinación que aúna sus tres variedades<sup>123</sup>.

El ritmo de timbre con mayor presencia a lo largo de todo el poemario es el asonante, que Hinojosa emplea, sobre todo, en finales con palabra llana, como en este pareado de "Elegía posible":

Si el globo se perdiera,  
¿caería en qué tierra?

Aunque sea menos común, tampoco prescinde Hinojosa de un timbre asonante con final en aguda, caso de este pareado, también de "Elegía posible":

Yo solo me embarqué.  
¿Adónde llegaré?

En algunas estrofas de "Pueblo", "Amanecer", "Marina" y alguna otra composición busca Hinojosa el ritmo consonante o total, pero sin mucha convicción, pues no suele mantenerlo durante todo el poema:

Los peces van abriendo  
con sus alas mohosas

las semillas", "Segué con la brisa", "navega mi barca", "acota mis nervios", "de sangre cuajadas", "sin letra de aumento", etc. Hexasílabo trocaico (acentos en sílabas impares): "mientras más volaba", "con los horizontes", "por la carretera", "repiquetearon", "sólo en el espacio", "abren su ojo ahumado", "de mi pensamiento", "de cohetes nuevos", "a que germinaran", "Con las jarcias rotas", "cuerda de guitarra", etc.

<sup>121</sup> Octosílabo dactílico (acentos en primera, cuarta y séptima): "tengo plantado mi pueblo", "un marinero en su barca", "como va lejos y es blanda", "para cazar la distancia", "entre las olas del viento", "se desgajaron mis brazos", etc. Octosílabo trocaico (acentos en sílabas impares): "En la falda de una sierra", "velas eran sus deseos", "su camino es una curva", "convertido en mapa mudo", "las canciones marineras", "dentro de mis ojos ciegos", etc. Octosílabo mixto a (acentos en segunda, cuarta y séptima): "y verde siempre es su ruedo", "Quedó la noche vacía", "formando flores de hielo", etc. Octosílabo mixto b (acentos en segunda, quinta y séptima): "sus casas son todas blancas", "y quiénes sus marineros", "Cogidas de las cinturas", "Apenas toqué la rama", "La noche encerró mi vista", etc.

<sup>122</sup> En "Pedagogía", una docena de eneasílabos; en "Marina" y en "El momento", unos pocos endecasílabos.

<sup>123</sup> Heptasílabo dactílico (acentos en tercera y sexta): "Embádmate el cuerpo", "y los nuevos clisés", "y la estrella fue estrella", "me encontré con el agua", "por estepas de brisa", "sobre el monte nevado", "de los títeres blancos", "por falanges de olivos, etc. Heptasílabo trocaico (acento en sílabas pares): "¿Adónde llegaré?", "los tulipanes negros", "en la devanadera", "vedado a la elegía", "Los dedos de la nieve", "y puntos suspensivos", "heridas por el viento", "Ramonés son sus lanzas", "por más que trece calles", "la torre es plañidera", etc. Heptasílabo mixto (acentos en primera, cuarta y sexta): "¡Pero yo sí lo sé!", "ráfagas de recuerdos", "mientras hay luz de menta", "sobre la tierra, muerta", "para después quedar", "a un crepitar de fuego", etc.

rastros de golondrinas acuciosas.

Huyó el pastor del monte  
a la playa de esponjas,  
tras los berilos de la aurora roja.

Y quedó prisionero  
en lianas verdosas,  
y en jábega de espumas nadadoras.

Pareados y tercetillos, como ocurría en *Poema del Campo*, son estrofas muy utilizadas en *Poesía de perfil*, aunque en este último se leen no pocas cuartetas asonantadas. En ocasiones, Hinojosa elige una de estas estrofas para toda la composición. "Elegía posible", "Pedagogía" y el "Poema 6" de *Poemas para mí* están escritos en pareados; "Preguntas", "Idea" y "Marina", en tercetillos; "Ambiente", "Altura/ 1", "Poema", "Signos del mar", etcétera, en cuartetas asonantadas. Para otros textos, sin embargo, Hinojosa prefiere combinaciones de estrofas distintas. En "Recuerdo", por ejemplo, usa las tres ya citadas, y en este orden: dos cuartetas, dos tercetillos y un pareado; "Sensualidad" consta de cinco pareados consecutivos y de un tercetillo final; y "Viento en el bosque", de tres pareados seguidos de tres tercetillos. Quizá saliéndose un tanto de sus esquemas habituales, el "Poema 2" de *Poemas para mí* (PPCC, I 129) lo compone Hinojosa con una seguidilla y un tercetillo:

Caramelo de luna  
chupó la noche.

La luz de olor de menta  
funde la noche.

Por alero de nieve,  
pasea mi retrato  
de mangas verdes.

Dado que *Poesía de perfil* es una continuación (camino, eso sí, de la vanguardia) de *Poema del Campo*, no es de extrañar que los críticos hayan señalado que recibiese idénticas influencias que el primer poemario de Hinojosa. Así, Arturo del Villar apunta que, en temas y lenguaje, *Poesía de perfil* es deudor de los Alberti y Lorca neopopularistas<sup>124</sup>. Julio Neira ha demostrado la influencia del Lorca de *Poema del cante jondo* en dos textos de *Poesía de perfil*. Se trata de "Dolor" y "Tristeza" (PPCC, I

<sup>124</sup> Cfr. Del Villar [1975a:2086]. Como ejemplo de la influencia de Alberti en JMh cita Del Villar "Canción" (PPCC, I 97), cuyo tercetillo monorrímo central es éste: "Si yo fuera marinero,/ sólo tendría en mi pecho/ una hélice y un remo".

106 y 118, respectivamente), en los que Hinojosa expresa el concepto 'pena' en relación con la guitarra<sup>125</sup>.

4.2.5. RECEPCIÓN. Se sabe que, a pesar de la fecha del colofón (15 de marzo de 1926), Hinojosa no dispuso ejemplares de *Poesía de perfil* hasta casi un año después<sup>126</sup>. De marzo de 1927 son las dos primeras noticias: una reseña y una nota, debidas a Miguel Pérez Ferrero y a Ernesto Giménez Caballero, respectivamente; de antes de julio del mismo año, la reseña de Romero Murube, y de agosto, la noticia de su recepción en la redacción de *Papel de Alehuyas*<sup>127</sup>. A pesar de ser pocas para una tirada de más de trescientos ejemplares, hay que anotar que no fueron desfavorables para con el poemario de Hinojosa. Miguel Pérez Ferrero fue el primer crítico en reseñar *Poesía de perfil*; en su texto no escatimaba elogios para el autor:

Tiene, ante todo, este libro una lozanía, un fervor de juventud latente desde la primera salida del poeta [...]. ¿Tiene eso solo el libro? Nosotros vemos más. Una disciplina de trabajo y de principio. Y un deseo de ajustar el tono de su juventud. Y muchos puntos logrados en esa juventud misma<sup>128</sup>.

El texto de Giménez Caballero es una breve nota en la que se anuncian además otras novedades poéticas, como *Perfil del Aire*, de Cernuda. Gecé no disimula la simpatía que siente por estos dos jóvenes poetas andaluces, a los que emparenta con Alberti, Prados, Altolaguirre, etcétera:

Cernuda, Hinojosa: perfiladores de versos. Atacando de sesgo. Para irse preparando en el ataque -definitivo- de frente<sup>129</sup>.

Por su parte, Joaquín Romero Murube, el tercer comentarista de *Poesía de perfil*, sitúa asimismo a Hinojosa en la onda de los jóvenes líricos andaluces del momento. Lo que más destaca Romero Murube en Hinojosa son la inspiración ("una flor de origen lejano") y las imágenes ("plenamente logradas" y "de moderna sensibilidad"), y afirma incluso:

Porque [...] Hinojosa ha sido el primer marinero por agua, cielo y tierra de esta gran fiesta náutica -sal y azul- de la última poesía<sup>130</sup>.

<sup>125</sup> Cfr. Neira [1988:77-79]. Entre otros textos de *Poema del cante jondo* citados por Neira, destaquemos "Las seis cuerdas" (García Lorca 1954:I, 191): La guitarra/ hace llorar a los sueños./ El sollozo de las almas/ perdidas,/ se escapa por su boca/ redonda./ Y como la tarántula/ teje un gran estrella/ para cazar suspiros,/ que flotan en su negro/ aljibe de madera.

<sup>126</sup> Cfr. *Td*, 4.2.1.

<sup>127</sup> Cfr. Nota anónima [1927c:sp].

<sup>128</sup> Pérez Ferrero [1927:4].

<sup>129</sup> Giménez Caballero [1927a:212].

<sup>130</sup> Romero Murube [1927:23].

4.2.6. APRECIACIÓN FINAL. *Poesía de perfil* es una obra compleja. No es fácil precisar si con respecto a *Poema del Campo* fue un paso adelante o no<sup>131</sup>. En *Poesía de perfil* se hallan ya en germen las líneas fundamentales que en estilo, temas, motivos, forma e ideología literaria desarrollará Hinojosa en el resto de su breve obra. Especialmente, los motivos clave del primer surrealismo y algunos de los más característicos de la estética de la modernidad. Toques de absurdo, onirismo, atmósfera erótica, desasosiego próximo a cierta angustia existencial, amputaciones del cuerpo humano..., en resumen: un universo de pesadilla. En ese universo perviven, no sin cierta tensión dialéctica, los restos del naufragio de la Arcadia rural de su *Poema del Campo*, superada ya por la Andalucía litoral<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> A este respecto afirma Marco [1974:51]: "Es, en mi opinión, inferior poéticamente al primer libro. Hinojosa ha perdido aquí la gracia ingenua, aunque alcanza una mayor seguridad de dicción". Por su parte, Musachhio [1980:121] señala: "Es grande el contraste entre la serenidad agreste de *Poema del Campo* y el desorden onírico que se instala en *Poesía de perfil*".

<sup>132</sup> Baena [1988:31], por su parte, afirma: "*Poesía de perfil* [...] formula una clara conexión inventiva entre surrealismo y neopopularismo. Ahora cara y cruz de una misma moneda. No se trata pues de destruir los modos artísticos, tradicionales, de esa realidad -la andaluza, en concreto-, ni tampoco de eclipsar su presencia, sino al contrario, afirmar el imaginario que le da vida y desde ahí reinterpretar el acceso a este mundo conocido o, al tiempo, negar sus imposturas".

### 4.3. LA ROSA DE LOS VIENTOS

4.3.1. BREVE HISTORIA. Tres días antes de la festiva quema literaria perpetrada en Madrid por los rehabilitadores de Góngora se había terminado de imprimir en Málaga *La Rosa de los Vientos*<sup>133</sup>. Era el día 20 de mayo de 1927. Compuesto en 1926, según se comunica en la portada del libro, Hinojosa lo anunciaba como "en preparación" ya en enero de este último año<sup>134</sup>. Después de *Vuelta*, de Emilio Prados, y de *Ámbito*, de Vicente Aleixandre<sup>135</sup>, *La Rosa de los Vientos* salía como séptimo número de la colección de suplementos aneja a *Litoral*, y al precio de cuatro pesetas. Sin justificación de tirada, se desconoce de cuántos ejemplares constaba la edición, agotada ya en 1928<sup>136</sup>. Hinojosa, igual que otros poetas de su entorno, había pretendido con ella reflotar la economía de la imprenta Sur, casi hundida ya por aquel entonces<sup>137</sup>. *La Rosa de los Vientos* lleva cuatro dibujos del pintor Francisco Bores y está dedicado a éste y a un amigo personal de José María no vinculado con la literatura: Carlos Benítez. Su título, tomado del libro de Soupault *Rose des vents* (1919)<sup>138</sup>, hace referencia a la rosa náutica o rosa de los vientos<sup>139</sup>, círculo que tiene marcados alrededor los treinta y dos rumbos en que se divide la vuelta al horizonte<sup>140</sup>. Dieciséis de los mismos son señalados por Hinojosa poema a poema. A este respecto afirma Enrique Baena:

La vuelta al horizonte según los rumbos marcados en el círculo de navegación, la rosa náutica, manifiesta la composición, también elíptica, del texto. [...] Tanto la vida moderna como el eterno retorno, ambos implícitos, actúan con fuerza

<sup>133</sup> Cfr. *Td*, 2.6.

<sup>134</sup> Cfr. *Td*, 4.2.1.

<sup>135</sup> *Ámbito*, a pesar de ser el sexto suplemento, no saldría hasta 1928.

<sup>136</sup> Así consta en una hoja informativa previa al boletín de suscripción, reproducida en el facsímil de *Caracteres*, de José Bergamín.

<sup>137</sup> Eso se deduce de la lectura de una carta de Prados a Lorca (Maurer 1987:70) escrita en mayo de 1927: "Hasta ahora los libros que hemos hecho y pensamos hacer van así. Alberti nos dio el libro [*La Amante*], para que hiciéramos lo que quisiéramos de él. Nosotros, como él está mal económicamente, le enviaremos la mitad de los beneficios, aunque no sea mucho, porque la edición es muy corta, pero en fin... Bergamín nos pagó la edición [de *Caracteres*] y nos la regaló para ayudar a las otras. Aleixandre con *Ámbito*, que saldrá pronto, también; y José María también".

<sup>138</sup> *Rose des vents* fue reseñado por Guillermo de Torre (Neira 1984c:271) en el núm. 48 de *Grecia*, en septiembre de 1920. JMH pudo haberlo conocido en París, durante su estancia de 1925-1926; cinco años atrás aún cursaba el bachillerato.

<sup>139</sup> Con el mismo título, y en Santa Cruz de Tenerife, un grupo de poetas canarios entre los que se hallaba Agustín Espinosa, había editado en abril de 1927 el número 1 de una revista (*La Rosa de los Vientos. Revista mensual* 1927) que salió hasta enero del año siguiente. El poeta y editor ilerdense Josep Janés publicó *Tú. Poemes d'adolescència* (Trapiello 1994:305) en Edicions de la Rosa dels Vents, Barcelona, 2<sup>a</sup> 1937.

<sup>140</sup> En Neira [1984c:263-280] puede leerse un minucioso análisis de la rosa de los vientos como uno de los topoi característicos de la poesía de vanguardia. Allí Neira rastrea los antecedentes (Huidobro, Cendrars, Soupault, De Torre, etc.) del poemario de JMH.

persuasiva en el rótulo, "la rosa de los vientos", que es así metáfora integral, paralelo creacionista a la rosa; metonimia de lo absoluto, en la poesía pura<sup>141</sup>.

En la edición original, dos páginas antes del colofón, se anota, como es costumbre en los libros de Hinojosa, la marcha de su bibliografía. A estas alturas cuentan como publicados *Poemas del Campo* [sic] y *Poesía de perfil*; en preparación, los siguientes: *Venus y un marinero* (poesía), *El aviador y el buzo* (teatro), *La Flor de California* (narraciones) y *Horas en libertad* (poesía). Meses atrás, en noviembre de 1926, Hinojosa había adelantado en el primer número de *Litoral* el poema "N"<sup>142</sup>, con el que abriría *La Rosa de los Vientos*<sup>143</sup>.

4.3.2. ESTRUCTURA. *La Rosa de los Vientos* es el poemario más breve de Hinojosa, y no hay discusión entre quienes alguna vez se han referido al mismo en cuanto a que está perfectamente estructurado<sup>144</sup>. El prólogo, un romance de seis versos, es bien elocuente con respecto a la intención del autor. *La Rosa de los Vientos* -viene a decir Hinojosa- reúne los poemas que han surgido de los distintos rumbos que señala la rosa náutica<sup>145</sup>. Tan breve declaración va precedida de una referencia muy precisa, la de un punto geográfico cuyas coordenadas son 29° 27'6" lat. N - 5° 48'3" long. E. Tras la consulta cartográfica pertinente, hemos determinado que en dicho punto geográfico se halla la localidad argelina de Wargla<sup>146</sup>. Wargla, antes Ouargla, es la capital del departamento de Oasis, próxima al desierto del Sahara; situada en un palmeral, es famosa por su producción de dátiles y por sus yacimientos de petróleo<sup>147</sup>. Lo que cabe preguntarse es por qué Hinojosa se sitúa -imaginariamente, claro está- en un lugar tan preciso como Wargla para comenzar su viaje. ¿Es un punto elegido al azar ante el globo terráqueo?

<sup>141</sup> Baena [1988:32].

<sup>142</sup> Vid. Hinojosa [1926c:34]. En su texto se observan dos variantes de interés con respecto al del original. La primera es una errata: "y como ya, me llama a grandes voces", frente a "y cano [pues se refiere al humo] ya, me...". La segunda es una corrección para mejorar el texto: "Yo me encojo de hombros/ y le regalo un alfabeto Morse", frente a "Encogiendo mis hombros hechos niebla/ yo le regalo...".

<sup>143</sup> A los versos de "N" se refiere Osuna [1993:132] como a "versos controlados por estructuras asonantadas algo malabarísticas y muestra de su inventiva innegable".

<sup>144</sup> Peña Hinojosa [1974:16] afirma: "*La Rosa de los Vientos* es un libro construido desde el comienzo al fin. No en balde hasta los rumbos marcan sus capítulos". Neira [1984c:277] por su parte, tampoco obvia este particular: "El volumen guarda una estructura definida y cerrada, pues Hinojosa sigue en los dieciséis poemas de la colección los más importantes rumbos de la rosa náutica, centrando su atención en las distintas regiones a que cada uno señala".

<sup>145</sup> Cfr. Hinojosa [1983:I, 143].

<sup>146</sup> Debo ésta y otras informaciones aquí utilizadas a mi colega y amigo Salvador Martínez, geógrafo, viajero y escritor secreto de cuentos y novelas excelentes.

<sup>147</sup> Cfr. Bosch [Dir.] [1987:XXIV, 11620]. Curiosamente, en "Unidos por la luz", un poema de *OL* (*PPCC*, I 179) puede leerse una secuencia relativa a un paisaje que nos remite a un punto como Wargla: "Por el desierto arrastran/ los camellos sus penas/ y llevan en sus ojos/ oasis de palmeras".

¿Acaso Wargla connotaba algo especial para él en 1926? Que duda cabe de que, siendo como era hijo y nieto de labradores, podía Hinojosa conocer que Wargla fuese productora de dátiles, pero tampoco hay que descartar que lo eligiese por otra razón. No en vano, Wargla, un oasis al lado del desierto, poblado de palmeras y rodeado de chotts, lagos salados secos, hubo de ser entonces un pequeño paraíso. Lo cierto es que desde Wargla, apuntando con la rosa náutica al norte, el destino es Londres, y Londres es el lugar que cita Hinojosa en "N" (PPCC, I 147), primer poema de *La Rosa de los Vientos*. Lo mismo ocurre con el siguiente, "NNE" (PPCC, I 149): desde Wargla, el nornordeste es algún punto de la costa mediterránea, entre Málaga y Almería, y a dicha zona apunta Hinojosa en su poema. Precise más o menos -tampoco es cuestión de seguir detallando-, parece claro que el juego estructural que se plantea Hinojosa es éste: convertir en poema las sugerencias y sensaciones que provocan en él los distintos rumbos del horizonte localizables desde Wargla, hasta un total de dieciséis. Desde el norte al nornoroeste, pasando por el este, el sur y el oeste.

4.3.3. CONTENIDOS. Cuando Hinojosa idea *La Rosa de los Vientos* tiene asumido que para la narración de un viaje imaginario<sup>148</sup> como el que está trazando sobre el atlas precisa un personaje poético distinto. He ahí el primer gran cambio que ofrece su tercer libro de poemas con respecto a los dos anteriores; también, lo que demuestra su propósito de construir un conjunto organizado de poemas, y no tan sólo una colección más o menos variada. En la medida en que en su poesía aumentan la anécdota y lo narrativo, desaparecen la actitud contemplativa y el sujeto lírico enmascarado, predominantes en sus dos primeros poemarios. Aun así, algunos de los rasgos característicos del personaje apuntado en *Poema del Campo* y 'perfilado' en *Poesía de perfil*, sobreviven en el héroe viajero que compone Hinojosa para *La Rosa de los Vientos*; por ejemplo, el decidido afán de su autor por identificarlo con Cristo<sup>149</sup>. El otro gran cambio que apunta *La Rosa de los Vientos* es un cambio en el tono poético<sup>150</sup>. El Hinojosa melancólico y añorante del purismo y del neopopularismo juveniles da paso a

<sup>148</sup> "Extraordinario" e "imaginario" son los adjetivos utilizados por Neira [1983c:19] y [1994:234] para calificar el viaje de *RV*. Libro de viajes era asimismo *Poemas cortos en prosa* (1925), de Fernando M<sup>a</sup>. de Millicua, amigo de JM<sup>H</sup> en París. Se trata de una obra bastante curiosa, en la que hay influencias de Gómez de la Serna y de Girondo. El primer texto lleva por título "A California".

<sup>149</sup> En la penúltima estrofa de "O" (PPCC, I 164) y en la última de "NO" (PPCC, I 168) podemos leer sendas menciones al costado del personaje: "Peregrino en las noches y en los días,/ cabalgo la distancia de mis dudas;/ sangra deseos mi costado abierto/ y pongo en California mi figura" ("O"); "Cerrad las puertas y dejadme paso,/ que mi costado herido/ viene manando lágrimas de frío" ("NO").

<sup>150</sup> Cfr. Allegra [1984:3] y Londero [1993:131].

un Hinojosa más lúdico y deportivo, es decir, más en sintonía con los tiempos modernos con que conectó desde su viaje a París<sup>151</sup>.

La naturaleza y el comportamiento del personaje poético de *La Rosa de los Vientos* son, en verdad, heroicos, heroicos en la dimensión en que son excepcionales las empresas que acomete<sup>152</sup>. Así, por ejemplo, la narrada en la estrofa segunda de "ENE" (PPCC, I 151), propia del mítico Orfeo: "Toqué la mandolina/ con sonrisa de incrédulo/ y al pasar por la noche reflejada,/ amaestré las aguas a bien oír conciertos". O la narrada en la última estrofa de "SE" (PPCC, I 155), poema en el que el cuerpo del personaje se ha transformado en viento: "Mi disfraz de monzón me obligó a que sacara/ billete de ida y vuelta para ser viajero/ y por mi voz de mando segura y bien templada,/ me nombraron perpetuo capitán de veleros". Esa singular capacidad metamórfica es la misma que lleva al personaje a convertirse en la esfinge de Gizeh<sup>153</sup>, o a emprender hazañas deportivas de la envergadura de la narrada en "OSO" (PPCC, I 163), que Neira califica de "irreverente"<sup>154</sup>:

Me salté el Panamá a pie juntillas  
e hice dos flexiones musculares  
sobre la barra fija  
del trópico de Cáncer.

La singladura  
comienza con buen tiempo.  
Viento flojo del Sur,  
mar rizada del viento,  
cielo claro  
y horizontes despejados.

Llegué a la playa a nado  
y tuve por escolta  
legiones de hipocampos.

Me puse un bañador;  
por no esperar al práctico,  
híceme un distraído  
veraneante acuático.

<sup>151</sup> Cfr. Neira [1994:227-243].

<sup>152</sup> A este respecto, téngase en cuenta lo que escribe Neira [1983b:22]: "En su afán demiúrgico, el poeta, a través de la prosopopeya y la atribución de rasgos cósmicos o zoomórficos a su propio cuerpo, se identifica con los elementos geográficos".

<sup>153</sup> Dicha identificación se deduce de la lectura de "SSE" (PPCC, I 157), poema en el que cuartetas como la tercera son bien explícitas: "No puedo resistir/ ver correr de mis ojos/ arenales de lágrimas/ formados por escombros". Si a esto se añade que desde Wargla el rumbo sursureste apunta a Egipto, ya no caben dudas. Cfr. asimismo Neira [1994:23].

<sup>154</sup> Neira [1983b:22].

Es lógico, por tanto, que para plasmar proezas como las señaladas más arriba Hinojosa se plantease un cambio de tono poético. La gama de tonos empleados en textos anteriores para la contemplación de la naturaleza, o para la evocación de un paisaje añorado, o para el análisis introspectivo no se adecuaban al intento de narrar las peripecias de este especialista en mutaciones. De ahí que Hinojosa optase por una variedad de tonos complementarios entre sí (más o menos variables según las metamorfosis de su personaje), pero encuadrables, como ya quedó apuntado, en una serie que va de lo lúdico y humorístico y desenfadado, hasta lo dramático, siempre dentro de un registro más amplio, que puede, en efecto, calificarse de 'heroico'.

Ya quedó escrito más arriba que el viaje apuntado en *Poesía de perfil* era más bien un viaje interior, de carácter retórico, relacionado sobre todo con la aventura estética emprendida por Hinojosa camino de la vanguardia. Por el contrario, en *La Rosa de los Vientos* el viaje es el centro en torno al que gira todo el poemario; desde el título mismo de la colección está Hinojosa indicándolo. Con independencia de que la idea de escribir un libro de viajes la concibiese Hinojosa después de haberse desplazado por Europa<sup>155</sup>, lo que cuenta es que *La Rosa de los Vientos* aparece en el panorama poético español con un sello innegable de originalidad, y en perfecta sintonía con su tiempo<sup>156</sup>. Las referencias culturales que Hinojosa destaca en este peculiar viaje literario son de lo más variopinto; algunas de ellas resultan especialmente interesantes pues nos suministran datos acerca de sus aficiones en materia de poesía. En "E" (PPCC, I 152), por ejemplo, Hinojosa hace cantar a una geisha "con voz de junco/ y ritmo de palmera" el legendario final del poeta chino Li Tai Po:

«Escribió Li-tai-po  
su última poesía  
con burbujas de agua  
  
en la barca sin quilla  
y sobre el pergamino  
combado de la orilla».

<sup>155</sup> Ésa es la tesis sustentada por Neira [1984c:278], si bien Alonso Girgado [1984:136] opta por descartarla: "Aunque Hinojosa efectuó dos viajes a países de Europa, nada tiene ello que ver con estos viajeros poemas que apuntan a las direcciones de la rosa de los vientos".

<sup>156</sup> En este sentido, afirma Neira [1983b:20]: "Es también un libro absolutamente representativo de una época en la que los viajes cobran una segunda edad de oro merced a los avances técnicos. Es la época de las gestas viajeras, los deportes, el aeroplano y los medios de comunicación".

Li Tai Po, o Li Po<sup>157</sup>, que vivió en el siglo VIII, bajo el reinado del emperador Suan Tsong, era, como demuestran algunos de sus poemas, un gran aficionado al vino<sup>158</sup>. "Su muerte -escribe Marcela de Juan- está rodeada de cierto misterio. Una versión afirma que, paseando un día en barco, ebrio como de costumbre, inclinóse demasiado con intención de abrazar a la luna que reflejaban las límpidas aguas del lago, y pereció ahogado"<sup>159</sup>. En la siguiente etapa del viaje Hinojosa apunta, desde Wargla, al este-sureste, en dirección al actual Irán. "ESE" (PPCC, I 154), de estructura circular, es un homenaje al poeta y matemático persa Omar Jayyam, aficionado, como Li Po, a los placeres báquicos y a la vida dichosa<sup>160</sup>, lo cual destaca Hinojosa en su composición<sup>161</sup>:

Del mar al Himalaya,  
del Himalaya al mar.

Si echaran los cimientos  
de una nueva Ispahán  
y Omar Khayán volviera  
a ser Omar Khayán,  
pondría rosas negras  
prendidas en mi ojal.

Dejadme vivir tranquilo,  
en el aire.

Dadme un buen vaso de vino,  
en el mar.

En algún momento de este poemario sorprende Hinojosa, como sorprendiera en "Sensualidad", de *Poesía de perfil* (PPCC, I 96), con brotes de un erotismo precursor del de obras posteriores. Así, en "S" (PPCC, I 158-159), poema en el que el protagonista se vanagloria de su amistad con el pueblo tuareg:

<sup>157</sup> De él y de otros poetas chinos (Prados 1923:sp) habían aparecido en *Ambos* algunas traducciones. De Po, en concreto, "La garza blanca": Este gran copo de nieve es una garza que se ha posado sobre el lago azul./ Inmóvil en la extremidad de un banco de arena, la garza blanca mira el Invierno.

<sup>158</sup> En De Juan [1973:105] se incluye este poema: Una jarra de vino entre las flores./ No hay ningún camarada para beber conmigo,/ pero invito a la luna,/ y, contado a mi sombra, somos tres.../ Mas la luna no bebe,/ mi sombra se contenta con seguirme./ Tardaré poco en separarme de ella;/ ¡la primavera es tiempo de alegría!

<sup>159</sup> *Ibid.*, 349.

<sup>160</sup> Eso refleja la mayoría de sus cuartetos o 'rubaiyyat', como ésta que sigue (Jayyam 1981:77): Si estás ebrio permanece en tu gozo./ Si besas a una novia prolonga ese instante/ y si el destino del mundo es la nada,/ supón que no existes y goza a su lado.

<sup>161</sup> Según ciertas fuentes, Jayyam vivió de 1047 a 1122 y fue director del observatorio de Isfahán. Afirma Ramon Vives Pastor (Jayyam 1985:20) que el poeta persa es un escéptico inteligente. Más adelante (pp. 24-25) concluye: "Los cronistas persas cuentan que a Jayyam le gustaba especialmente conversar y beber con sus amigos bajo el claro de luna, en la terraza de su casa, encima de una bonita alfombra, rodeado de cantores y de músicos, y con una gentil copera que, copa en mano, se la presentaba llena".

(Su cuerpo de ídolo negro  
llevaba una flor de arena  
prendida sobre su pecho).

Mis amigos los tuaregs,  
me regalaron un puñal de fuego  
con la hoja tajante  
templada en el desierto.

Suena el tantán,  
tantán, tantán,  
con ritmo sensual.

Baila una negra  
con sexo de líquido metal.  
Tantán, tantán.

Y es que las culturas primitivas, que tan presentes están en *La Rosa de los Vientos*, habían sido descubiertas por Breton y sus amigos<sup>162</sup>, en todo lo que tenían de 'salvajes', hacia 1925, e Hinojosa pudo haberlo apreciado leyendo *La Révolution Surréaliste*.

En la mitología del Hinojosa de *La Rosa de los Vientos* ocupan un lugar distinguido los deportes y el cine, y algunos otros motivos procedentes de la cultura norteamericana<sup>163</sup>. En el capítulo biográfico ya quedó anotado que Hinojosa y Ana Freüller eran practicantes asiduos de diversas modalidades deportivas. Con "OSO" (PPCC, I 163), citado íntegramente más arriba, Hinojosa, no sólo se sitúa dentro de la estética moderna, sino que, además, demuestra su sentido del humor. De su pasión por el cine, hay dos muestras muy precisas. Una, en "SSE", el poema 'egipcio', que implica dentro del discurso atribuido a la esfinge la comprensión de la vida como una película:

Yo perdí la noción del calendario  
y de días microbios,  
pero continuaré mi papel de hierático,  
con sonrisa de insomnio,  
en este film inacabado.

La otra es un homenaje a Charles Chaplin, y aparece en la última estrofa de "O":

Los Ángeles extienden sus secretos;  
Charlot, con su pañuelo, me saluda,  
y en la playa dorada del Pacífico  
mojan las olas mi cansada nuca.

<sup>162</sup> Cfr. Durozoi/ Lecherbonnier [1974:184-187], quienes aluden a las reproducciones de máscaras de Oceanía aparecidas en las páginas de *La Révolution Surréaliste*.

<sup>163</sup> Me refiero al cabaret, al Oeste épico (con toda su saga de personajes y situaciones), a la metrópoli, etc., que se manifestaron tanto en la literatura como en el cine.

Tanto la una como la otra significan lo mismo que el poema deportivo: Hinojosa está asumiendo unos rasgos culturales muy de su época; los mismos que comparte con la totalidad de los poetas de vanguardia.

4.3.4. ESTILO. Si estéticamente, de las dos primeras colecciones poéticas hinojosianas podía afirmarse que eran sendas obras de síntesis, no menos cabe asegurar de la tercera. Sin embargo, la síntesis estética que Hinojosa alcanza en *La Rosa de los Vientos* -al menos así lo han reconocido sus críticos<sup>164</sup>- es distinta, pues por su adscripción íntegra al vanguardismo contiene elementos de distintas tendencias: desde el Ultra hispano al surrealismo francés, pasando por el creacionismo del chileno Huidobro. Lo que el Hinojosa de *La Rosa de los Vientos* -y parte del anterior también- puede tener de ultraísta es lo mismo que cualquier otro poeta de su promoción; sobre todo, la temática 'moderna', y además, su afán de búsqueda de novedad. Pero Hinojosa no refleja una clara hostilidad por la tradición (su métrica sigue siendo clásica) ni usa neologismos superfluos, y ha recuperado la anécdota. Mayor es su deuda con Huidobro y el creacionismo. Sin optar por el verso libre como hacen Huidobro y Larrea (Diego tampoco prescinde de la rima ni del verso clásico en su poesía de creación), Hinojosa reivindica principalmente en *La Rosa de los Vientos* una libertad imaginativa que lo aproxima bastante al creacionismo. Y sin llegar al concepto de 'creación de una realidad poética' que Huidobro reclama en su *Non serviam*<sup>165</sup>, sí se aprecia en el Hinojosa de ciertos pasajes de *Poesía de perfil* y, sobre todo, en el de *La Rosa de los Vientos*, un modo distinto de enfrentarse a la Naturaleza. Ya no canta ni evoca el paisaje del mundo real; tampoco lo *crea* como si fuese una realidad independiente del mundo objetivo; pero logra que parezca diferente -es decir: nuevo-, como visto por vez primera. Nótese cómo presenta Hinojosa el archipiélago indonesio en "SE" (PPCC, I 155-156):

Entre un bosque de tierras que surgieron del agua,  
paseé mis miradas y colgué en cada cima  
un jirón de mi cuerpo ardiente, sobre el alba  
de mares estrellados de un prodigio de islas.

Es evidente que similar sensación de dinamismo a la conseguida ahí por Hinojosa la hallamos en "Osram", un texto huidobriano perteneciente a *Poemas árticos*: "Mira las islas que danzan sobre el mar"<sup>166</sup>. Es ahí, en el terreno del lenguaje poético, donde ha de

<sup>164</sup> De todas formas, lo que para algunos es síntesis, para otros (Del Villar 1975a:2086) es 'confusión estilística'.

<sup>165</sup> Cfr. Videla [1963:207].

<sup>166</sup> De Costa [ed.] [1989:113].



apreciarse el sello creacionista que marca a *La Rosa de los Vientos*<sup>167</sup>, porque tampoco existe tanta distancia entre la pretensión de crear una realidad artística desprovista de toda intención de mimesis y conseguir una cuya singularidad provoque un choque en el lector, aunque su dependencia de lo real sea más o menos apreciable. De todas formas, esto último no es siempre así en Hinojosa. Algunas de sus imágenes (sean metáforas o no) pertenecen sin discusión al dominio creacionista. Así, por ejemplo, la que consigue con la segunda estrofa de "NNE":

Con su risa de estrellas  
la noche ríe, ríe, ríe, ríe, ríe y ríe  
con una risa histérica.

Semejante proceso de creación -la prosopopeya como clave- había utilizado Huidobro en un momento de su poema *Tour Eiffel*, cuando escribió:

La Seine dort  
Sous l'ombre de ses ponts<sup>168</sup>.

Para Gabriele Morelli son también imágenes del dominio creacionista las que Hinojosa emplea en "Misterio", de *Poesía de perfil* (PPCC, I 120), y en el mismo "NNE"; en ambas utiliza un verbo del léxico deportivo, entonces de moda:

¿Adónde va la estrella  
que patina en el cielo  
y parte en dos mitades  
-sangrando luz su cuerpo-  
el manantial del aire?

y:

Un ritmo corpulento  
descendió de la cumbre, patinando  
por entre ventisqueros  
y se asomó espantado por la luz  
al mar Mediterráneo<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> A este respecto, ya señaló Neira [1983b:22]: "... y el lenguaje poético busca el tratamiento heterodoxo y juguetón de la naturaleza que cultivó el creacionismo".

<sup>168</sup> [El Sena duerme/ Bajo la sombra de sus puentes]. De Costa [ed.] [1989:129]. *Tour Eiffel*, escrito en francés y firmado en París, en agosto de 1917, fue publicado como libro un año después (Madrid, 1918), al precio de cinco pesetas.

<sup>169</sup> Cfr. Morelli [1988:108-109]. En la narración de *FC* titulada "Diez palomas" (PPCC, II 46) emplea asimismo JMH una forma del verbo *patinar*: "El dolmen deseaba fuertemente verse hollado por mis plantas pero yo permanecía quieto mientras patinaban por mi carne las miradas escurridizas de todas las mujeres distantes que me rodeaban...".

Próximo al tono de "OSO", el poema deportivo, está "ONO" (PPCC, I 166-167), en el que tal vez se manifieste el Hinojosa más lúdico<sup>170</sup>; ése que crea mediante la referencia adecuada al moderno mito literario el ambiente mágico de la infancia. Valgan como ejemplo las dos estrofas centrales del poema:

Jinete en su caballo de cartón,  
 pasa Búfalo Bill por la pradera,  
 el lazo en el arzón de la montura,  
  
 en la bota la espuela,  
 y gira en torno de él nuestra amistad  
 del tiempo de la escuela.

Curiosamente, en la contracubierta de *Tour Eiffel*, cuyo facsímil publicó la revista *Poesía*<sup>171</sup>, Huidobro anunciaba como obra en preparación *El Romancero de Buffalo Bill*, que no llegó a publicar.

Para Arturo del Villar, "el surrealismo está presente [en *La Rosa de los Vientos*], aunque sujeto con fuerza"<sup>172</sup>. Es posible que Del Villar esté en lo cierto, pero más que por causas métricas -como él aduce-, el surrealismo está controlado por razones que guardan relación con la misma naturaleza del poemario. El surrealismo, que en sentido estricto es incompatible con cierta idea de 'composición', se halla en *La Rosa de los Vientos* más bien en algunos motivos aislados, como alguna vez se ha escrito<sup>173</sup>.

En siete de las diecisiete composiciones de *La Rosa de los Vientos* muestra Hinojosa su preferencia por un ritmo de cantidad isosilábico: "Prólogo", "N", "NE", "SE", "O", "NO" y "NNO". Eso si se considera como anecdótica la presencia de dos alejandrinos junto a los quince endecasílabos de que consta "N", en lo que parece ser un titubeo inicial o una 'irreverencia' métrica. En cuanto a los diez poemas de ritmo anisosilábico, lo más frecuente es una mezcla no siempre académica de esquemas silábicos distintos. Así, por ejemplo, en "NNE", donde Hinojosa utiliza versos de siete, ocho, nueve, once, catorce y quince sílabas; o en "ENE", donde aparecen versos de siete, ocho, diez, once y catorce sílabas. Puestos a ser más o menos fieles a unas ciertas normas métricas, los mejores resultados los obtiene Hinojosa con los poemas isosilábicos, sean estos de versos con el mismo número de sílabas ("Prólogo", "N",

<sup>170</sup> Tampoco le va en zaga a "ONO" en cuanto al tono lúdico la totalidad de "SO", cuyo remate es éste: "Un indio me ha preguntado/ con su voz de lengua rota/ por qué voy sin taparrabo".

<sup>171</sup> Vid. De Costa [ed.] [1989].

<sup>172</sup> Del Villar [1975a:2086].

<sup>173</sup> Cfr. Neira [1983b:20], donde se alude a motivos tales como "la importancia de la vista y su carencia, la mutilación y la hemorragia, ya presentes en *Poesía de perfil*". Cfr. asimismo Teruel [1986:16].

"SE", "O" y "NNO") o bien resultado de combinaciones de versos largos con sus quebrados naturales ("NE" y "NO"). Frente a la variedad cuantitativa que ofrece la cuarta estrofa de "NNE" (PPCC, I 149),

Y puse una bandera  
de color de alegría,  
en medio de la linde  
donde comienza el baile de mi vista,  
sin temor de encontrar esos bichos que fuman  
y en donde sólo vive[n] mi aliento y mi sonrisa,

mejor, el ritmo regular de la combinación 11/7 que se da en las estrofas tercera y cuarta de "NE" (PPCC, I 150):

La Nochebuena fue dando traspiés  
por en medio de estepas y pantanos,  
y al llegar a estas tierras,  
desfallecida, se murió en mis brazos.

Fue royendo a la higuera  
una lengua de fuego  
y arrancó los carteles de la tarde  
una mano de hierro.

O la simetría presente en la silva arromanzada de "O", que comienza así:

Entro en el cabaret por una síncopa  
y me arrullan palomas tartamudas,  
en mi cuna de whisky sumergido,  
andanzas sobre blancas dentaduras.

Dentro del arte menor, que predomina en *La Rosa de los Vientos*<sup>174</sup>, ya no se hallan, como en los dos poemarios anteriores, bisílabos y trisílabos; pero el ritmo acentual sigue siendo bastante variado. También aquí el heptasílabo, en las distintas variedades que combina el polirrítmico<sup>175</sup>, es el verso preferido por Hinojosa. Tetra<sup>176</sup>,

<sup>174</sup> Del total de 343 versos que suman los 17 poemas, 198 son de arte menor y 145, de arte mayor. Cfr. además Neira [1983b:22].

<sup>175</sup> Heptasílabo dactílico (acentos en tercera y sexta): "Con su risa de estrellas", "de color de alegría", "una lengua de fuego", "Cuando pueda gritar", "de mi mano derecha", "de amarillo limón", "a los patos silvestres", "de papiros añejos", etc. Heptasílabo trocaico (acentos en sílabas pares): "Me desperté pensando", "por entre ventisqueros", "en serpentina blanca", "toqué la mandolina", "Florencia pide auxilio", "y ritmo de palmera", "combado de la orilla", "Del mar al Himalaya", "del Himalaya al mar", etc. Heptasílabo mixto (acentos en primera, cuarta y sexta): "y amanecí sin tacto", "Hay que tener conciencia", "porque la rapta el Arno", "todo el renacimiento", "para mirar el sol", "sobre tu almendro en flor", etc.

<sup>176</sup> Acentos en primera y tercera (ritmo trocaico): "en el aire", "en el mar", "He perdido", "y de lazos", "cielo claro", "jadeando".

penta<sup>177</sup> y hexasílabos<sup>178</sup> (estos dos últimos en la gama completa del polirrítmico) son poco frecuentes: sumándolos todos no se llega a la treintena; pero tampoco es despreciable la frecuencia del octosílabo: se sobrepasa la cuarentena de casos, con representación más que holgada de las variedades que combina el polirrítmico<sup>179</sup>. La presencia del arte mayor, que en *Poema del Campo* y en *Poesía de perfil* apenas si se daba, es en *La Rosa de los Vientos* una presencia notable, marcada, en su variedad, por la fuerza del heptasílabo. No emplea Hinojosa muchos versos eneasílabos, pero sí de casi todos sus tipos (para completar la gama del polirrítmico sólo faltan casos de eneasílabo mixto b<sup>180</sup>; aún menor es el empleo de decasílabos, y apenas en dos de sus variedades<sup>181</sup>; del dodecasílabo, únicamente se registran tres casos<sup>182</sup>. Los versos de arte mayor más usados por Hinojosa en *La Rosa de los Vientos* son aquellos que encajan mejor con el heptasílabo: el alejandrino, verso compuesto de dos hemistiquios heptasilábicos, y el endecasílabo, del que el heptasílabo es quebrado natural. El alejandrino, salvo en el tipo ternario, se halla representado en todas las demás variantes que forman el polirrítmico<sup>183</sup>. En cuanto al endecasílabo, sí que aparece en las cuatro

<sup>177</sup> Pentasílabo dactílico (acentos en primera y cuarta): "Suena el tantán" (tres veces), "Baila una negra", "hasta secar", "el manantial", "La singladura". Pentasílabo trocaico (acentos en segunda y cuarta): "con voz de junco", "tantán, tantán" (bis).

<sup>178</sup> Hexasílabo dactílico (acentos en segunda y quinta): "Teñí mi retina", "con ritmo sensual", "inyectados de ébano", "El mar no es el mar" (tres veces), "de nieve y de viento", "Pasaron rebaños", "de icebergs cubiertos", "de pájaros blancos", etc. Hexasílabo trocaico (acentos en las sílabas impares): sólo un empleo: "Es un archipiélago".

<sup>179</sup> Octosílabo dactílico (acentos en primera, cuarta y séptima): "Dadme un buen vaso de vino", "para dormir sobre el mar", "Un indio me ha preguntado", "De la agonía de Europa". Octosílabo trocaico (acento en las sílabas impares): "en la Rosa de los Vientos", "el recuerdo de su cielo", "las prendió a los cinco dedos", "en su lento caminar", "ya del mar al Himalaya", "ya del Himalaya al mar", "mis amigos los tuaregs", "el plumaje de su cuerpo", "con su voz de lengua rota", etc. Octosílabo mixto a (acentos en segunda, cuarta y séptima): "Pasaron días sin luz", "de llama casi apagada", "la geisha sigue su canto", "serpientes de la oración", "oliendo flores de tierra", "Los Andes mojan su cola". Octosílabo mixto b (acentos en segunda, quinta y séptima): "De todos los horizontes", "brotaron poemas nuevos", "Dejadme vivir tranquilo", "el canto del papagayo", "por qué voy sin taparrabo", etc.

<sup>180</sup> Eneasílabo trocaico (acentos en cuarta, sexta y octava): "en las afueras de la noche", "Desde mi barca de bambú", "en este film inacabado", "no lo busquéis en el presente", "El Polo Sur me lo agradece", "El Amazonas es bromista". Eneasílabo dactílico (acentos en segunda, quinta y octava): "y apaga las flores de fuego". Eneasílabo mixto a (acentos en tercera, quinta y octava): "Me lancé por Tierra de Fuego", "que florecen en sus orillas". Eneasílabo mixto c (acentos en segunda, sexta y octava): "Mi voz, mi signo indescifrado".

<sup>181</sup> Decasílabo dactílico simple (acentos en tercera, sexta y novena): "¡Quién pudiera nadar en el sol!", "¡Quién pudiera en el mar sestear!", "Me salté el Panamá a pie juntillas", "con cinturas delgadas que el eco". Decasílabo trocaico simple (acentos en las sílabas impares): "e hice dos flexiones musculares".

<sup>182</sup> Dodecasílabo de 5-7 (primer hemistiquio, dactílico; segundo, trocaico): "lanzan al aire : su extraña lengua muda". Dodecasílabo de 7-5: "desde lo alto del monte : Gaurisankar", "y saben cuanto encierra : la juventud".

<sup>183</sup> Alejandrino dactílico (suma de dos heptasílabos dactílicos; acentos en tercera y quinta de cada hemistiquio): "Entre un bosque de tierras : que surtieron del agua", "paseé mis miradas : y colgué en cada cima", "me nombraron perpetuo : capitán de veleros", etc. Alejandrino trocaico (suma de dos heptasílabos

variedades que combina el polirrítmico (enfático, heroico, melódico y sáfico) y en dos más (dactílico y a la francesa)<sup>184</sup>.

El ritmo de timbre predominante en *La Rosa de los Vientos* es el parcial o asonante, sobre todo, el de finales en palabra llana:

Mientras oteo curvos horizontes  
 en el balcón de escarcha tempranera,  
 veo llegar al humo desde Londres,  
 que amarillo nació en las chimeneas  
 y cano ya, me llama a grandes voces  
 y pregunta con gesto anacoreta  
 por la senda que lleva al Polo Norte.

Pero tampoco descarta Hinojosa la rima asonante con final en aguda:

Teñí mi retina  
 de amarillo limón  
 y entorné los párpados  
 para mirar el sol.

Y presenta algún que otro ejemplo de ritmo de timbre consonante, bien con final en llana:

en la barca sin quilla  
 y sobre el pergamino  
 combado de la orilla»,

---

trocaicos; acentos en segunda, cuarta y sexta): "y en donde sólo vive[n] : mi aliento y mi sonrisa", "La luna dio su carne : alegre entre las ramas", "la caja de sorpresas : que me ofreciera el mar". Alejandrino mixto (dos heptasílabos con acentos en primera, cuarta y sexta sílabas de cada hemistiquio): "Acaricié países : aún sin historia blanca", "Velas y gaviotas : vuelan en mis entrañas". Alejandrino a la francesa con primer hemistiquio en final agudo: "Para picotear : sobre mi fría palma", "de haber visto nacer : geométricas ciudades", "de las lluvias y el sol, : del mar y de las noches", etc.; o con sinalefa entre los hemistiquios: "un jirón de mi cuerpo : ardiente, sobre el alba", "al lado de la vida, : en memoria estampadas; o con encabalgamiento respecto al segundo hemistiquio: "Un rosario de truchas : pesqué en el lago Ontario", "que empuja las noticias : de una comarca a otra", "y por mi voz de mando : segura y bien templada", etc.

<sup>184</sup> Endecasílabo enfático (acentos en primera, sexta y décima): "bajan aleteando las estrellas", "Óyense cuchicheos a través", "Entro en el cabaret por una síncopa". Endecasílabo heroico (acentos en segunda, sexta y décima): "Han puesto colgaduras encaladas", "dejando un sedimento en las cabezas", "Charlot, con su pañuelo, me saluda", "y nadie más que yo sabe el secreto", etc. Endecasílabo melódico (acentos en tercera, sexta y décima): "Encogiendo mis hombros hechos niebla", "y arrancó los carteles de la tarde", "aventuras de príncipes barítonos", "Baltimore pregona las melenas", "pasa Buffalo Bill por la pradera", etc. Endecasílabo sáfico (acentos en cuarta, sexta u octava y décima): "yo le regalo un alfabeto Morse", "sangra deseos mi costado abierto", "Cerrad las puertas y dejadme paso", etc. Endecasílabo dactílico (acentos en cuarta, séptima y décima): "mujeres negras que habitan mi casa", "desfallecida, se murió en mis brazos", "un vals me trajo la luz de otros tiempos". Endecasílabo a la francesa (acentos en cuarta sobre palabra aguda, en sexta u octava y en décima): "para borrar los huecos de mis huellas", "y se asomó espantado por la luz", "para mesar su frente de agua pura", etc.

bien con final en aguda:

Me sentí explorador cuando encontré en mi marcha  
la caja de sorpresas que me ofreciera el mar  
y llevé entre mis pliegues la nostalgia aromada  
del roce de sus nombres en continuo vibrar.

El que Hinojosa opte en *La Rosa de los Vientos* por aventurarse en el terreno del arte mayor tiene como consecuencia una ampliación de su registro estrófico. El pareado, el tercetillo y la cuarteta presentes en *Poema del Campo* y en *Poesía de perfil*, siguen siendo la base de los poemas de arte menor en *La Rosa de los Vientos*. Así, en "E", "ESE", "S", "OSO" y "NNO". Precisamente, este último texto consta de tres tercetillos y de una cuarteta asonantada:

El mar no es el mar.  
El mar está hecho  
de nieve y de viento.

El mar no es el mar.  
Es un archipiélago  
de agua o de hielo.

Pasaron rebaños  
de icebergs cubiertos  
de pájaros blancos.

El mar no es el mar.  
El mar es el cielo,  
icefield alado,  
de azul recubierto.

Pero también aparecen el romance:

De todos los horizontes  
brotaron poemas nuevos,  
que vinieron a juntarse  
en la Rosa de los Vientos,  
y cada poema trajo  
el recuerdo de su cielo.

Y el romancillo:

Si echaran los cimientos  
de una nueva Ispahán  
y Omar Khayán volviera  
a ser Omar Khayán,  
pondría rosas negras  
prendidas en mi ojal.

En el resto del poemario hay un predominio casi absoluto de la silva, poema no estrófico que Hinojosa frecuenta en dos variedades: la silva arromanzada<sup>185</sup> ("N" y "O") y la silva asonantada<sup>186</sup> ("NNE", "NE", "ENE", "SSE", "SSO", "ONO" y "NO"). En el primer caso, Hinojosa se sujeta bien a la asonancia en é-a:

Mientras oteo curvos horizontes  
 en el balcón de escarcha tempranera,  
 veo llegar al humo desde Londres,  
 que amarillo nació en las chimeneas  
 y cano ya, me llama a grandes voces  
 y pregunta con gesto anacoreta  
 por la senda que lleva al Polo Norte.

O bien a la asonancia en ú-a:

La luna estremecida entre los ébanos  
 deja su zumo en las arboladuras  
 de la ciudad perdida en mar compacto  
 de selva virgen y árida llanura.

Cuando Hinojosa opta por la silva asonantada su libertad es mucho mayor:

Fue royendo a la higuera  
 una lengua de fuego  
 y arrancó los carteles de la tarde  
 una mano de hierro.

Hay que tener conciencia  
 de lo que es la retama  
 y qué la hierbabuena.

No obstante, el caso más singular de todo el poemario lo ofrece Hinojosa en "SE", poema no estrófico compuesto de siete serventesios de alejandrinos, cuyos versos impares mantienen de principio a fin un timbre asonantado en á-a:

Acaricié países aún sin historia blanca,  
 donde el hombre y el árbol son hermanos menores,  
 dentro del laberinto de costumbres extrañas,  
 de las lluvias y el sol, del mar y de las noches.

[...]

Aún relumbra el recuerdo que traje en mi mirada,  
 de haber visto nacer geométricas ciudades,

<sup>185</sup> La silva arromanzada (Baehr 1970:383) es aquella que conserva la misma rima en todos los versos pares.

<sup>186</sup> La silva asonantada (Baehr 1970:383) es aquella que sustituye la rima consonante por la asonante, y que acepta junto a endecasílabos y heptasílabos otros versos de número impar de sílabas (trisílabos, pentasílabos, enesílabos) y también alejandrinos.



Los hombres del Egipto  
Lloran como los nuevos cocodrilos<sup>192</sup>.

Y hay más ejemplos, pero lo que cuenta, sobre todo, es demostrar que, en el mismo Huidobro, lo que se aprecia es una concepción del viaje que funciona como justificación del texto que la sigue. Dicho planteamiento puede leerse al comienzo de "Exprés", texto inaugural de *Poemas árticos*:

Una corona yo me haría  
De todas las ciudades recorridas

Londres Madrid París  
Roma Nápoles Zurich

Silban en los llanos

locomotoras cubiertas de algas  
AQUÍ NADIE HE ENCONTRADO

De todos los ríos navegados  
yo me haría un collar

El Amazonas El Sena  
El Támesis El Rin<sup>193</sup>.

Después de leer esos versos, no cabe sino recuperar el "Prólogo" de *La Rosa de los Vientos*, para insistir una vez más en la filiación creacionista del poemario de Hinojosa:

De todos los horizontes  
brotaron poemas nuevos,  
que vinieron a juntarse  
en la Rosa de los Vientos,  
y cada poema trajo  
el recuerdo de su cielo.

Pero, como apunta Julio Neira, tampoco se sustrajo Hinojosa de la influencia del poeta francés Philippe Soupault:

A buen seguro, este libro [*Rose des vents*] de su nuevo amigo francés le proporciona la idea estructural de seguir los diversos rumbos de la flor geográfica en su viaje de iniciación vanguardista. La identidad de título y semejanzas textuales y de actitud ante la naturaleza (...) avalan la relación entre los dos poemarios<sup>194</sup>.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 124.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>194</sup> Neira [1984c:278].

Neira ejemplifica dicha influencia en un detalle muy concreto, el empleo por parte de Hinojosa del topónimo 'Gaurisankar'<sup>195</sup> en su poema "NE" (PPCC, I 150):

Cuando pueda gritar  
desde lo alto del monte Gaurisankar  
"¡Todos somos hermanos!"  
escribiré mi vida  
en serpentina blanca.

Por su parte, Philippe Soupault, en el "Horizon" de *Rose des vents*, afirma:

Nous arriverons dans deux jours au Congo  
j'ai franchi l'Équateur et le Tropique du Capricorne  
je sais qu'il y a des collines innombrables  
Notre-Dame cache le Gaurisankar et les aurores boréales  
la nuit tombe goutte à goutte  
j'attends les heures<sup>196</sup>.

4.3.5. RECEPCIÓN. Joaquín Romero Murube terminaba su reseña de *Poesía de perfil*<sup>197</sup> anunciando otra próxima sobre *La Rosa de los Vientos* para la misma sección de la revista *Mediodía* ("Neorama"). Y en la página siguiente, en unas breves líneas anónimas, se insistía en ello:

En números sucesivos aparecerán más detenidas notas sobre *Canciones* de Federico García Lorca, *Perfil del Aire* de Luis Cernuda, *Vuelta* de Emilio Prados, y *La Rosa de los Vientos* de José María Hinojosa. Por hoy, felicitemos efusivamente a la dirección de *Litoral*, que de modo tan fino y airoso ha sabido lanzar a la luz de todos los vientos las obras de unos de los renacimientos más ricos de la lírica, hallando los moldes justos en que encerrar las sutiles esencias de la poesía nueva<sup>198</sup>.

Y es que, debido al retraso con que le llegaron a España los ejemplares de *Poesía de perfil*, Hinojosa se encontró en mayo de 1927 con dos libros en las manos. Tres meses después una nota anónima informaba en la revista onubense *Papel de Aleluyas* de otra gavilla de novedades poéticas sureñas: obras de Prados, Altolaguirre, Alberti, Porlán, etcétera. De Hinojosa, se mencionaban los dos más recientes: *Poesía de perfil* y

<sup>195</sup> *Ibid.*, 278-279. Afirma Neira que dicho topónimo "no aparece en las relaciones geográficas oficiales de la URSS, pero sí en 'Horizon', poema del libro de Soupault"; sin embargo, el Gaurisankar, según se lee en la *Gran Enciclopedia Larousse* (t. X, p. 4790) es "una cumbre del Himalaya central, enteramente en territorio nepalés".

<sup>196</sup> Soupault [1984:45]. No es ésta la única influencia textual del Soupault de *Rose des vents* en JMH. Poemas como "Cinéma-Palace" pudieron asimismo influir en los motivos cinematográficos presentes en "SSE" y en "O", de *RV*; también deben ser considerados motivos como el whisky y los cigarrillos, que no son infrecuentes en Soupault y aparecen en diversos poemas de JMH.

<sup>197</sup> Cfr. *Td*, 4.2.5.

<sup>198</sup> Nota anónima [1927d:24].

*La Rosa de los Vientos*<sup>199</sup>. Y un mes más tarde, uno de los directores de *Papel de Aleluyas*, Rogelio Buendía, demostrando una sintonía total con el Hinojosa lúdico y deportista, retrataba de esta manera a su colega malagueño:

José M.<sup>a</sup> Hinojosa, colocado en la puerta de los once, paraba, con gesto de Dionisos sin rosas ni racimos, la pelota de oro de la Osa Mayor y deshojaba otras veces, en el campo de tennis, a raquetazos, la Rosa de los Vientos, calcada en cera, en el invierno de Málaga. Así lo vió Simbad [*sic*]<sup>200</sup>.

La reseña prometida por *Mediodía* no llegó a aparecer. A la postre, el tercer poemario de Hinojosa sólo fue -y de manera concisa- saludado en sendas notas de Juan Chabás y de Ernesto Giménez Caballero, y eso que los esfuerzos de su autor por distribuirlo pronto y bien no fueron escasos. Desde Campillos, mientras disfrutaba de un permiso militar, escribió el 28 de junio de 1927 al librero León Sánchez Cuesta. En la carta le solicitaba las direcciones de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Juan Chabás, etcétera, para remitirles *La Rosa de los Vientos*<sup>201</sup>. La distribución de *Poesía de perfil* había sido tan anómala que Juan Chabás confesaba al comienzo de su nota sobre *La Rosa de los Vientos* que aún lo desconocía. De ahí que su único punto de referencia fuese *Poema del Campo*. El crítico alicantino, aunque pusiera algún reparo a Hinojosa, en lo esencial, lo presentaba de manera positiva:

También este libro señala un avance cierto. De técnica y de arboladura total de la sensibilidad poética de Hinojosa<sup>202</sup>.

Chabás, en dos ocasiones, filia claramente como creacionista *La Rosa de los Vientos*<sup>203</sup>. Y termina su nota con un doble comentario; elogioso a medias, a medias desaprobatorio:

La forma, más pulcra y de mayor respiración. Con algún descuido, fácil de evitar, a veces: de esos descuidos que inútilmente entorpecen la poesía<sup>204</sup>.

Giménez Caballero, aunque ya había comentado *Poesía de perfil* para *Revista de las Españas*<sup>205</sup>, vuelve a citar esta obra en la nota dedicada a *La Rosa de los Vientos*, pero al hacerlo la confunde con *Perfil del Aire*, de Cernuda. El texto de Gecé demuestra

<sup>199</sup> Cfr. Nota anónima [1927c:sp].

<sup>200</sup> Buendía [1927:sp].

<sup>201</sup> Cfr. Neira [1983a:122].

<sup>202</sup> Chabás [1927a:sp].

<sup>203</sup> *Ibid.*, *id.*: "... esta *Rosa de los Vientos* [...], guía poética de las metáforas que en todos los cuadrantes estremecen un temblor de creación". Y más adelante: "Algunas de estas imágenes brotan merced a un procedimiento de creación bastante fácil de adivinar". Las cursivas son mías.

<sup>204</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>205</sup> Cfr. *Td*, 4.2.5.

una vez más la simpatía con que se miraba a Hinojosa y rezuma todo él un tono lúdico y festivo que enlaza con el dominante en *La Rosa de los Vientos*:

Sus dos libros [...] han traído una ventolera de modernidad, finura y cosa bien. Dificultades y carreras de mil metros. Muchacho, bien. Victorias y grandes promesas. [...] Málaga, pureza, novedad, Distinción. ¡Hurra!, joven púgil. Sol y gracia<sup>206</sup>.

4.3.6. APRECIACIÓN FINAL. Que *La Rosa de los Vientos* fue para Hinojosa un libro de transición es algo que ya señaló en su momento Joaquín Marco<sup>207</sup>. Viniendo de donde venía -purismo/ neopopularismo, sobre todo-, Hinojosa dio con su tercer poemario una especie de salto en el vacío<sup>208</sup>, después del cual la única salida posible era iniciar una nueva etapa. Por eso, al cerrar la primera (*Poema del Campo, Poesía de perfil*) con una pirueta lúdico-vanguardista, Hinojosa no tenía otra opción que seguir el camino que se vislumbraba en los momentos más audaces de *Poesía de perfil*. Y ése era el de la aventura surrealista, que marcó la tercera y cuarta etapas de su obra. *La Rosa de los Vientos* se separaba también de la primera etapa de la producción hinojosiana por su decidido afán de novedad. Y esto, que entonces no fue muy bien visto por algunos de sus coetáneos<sup>209</sup>, no nos parece que sea hoy un detalle digno de censura. No todo lo nuevo es malo, ni siquiera, el afán por convertirse a lo nuevo tras la primera oleada; distinta cosa es asumir el riesgo de ser considerado un esnob. E Hinojosa, por cuanto luego demostró, no pudo soportarlo demasiado tiempo. El salto, en lo estético, de la primera época a este momento de transición vanguardista representado por *La Rosa de los Vientos* es un hecho; como también lo es que Hinojosa lo dio para mejorar. Comparto la opinión de Baltasar Peña, quien en 1974 reconocía: "Su poesía, geográfica, es más cerebral, más elaborada que sus poemas campesinos"<sup>210</sup>. Por su parte, Arturo del Villar, que reprochaba a Hinojosa su indecisión entre lo tradicional y lo vanguardista, reconocía también:

Se aprecia [en *La Rosa de los Vientos*] una mayor soltura expresiva, y el poeta demuestra haber ganado originalidad. Es un libro interesante aún hoy, sin llegar a

<sup>206</sup> Giménez Caballero [1927c:452].

<sup>207</sup> Cfr. Marco [1974:51].

<sup>208</sup> Neira [1989:17] define *RV* como "un ejercicio de retrospección poética hacia los orígenes de la vanguardia".

<sup>209</sup> Chabás [1927a:sp], había afirmado: "Tal vez hay en [*RV*] un prurito de hallar siempre la imagen sorprendente, inventada, que quita al volumen la esperada sorpresa de un viento con oxígeno poético nuevo". Y Souvirón [1934:272], siete años después: [JM] "va tras de ser el poeta de la última sensación, de la novedad recientísima, pero continúa sin perder su iniciación nativa".

<sup>210</sup> Peña Hinojosa [1974:16].

ser redondo. [...] No es ni mejor ni peor que otros libros del momento, época sedimentadora y revitalizadora, de gran repercusión inmediata<sup>211</sup>.

Como obra representativa de aquel entonces joven, moderno y feliz, debe ser leída *La Rosa de los Vientos*, igual que debe verse hoy un filme en blanco y negro, como se debe contemplar un buen cuadro cubista.

---

<sup>211</sup> Del Villar [1975a:2086].