

(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

4.4. ORILLAS DE LA LUZ

4.4.1. BREVE HISTORIA. *Orillas de la Luz*, sin justificación de tirada, y con fecha de composición de 1927, fue publicado en la imprenta Sur, de Málaga, en marzo de 1928, y salió a la venta al precio de cuatro pesetas. Hinojosa lo dedicó a los pintores Benjamín Palencia y Hernando Viñes, y a su primo hermano Baltasar Peña. Las ilustraciones, cuatro dibujos de Palencia alusivos a la temática de los poemas, indican que el pintor pudo haber conocido el original de Hinojosa (o parte del mismo) en la fase de escritura. Lo cual no es muy extraño, pues siete poemas de *Orillas de la Luz* habían sido anticipados por Hinojosa, entre febrero y octubre de 1927, en dos revistas de poesía. En el número 6 de *Mediodía* Hinojosa publicó "Así es", "¿Por qué no?" y "Estambres"²¹². En el número 4 de *Litoral*, "Dos cabezas"²¹³, y en el extra triple 5-6-7 de esa misma revista, "Paseo", "Atavismo" y "Viaje con regreso", agrupados bajo el título de *A orillas de la luz*²¹⁴. Resulta curioso comparar el título de esos tres poemas -*A orillas de la luz*-, establecido por Hinojosa en octubre de 1927, con el que empleó para el volumen -*Orillas de la Luz*- apenas cinco meses después. Aunque el significado de ambas locuciones sea idéntico, hay un matiz diferenciador, y es que la segunda constituye un andalucismo gramatical²¹⁵. Quién sabe por qué la eligió Hinojosa, toda vez que el elemento popular casi había desaparecido de su obra con *Orillas de la Luz*. Lo cierto es que la voz 'luz' se encuentra en treinta y una ocasiones a lo largo de todo el volumen, más cinco en su forma plural, 'luces', y no casualmente, como se aprecia ya en "Unidos por la luz", el tercer poema de la colección (*PPCC*, I 159): "Bajo una misma luz/ están nuestras cabezas".

²¹² Vid. Hinojosa [1927b:12]. De "enteramente surrealistas" los califica Musacchio [1980:121-122], quien añade: "Aun las obras que la crítica proclamó como típicas del Surrealismo español (*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti o *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, por ejemplo) no responden tan claramente a la simbólica surrealista tradicional como estos poemas".

²¹³ Vid. Hinojosa [1927d:23]. Al citado poema se ha referido Osuna [1993:152] en estos términos: "Hinojosa [...] desembarca en las arenas de este *Litoral* abrioleño un poema extraño, llamado 'Dos cabezas', en las que -por mor de esas orlas de manos que rodean a una, carente de ojos, y del vaciado que sobre ella construye la otra, en un beso de estaño, voladeras ambas por los tejados- se estremece un giro de sueños contemplados quizás en una pintura o escultura de la época".

²¹⁴ Vid. Hinojosa [1927h:37-40]. Osuna [1993:174-175] se refiere asimismo a esta serie de textos: "Hinojosa [...], pese a lo presentido en el batiburrillo de esquemas daliniano, no nos conduce a los pasillos oscuros del sueño, sino 'A orillas de la luz' -que es el título general de los tres poemas abarcados-, en cuya transparencia ellos corroboran: el uno, con su familiar vestidura romanceada, el tema playero; el otro, no menos familiar en luz y vestidura, la mina de su intimidad atávica; y el tercero, en sesgo acaso sorprendente, la estela de la ambigüedad becqueriana".

²¹⁵ Cfr. Álvarez Curiel [1991:157].

En las páginas iniciales del libro se anuncian tres títulos en preparación: *El aviador y el buzo* (teatro), *El castillo de mi cuerpo* (novela) y *8 días* (poema), y se da como publicado *La Flor de California*, que, sin embargo, se acabará de imprimir treinta y dos días después que *Orillas de la Luz*.

4.4.2. ESTRUCTURA. Después de *Poesía de perfil*, al que supera en dos textos, *Orillas de la Luz*, que cuenta cincuenta y uno, es el poemario más extenso de Hinojosa. Una de las novedades que aporta *Orillas de la Luz* con respecto a las tres obras anteriores es la presencia del poema en prosa, con cuatro ejemplos muy interesantes. "Misterio de luz y sombra", "Hacia allí", "Su voz Lillian Gish" y "Doble encuentro", que así se titulan, aparecen en las posiciones número 11, 17, 30 y 38, respectivamente, es decir: sin mantener un orden especial. El resto, los poemas en verso, sí que ofrece un orden prefigurado: el primero y el último, "Encuentro fortuito" y "Así fue" (*PPCC*, I 177 y 240, respectivamente) están aludiendo a una especie de comienzo y de fin de una historia, una historia de amor que aproxima al personaje poético hasta el límite de la luz, de la dicha, pero sin llegar a disfrutarla. Idéntica intención correlativa guardan títulos como "Así es" (*PPCC*, I 187) y el mencionado "Así fue"; más los poemas de claro simbolismo cristiano, etcétera.

4.4.3. CONTENIDOS. Con *Orillas de la Luz*, Hinojosa no sólo inaugura una nueva etapa en su obra, también aporta una novedad sustancial: la irrupción del amor y del erotismo, lo cual implica, como es lógico, la presencia de un 'ella' -o de un 'tú'- hasta entonces ausente de sus páginas. La amada aparece ya en ese "Encuentro fortuito" inicial (*PPCC*, I 177):

Salieron a mi encuentro,
en una encrucijada,
su voz y sus dos ojos
cubiertos de una túnica de sombra.

Su voz, hecha pavesas por el fuego,
oprimió mi garganta
y grabó sobre el cuerpo de la noche
una huella de sangre luminosa.

Aquella noche estaba yo despierto
y vi caer sus ojos de la rama
de un árbol florecido;
y vi caer sus ojos todo abiertos
en un lago sin fondo
donde flotaba, envuelta entre reflejos,
su voz junto a mi carne;

la carne de mi cuerpo
que perdiera una noche al acostarme.

Después del encuentro citado, otros capítulos de la historia siguen sucediéndose, al menos en los poemas inmediatos, "Mi alegría" y "Unidos por la luz" (*PPCC*, I 178 y 179, respectivamente). El ambiente onírico de "Encuentro fortuito" gravita sobre el escenario de estos nuevos poemas, en los cuales Hinojosa plantea la superación de los límites de lo real, de forma que sus protagonistas sobreviven incluso a la destrucción y a la muerte:

Está mi cuerpo frío
ya tendido en la playa,
y huyendo de la luz
desaparece el alba.

("Mi alegría").

Bajo una misma luz
están nuestras cabezas.

[...]

Nuestras sombras unidas
florece en la tierra.

("Unidos por la luz").

En el poema sexto, "Dos cabezas" (*PPCC*, I 183), prosigue la historia, en las mismas condiciones ambientales y narrativas que en los tres primeros textos del volumen:

Una orla de manos
rodea tu cabeza,
tu cabeza sin ojos
hecha de carne muerta,
tu cabeza de siempre
velada por la ausencia.

Con sus dientes de cera,
herirá mi agonía
tu cabeza clavada
en el fin de mi vista,

tu cabeza de humo
sobre la noche fría.

Quedarán engarzadas
en un beso de estaño
tu cabeza y la mía,
construyendo un vaciado

que seguirá las huellas
de todos nuestros pasos.

Tu cabeza y la mía
vuelan por los tejados.

Hasta "Dos cabezas", el sujeto lírico que se expresa en estos poemas se ha referido a la amada con los pronombres de tercera y de segunda persona. Al mismo tiempo, ha destacado de ella escasos elementos (voz, ojos, sonrisa, cabeza, corazón, sombra, huellas de pasos), y en unas circunstancias que no son muy halagüeñas. Hay que adelantarse hasta el vigésimo poema del volumen, "Su voz" (PPCC, I 202-203), para encontrar de nuevo a la heroína del comienzo, aunque la situación no favorece una salida optimista:

Nadie oía su voz
que, empapada en el aire
y convertida en gestos casi humanos,
giraba ante mi vista
queriendo refugiarse
tras de las cinco gibas puntiagudas
de cinco dromedarios.

Los límites entre lo real y lo irreal siguen acotando la historia cuando se llega a "¿Por qué no?" (PPCC, I 204), cuyo título es muy elocuente:

Bañábase en la playa
sin corazón
y sin el velo de la desposada.

Y tenía su cuerpo,
sin corazón,
por la arena salada recubierto.

Tendida sobre el aire,
sin corazón,
comenzó a despojarse de su carne.

¿Y el corazón?
Los peces lo llevaban,
mar adentro, colgado de sus alas.

La que Hinojosa narra en esta serie de poemas que atraviesa *Orillas de la Luz* es historia de un fracaso sentimental. La amada -viene a decirnos el poeta- es una amada muerta para el amor; por eso su rechazo es tan contundente desde los mismos inicios de la historia. Ella no tiene corazón -corazón para amar, se entiende-, y lo que provoca es la muerte del protagonista, hecho éste que acontece ya mediado el poemario, y que se anuncia en "Camino abierto" (PPCC, I 209):

Muero sobre las copas de los árboles
y llevan por los aires
la nueva de mi muerte
las aves de la noche y los coros de ángeles.

No es de extrañar que tras la muerte del protagonista su cuerpo se halle "En el monte Calvario"²¹⁶ (*PPCC*, I 210), donde a pesar de todo surge un asomo de esperanza:

Brotan de mi costado malherido
raudales de preguntas y promesas
y al quedar suspendidas en el aire
se han llevado consigo mi cabeza.

Mi rojo corazón perdió su sangre
y saltan lentamente sobre arena
dejando un rastro de rumor de alas
y un vago presentir de primavera.

Una espada cortó todos los árboles
cuando pasó rozando por la tierra
y de mi corazón brotaron flores
para adornar los pájaros con ellas.

En el poema siguiente se confirman la expectativas. Su título, "Resurrección" (*PPCC*, I 211) no deja lugar a dudas:

Mis manos aletean presurosas
con malestar de asfixia
en medio de un juncal enmarañado
sin encontrar salida.

El mundo se ha perdido para siempre,
sus miembros agonizan
desgajados del tronco de mi cuerpo
en espasmos de orillas.

Estaba envuelto en nieblas y en angustias
y una lluvia de risas
de pájaros en flor vino del cielo
a despertar mi vida.

Sin embargo, tampoco después de la resurrección se aprecia un progreso cierto; los cuerpos, que ahora ya son 'transparentes', se muestran incapaces de lograr la unión amorosa ("Cercos de hierro", *PPCC*, I 213). El camino que se abre entonces al protagonista es el que apunta el título del trigésimo primer poema, "Hacia la libertad"

²¹⁶ En dos textos anteriores a éste, "Atavismo" y "Hacia allí" (*PPCC* I 195 y 196, respectivamente), ya se refería JMH al monte Calvario, asociado siempre a la 'pasión'; no lejos, por tanto, de vocablos como 'sangre' o 'costado'.

(*PPCC*, I 215), en lo que sin duda es un anticipo de lo que podrá leerse en el último poemario hinojosiano:

El ritmo de los mares inunda mis oídos
anidando en mis manos las aves pasajeras,
en mis manos verdosas hechas ramas de olivo
con su nombre y el mío grabado en la corteza.

Un vendaval desgaja las ramas de mi cuerpo
y vienen las mujeres con una piel morada
a quitar la corteza que recubre mis miembros
dejándome la carne bajo el aire y el agua.

Entre los troncos negros de un bosque interminable
está mi cuerpo libre y libre está mi alma
corriendo por mis huesos torrentes de verdades
mientras riego con sangre mis primeras palabras.

Una libertad que lleva implícita nuevos derramamientos de sangre no puede conducir sino a la muerte ("Punto final", *PPCC*, I 218), y más en un mundo en el que la esperanza es imposible ("Nuestras sombras", *PPCC*, I 219), y donde la huida es el único modo de seguir adelante ("Así había de ser", *PPCC*, I 224). En los episodios finales surge una vez más la referencia al texto evangélico. Hinojosa sigue demostrando así su afán por otorgar a su personaje una dimensión sobrehumana en sintonía con los límites que le ha hecho superar dentro de ese ámbito onírico en que lo ha situado durante todo el poemario. Por eso, al llegar a "Transfiguración" (*PPCC*, I 229), el protagonista experimenta una suerte de metamorfosis que guarda ciertas semejanzas con la de Jesús de Nazaret en el monte Tabor, según la narración de los evangelistas²¹⁷:

La niebla me acechaba
con ráfagas de viento
y en una ventolera
se llevó mis cabellos
grises, por la ceniza
de mi culto a los muertos.

De mi cabeza lisa
mana la luz y el fuego
y con el resplandor
huyó mi alma del cuerpo.

El cuerpo del protagonista queda reducido a ceniza en "Alguna vez será" (*PPCC*, I 234), a la par que la luz (símbolo de la amada) "escapa de la tierra". Dicho alejamiento

²¹⁷ Mateo (VV. AA. 1975:1413) la presenta de este modo: "Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, y los lleva aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de ellos: su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz".

queda ratificado en "Siempre ella" (PPCC, I 236) y en "Herido siempre" (PPCC, I 237), y es preludio del final de la historia. Un final en el que la amada, en medio de un panorama inquietante, representa al mismo tiempo la certeza y las dudas del amor ("Es o no así", PPCC, I 238-239), por lo que crea en el protagonista el desamparo que refleja "Así fue" (PPCC, I 240), último poema de *Orillas de la Luz*:

Se cubrían mis sienes
de frutas y de pájaros
pero este olor a luz
no es siempre el mismo,
ni llevan las heladas
siempre hielo en su alma.

Ayer, mañana u hoy
seré vigía sin ojos,
que el frío y el calor
de cuanto me rodea

da secretos al tacto
de naipes enjaulados.

Se cubrieron mis sienes
de frutas y de pájaros,
cuando el hielo fue sangre
y fue la luz, bengala;
cuando el cielo y el mar
confunden sus amarras.

Hay textos en *Orillas de la Luz* que aun saliéndose del discurso principal, de la historia de amor contrariado, dicen mucho del personaje poético protagonista, pues Hinojosa lo ha construido en ellos con total decisión. Así, el titulado "Novela" (PPCC, I 180-181), cuarto poema del volumen, donde Hinojosa alterna primera y tercera personas verbales para suministrar supuestas claves autobiográficas. Su última estrofa, una cuarteta asonantada, es muy explícita:

(No gusto de secretos,
soy el protagonista;
la novela acabada
es autobiografía).

El segundo de los poemas lleva por título "Qué soy, qué seré" (PPCC, I 206-207), y en él aparecen algunos elementos clave, ya reiterados en poemas anteriores ('sangre', 'carne' 'miradas'), y situaciones eróticas que ejercen una cierta función de equilibrio frente a lo expresado en la historia principal:

Es mi cuerpo tendido
almáciga de hierbas

que luchan por llevar a mi presencia
la cabellera negra
de la mujer que ronda mi ventana
con la cara morena
y la mirada blanca.

El tercer y último poema es "Confesión de medianoche" (PPCC, I 217), todo un discurso moral en primera persona, motivos cristianos incluidos:

Yo no temo las luces indecisas,
yo no pido perdón por mis pecados,
no me importa llevar en mi cabeza
una corona de espinosas manos
que estrujen con sus dedos mi cerebro
y rocíen mi sangre por los llanos
estériles del mundo. Ni me importa
que vengan o no vengan golondrinas
a llevarse en sus picos enlazados
las coronas de dedos espinosos
que oprimen mi cerebro atormentado.

En el resto del volumen destaca una breve serie de poemas cuyo erotismo no puede pasar desapercibido, dado que dicho tema es novedoso en el Hinojosa de *Orillas de la Luz*. Los dos más explícitos, pues ya en sus títulos se anticipa el contenido, son "Lección de amor en una playa" y "Erótica imprevista" (PPCC, I 184-185 y 205, respectivamente). En el primero de ellos no se sustrae Hinojosa de esa imaginaria cristiana a la que ya había recurrido en poemarios anteriores:

La mujer puesta en cruz
en llanura aletea
sus miembros destrenzados
y su cuerpo cebrado.

Con los labios en cruz,
los senos por el aire,
su vista fija siempre,
mi vista fija siempre.

Tanto en "Lección de amor en una playa" como en "Erótica imprevista", Hinojosa se refiere a la amante como a 'la mujer'; no menciona a un 'ella' o a un 'tú', como en los poemas de la serie principal, en los que la consumación del deseo era imposible, sino a 'la mujer':

Hundido entre juncales,
eludí la pasión
de la mujer sin carne.

Eludí la pasión,
dentro de mi ramaje

y sin quererlo yo.

Perdida entre arenales
la mujer, ya voló
mi carne con su carne.

A veces, los contenidos eróticos aparecen mezclados con sensaciones procedentes de otros ámbitos, como es el caso de esta imagen un tanto vampiresca ("Camino abierto", *PPCC*, I 209) que Neira cita en relación con alguna obra de Max Ernst²¹⁸:

Viene a mí la mujer que tiene un pájaro
por sexo y ojos blancos
a morder en mis venas
y extraer de mi cuerpo la sangre de hipopótamo.

4.4.4. ESTILO. Si lo que se plantea es qué permanece en *Orillas de la Luz* de poemarios anteriores, la respuesta no es muy difícil. En *Orillas de la Luz*, que inaugura a mi entender la tercera etapa de la producción hinojosiana, permanece, sobre todo, la métrica clásica, y el arte menor, en particular, marcado por el predominio del heptasílabo; pero tampoco cabe desdeñar algo tan notorio como el gusto de Hinojosa por la metáfora agreste. Una metáfora pura (esquema B en lugar de A) de corte agreste es la que Hinojosa emplea en la cuarteta asonantada del siguiente fragmento de "Alivio" (*PPCC*, I 186):

Mis huellas sobre la arena
las roba el mar con sus olas,
y mis plantas

inútilmente sembraron
sus pisadas
en un campo
tendido bajo la nieve.

Metáfora simple impura (esquema A es B) es la que Hinojosa crea en "Qué soy, qué seré" (*PPCC*, I 206-207) gracias al empleo del arabismo 'almáciga', que ya usó en "Pedagogía", de *Poesía de perfil*²¹⁹, y que ahora repite de una manera muy eficaz:

Es mi cuerpo tendido
almáciga de hierbas
que luchan por llevar a mi presencia
la cabellera negra
de la mujer que ronda mi ventana

²¹⁸ Cfr. Neira [1983b:24]. Es muy posible que Neira esté aludiendo a la obra de Ernst titulada *La palabra o la mujer pájaro*, de 1921 (Spies/ Teixidor 1986:86), en la que una mujer decapitada asoma entre sus piernas la cabeza de un pájaro.

²¹⁹ Cfr. *Td*, 4.2.4.

con la cara morena
y la mirada blanca.

Pero incluso cuando Hinojosa elabora su enunciado de un modo menos retórico, más asimilable desde la literalidad, es capaz de hallazgos como el de "Nuestras sombras" (*PPCC*, I 219). En su último endecasílabo Hinojosa sorprende con una imagen de una belleza plástica muy poderosa, cuyo ámbito de referencia, aun siendo bíblico (quizá por eso), es agreste. A nadie sorprendería verla incluida en una película de Buñuel:

Las sombras se amontonan
en los ojos vidriosos de los muertos
y es inútil luchar para salvarse;
el Juicio final es implacable
y el Padre Eterno avienta nuestros huesos.

De una suerte distinta de belleza están tocadas otras imágenes cuya modernidad indiscutible hubo de sorprender en 1928. Cuando Hinojosa escribe en "Víspera de primavera" (*PPCC*, I 188) "mis ojos juegan a los dados/ en la llanura de los días", lo primero que puede tomarse en consideración, dado el sentido lúdico de la imagen, es su filiación 'ramonista', de Gómez de la Serna²²⁰. En principio, parece ser que nos hallamos ante una greguería más²²¹; pero tampoco puede prescindirse -ingenio y sorpresa aparte- de que estamos ante un símbolo como el ojo, motivo que fue tan caro para el propio Hinojosa y para otros muchos surrealistas. Prueba de ello es que Hinojosa emplea tal motivo en veintidós de los cincuenta y un poemas de *Orillas de la Luz*. Dado que en algunos de ellos lo hace repetidamente, se puede contar hasta casi una treintena de casos²²². No es extraño que Alfonso Canales escribiese acerca de los ojos como de "las preferidas ventanas" de la poesía de Hinojosa²²³. Esos ojos fuera de sus órbitas que Hinojosa menciona en "Encuentro fortuito" (*PPCC*, I 177)²²⁴, en "Dentro del mar" (*PPCC*, I 182)²²⁵, en "Dos cabezas" (*PPCC*, I 183)²²⁶ o en "Así fue" (*PPCC*, I 240)²²⁷,

²²⁰ En Neira [1983b:18] ya se apuntaba como greguería la imagen presente en el penúltimo tercetillo de "Elegía al humo de mi cigarro", de *PP*: "El cigarro/ se destrenza el cabello/ encanecido y laxo".

²²¹ *Vid.*, p. ej., algunas de las seleccionadas por Rodolfo Cardona (Gómez de la Serna 1985:141, 188, 190): "Lo único que tenemos de porcelana son los ojos", "La miope huele todo con los ojos", u "Ojos de estatua: ojos sin hora".

²²² Eso, sin contar aquéllos en que JMh se refiere a las 'cuencas' de los ojos, o a la 'retina', o a las 'pupilas', o a la 'vista', o a la 'mirada', o cuando emplea la voz 'ciego'. Entre todos sobrepasan la treintena.

²²³ Canales [1973:90].

²²⁴ "... Y vi caer sus ojos de la rama/ de un árbol florecido;/ y vi caer sus ojos todo abiertos/ en un lago sin fondo".

²²⁵ "Vuelan las sombras de las gaviotas/ encima de mi vida, y en sus alas/ llevan los ojos de todas mis novias/ que en el fondo del mar yacen ahogadas".

²²⁶ "Una orla de manos/ rodea tu cabeza,/ tu cabeza sin ojos/ hecha de carne muerta,/ tu cabeza de siempre/ velada por la ausencia".

así como los ojos ciegos o ensangrentados de "Estambres" (PPCC, I 190)²²⁸ o de "Hacia allí" (PPCC, I 196)²²⁹, son precursores de otros ojos 'surrealistas' más conocidos que los de Hinojosa. Éste, no obstante, ya había lanzado un anticipo de lo que después sería un recurso obsesivo de él y de otros escritores y artistas en un texto -"Poema 3" (PPCC, I 130)- de *Poesía de perfil*: "La noche encerró mi vista/ dentro de mis ojos ciegos". Después vendría Dalí, quien repite el motivo en algunas obras de la etapa 1926-28, tales como *Cenicitas*, *Aparato y mano*, *Naturaleza muerta al claro de luna malva*, o *La miel es más dulce que la sangre*²³⁰. Buñuel y Dalí darían mucho que hablar en 1929 por el ojo seccionado de *Un perro andaluz*²³¹; además, el aragonés dedicaría por su cuenta a dicho motivo todo un poema, "Palacio de Hielo", cuyo desenlace es éste:

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

"Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos"²³².

El motivo del ojo extraído con violencia -doble lectura aparte- es el tema central de un texto cinematográfico del poeta canario Emeterio Gutiérrez Albelo, "Film vampiresco":

Tus ojos de Joan Crawford
yo los hice más grandes, más grandes, todavía.
Con qué crueles bisturíes te dilaté los párpados.
Y tus ojos se abrían y se abrían;

desmesurados,
en un crescendo blanco.
De tal forma,
que llegaron a ser dos grandes huevos
de abandono y espanto.

(Y tú, ausente, intocada.
Sin presentir siquiera
el horroroso crimen cometido

²²⁷ "Ayer, mañana u hoy/ seré vigía sin ojos/ que el frío y el calor/ de cuanto me rodea// da secretos al tacto/ de naipes enjaulados".

²²⁸ "Una lluvia de arena/ cayó sobre las órbitas/ de mis ojos de nieve,/ y mis novias sonámbulas/ han dejado sus cuerpos/ meciéndose en la hamaca/ que tejió con su aliento/ la araña de cristal".

²²⁹ "Mi cuerpo sin brazos ni piernas da saltos sobre la arena de pez recién salido del mar. Este rumor de olas ¿por qué llena de sangre mis ojos y de espuma mi boca?".

²³⁰ Cfr. Deschames [1984:73-78].

²³¹ Santiago Ontañón (Aub 1985:320) atribuye la paternidad de la secuencia del ojo seccionado por la hoja de afeitar a José Moreno Villa.

²³² Buñuel [1982b:141]. En Morris [1972:116] se citaba este texto en relación con los de idéntico motivo presentes en *FC*.

a dos metros escasos.)²³³.

A similar estética de la violencia responde una serie de poemas en prosa de Ernesto Giménez Caballero publicada en marzo de 1928 en la revista *Mediodía*. Uno de ellos, titulado "Himen" y retitulado "Limen" en *Yo, inspector de alcantarillas*, es para Danièle Musacchio²³⁴ relacionable con *Un perro andaluz* y con los textos de Hinojosa que *Mediodía* acogió asimismo por entonces:

Sólo un agujero.

Un orificio en la pupila, la pupila cerrada, pero un orificio metálico en la pupila; botón de latón en la pupila, dolor de hojalata, suave, suave, poco a poco, menos, menos orificio, suave, suave tac-tac del reloj, menos un trueno lejano reloj, bailan picapedreros, olvido de los pies y luces negras; [...] ²³⁵.

En la misma línea se hallan algunas de las secuencias más violentas de la elegía cívica de Rafael Alberti *Con los zapatos puestos tengo que morir*, de 1930:

Será en ese momento cuando los caballos sin ojos se desgarran las tibias contra los hierros en punta de una valla de sillas indignadas junto a los adoquines de cualquier calle recién absorta en la locura.

[...]

¿No hay quien se atreva a arrancarme de un manotazo las vendas de estas heridas y a saltarme los ojos con los dedos?

[...]

Ira secreta en el pico del grajo que desentierra las pupilas sin mundo de los cadáveres²³⁶.

Otro de los miembros de aquel grupo de amigos que surgió en la Residencia de Estudiantes, José Moreno Villa, emplea el motivo del ojo en alguno de sus dibujos surrealistas de 1930²³⁷. También se halla en varios de los dibujos de Àngel Planells con que Hinojosa ilustró *La sangre en libertad*²³⁸, y en no pocos de los poemas que Manuel Altolaguirre publicó en su revista *Poesía* entre abril de 1930 y mayo de 1931; valga como muestra éste "Por dentro", perteneciente a la colección titulada *Escarmiento*:

Mis ojos grandes, pegados
al aire, son los del cielo.
Miran profundos, me miran,
me están mirando por dentro.

Yo pensativo, sin ojos,
con los párpados abiertos,

²³³ Pérez-Minik [1975:139].

²³⁴ Cfr. Musacchio [1980:156-159].

²³⁵ Giménez Caballero [1928f:159].

²³⁶ Alberti [1988:509-515].

²³⁷ Cfr. Pérez de Ayala (ed.) [1987a:115].

²³⁸ Cfr. *PPCC*, II 113, 133 y 151.

tanto dolor disimulo
como desgracias enseño.

El aire me está mirando
y llora en mi oscuro cuerpo;
su llanto se entierra en carne,
va por mi sangre y mis huesos,
se hace barro y raíces busca
con las que brotar del suelo.

Mis ojos grandes, pegados
al aire, son los del cielo.
En la memoria del aire
estarán mis sufrimientos²³⁹.

Pero lo más seguro es que uno de los primeros en adoptar el motivo fuese el pintor barcelonés Joan Miró. En telas suyas como *Paisaje catalán. (El cazador)* (1923-24), *Tierra labrada. Mont-roig* (1923-24), o *Carnaval de Arlequín* (1924-25) ya aparecen ojos fuera de sus órbitas e integrados sin tensión alguna entre elementos más clásicos de su paisaje particular²⁴⁰. Hinojosa pudo haber visto los cuadros de Miró en Barcelona o en París²⁴¹, así como pudo conocer los de otros pintores vinculados al grupo de Breton, caso del surrealista belga René Magritte²⁴². Dawn Ades²⁴³ llama la atención sobre el motivo del ojo como pista para interpretar en clave psicoanalítica *Oedipus Rex* (1922), óleo de Max Ernst en cuyo último plano figura incluso una cita del dibujo de Odilon Redon *El ojo como un extraño balón sube al infinito* (1882). Anterior incluso a los cuadros de Ernst, Miró o Magritte es la imagen con que Juan Larrea abre su poema "Evasión", de *Metal de voz*: "Acabo de desorbitar/ al cíclope solar"²⁴⁴. No se debía menospreciar este dato, eslabón principal de la cadena de empleos del ojo desorbitado; pero también es preciso recordar como fuente literaria de primer orden *Los Cantos de Maldoror* (1890), obra póstuma de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, ya mencionada por Cyril B. Morris²⁴⁵, y que Hinojosa tuvo que haber leído²⁴⁶, bajo la

²³⁹ Altolaguirre [1982:152].

²⁴⁰ Cfr. Polígrafa [1994:11-12]. La lista puede ser interminable. Por poner un último ejemplo, *vid.* García de Carpi/ Pierre [1994:264], donde se reproduce un gouache sobre papel de la pintora surrealista gerundense Remedios Varo, cuyo título, *Ojos sobre la mesa*, es bastante explícito.

²⁴¹ No obstante, lo más fácil es que JMH los viese reproducidos en los números 4, 5 y 8 de *La Révolution Surréaliste* (de julio y octubre de 1925 los dos primeros, y de diciembre de 1926 el tercero) con los títulos de *Le chasseur, Terre labourée* y *Carnaval d'Arlequins*, respectivamente.

²⁴² Magritte utiliza el motivo del ojo (Whitfield 1992:sp) en obras como *L'arbre aux yeux clairs* (1926) o como *Le faux miroir* (1929), relacionable esta última con el ojo de *Un perro andaluz*.

²⁴³ Cfr. Ades [1975:44-46].

²⁴⁴ Larrea [1970:67]. Según anota Miguel Nieto, "Evasión" fue publicado por primera vez en la revista *Grecia*, el 30 de octubre de 1919.

²⁴⁵ Cfr. Morris [1972:116].

²⁴⁶ Del Villar [1975a:2086-2087] afirma a este respecto y en relación con el problema del 'género': "Los Cantos de Maldoror son narraciones, [...] pero siempre se habla de ellos como de poemas en prosa. Y la

influencia o no de la temprana reivindicación de Ducasse hecha por los surrealistas de París²⁴⁷. En el canto cuarto puede leerse este fragmento del discurso de Maldoror:

Quienquiera que seas, defiéndete, pues voy a apuntar hacia ti la honda de una terrible acusación: esos ojos no te pertenecen... ¿de dónde los has tomado? Un día vi pasar ante mí una mujer rubia; ella los tenía parecidos a los tuyos: tú se los arrancaste. Veo que pretendes hacer creer en tu belleza, pero a nadie engañarás, y a mí menos que a nadie²⁴⁸.

Si como apunta Neira²⁴⁹, el ojo lacerado del verso de Hinojosa es el símbolo físico más evidente de su angustia, de la hemorragia sanguínea se puede afirmar que simboliza el sacrificio²⁵⁰, en este caso, el sacrificio del hombre que ama sin ser correspondido. Y no es extraño que Hinojosa convierta este otro motivo de la sangre derramada en recurso igualmente obsesivo. Aparte de ser una constante en la iconografía surrealista, es asimismo símbolo clave para lograr la identificación de su personaje con Cristo²⁵¹. Hinojosa lo utiliza en dieciocho poemas de *Orillas de la Luz*, pero al hacerlo en algunos de manera reiterada, pueden contarse hasta veinticinco casos. En "Mi alegría" (PPCC, I 178)²⁵², "Dentro del mar" (PPCC, I 182)²⁵³, "Atavismo" (PPCC, I 195)²⁵⁴, "Hacia la

mención de Lautréamont está hecha porque su presencia es palpable en *La Flor de California*; no hacía falta ir a París para conocer su obra, porque Biblioteca Nueva la había editado en 1925, traducida por Julio Gómez de la Serna y prologada por Ramón. Es seguro que Hinojosa conoció el libro y lo asimiló bien, cosa que no resta fuerza al suyo".

²⁴⁷ Vid. "Le cas Lautréamont", nota de Paul Eluard (*La Révolution Surréaliste*, 6, París, 1 marzo 1926, p. 3) contra una serie de escritores entre los que cita a Ramón Gómez de la Serna, seguramente por causa del prólogo a la traducción de Ducasse.

²⁴⁸ Conde de Lautréamont [1970:18]. Otra fuente moderna del motivo, señalada igualmente por Morris [1972:115] es Baudelaire [1992:224-225], en concreto la metáfora del poema "Le crépuscule du matin": "Où, comme un oeil sanglant qui palpité et qui bouge,/ La lampe sur le jour fait une tache rouge".

²⁴⁹ Cfr. Neira [1983b:24].

²⁵⁰ Cfr. Cirlot [1985:399]. También afirma Cirlot que las heridas y el color rojo presentado irracionalmente poseen idéntico significado.

²⁵¹ Otros de los empleados por JMH son el costado herido y la corona de espinas. De este último motivo es posible hallar algún antecedente en el chileno Huidobro, quien en un fragmento de *Ecuatorial* (De Costa [ed.] 1989:119) afirma: "Por todas partes en el suelo/ He visto alas de golondrinas/ Y el Cristo que alzó el vuelo/ Dejó olvidada la corona de espinas".

²⁵² "Mi sangre baña el río/ en aleteo de agallas;/ queda el cuerpo sin sangre/ y oye la voz del alba".

²⁵³ "Mientras el corazón se me desangra,/ flotaba el hielo sobre el agua roja/ y pasaban los peces en bandadas".

²⁵⁴ "Aún conservo la sombra/ que puesta entre mis labios/ me dio un sabor de sangre/ manada del costado/ de diez generaciones/ muertas en el Calvario".

libertad" (PPCC, I 215)²⁵⁵, "Confesión de medianoche" ((PPCC, I 217)²⁵⁶ y "Herido siempre" (PPCC, I 237)²⁵⁷ se hallan tal vez los casos más significativos.

Junto al ojo lacerado y la sangre derramada, hay un tercer motivo que conforma todo un repertorio dramático en torno a una cierta estética de la violencia surgida en Hinojosa con *Orillas de la Luz*. Se trata de la mutilación, motivo del que hay ejemplos de notable interés en textos como "En el monte Calvario" (PPCC, I 210):

Brotan de mi costado malherido
 raudales de preguntas y promesas
 y al quedar suspendidas en el aire
 se han llevado consigo mi cabeza.

O también, en el poema en prosa "Doble encuentro" (PPCC, I 223): "¿Por qué degollarán tanto niño de primera comunión a orillas del mar?"²⁵⁸. Tanto la sangre derramada como la mutilación son motivos que pintores y escritores surrealistas utilizaron obsesivamente²⁵⁹; los ampurdaneses Dalí y Planells, entre ellos; pero también, un 'surrealista esporádico'²⁶⁰ como Ismael de la Serna, pintor de Guadix (Granada) y miembro de la Escuela Española de París, quien compuso en 1926 *El juicio*, cuadro en el que figuran una cabeza separada de su tronco y un cuchillo, entre otros elementos²⁶¹. En *Naturaleza muerta* (1927), *La mano cortada* (1927-28), *El poeta en la playa de Ampurias* (1927), *Cenicitas* (1927-28), *Aparato y mano* (1927), *Estudio para 'La miel es más dulce que la sangre'* (1926), *San Sebastián* (1927) o *Composición cubista* (1927), todos ellos de Dalí, si destaca algo especial, es precisamente esa estética de la violencia, que aquí se traduce en el empleo obsesivo de dedos, pies, manos, brazos y cabezas cortados, así como de troncos sin cabeza ni brazos ni piernas, etcétera. No pocos de los

²⁵⁵ "Entre los troncos negros de un bosque interminable/ está mi cuerpo libre y libre está mi alma,/ corriendo por mis huesos torrentes de verdades/ mientras riego con sangre mis primeras palabras".

²⁵⁶ "No me importa llevar en mi cabeza/ una corona de espinosas manos/ que estrujen con sus dedos mi cerebro/ y rocíen mi sangre por los llanos/ estériles del mundo".

²⁵⁷ "Herido siempre, desangrado a veces,/ y ocultando mi sangre sin riberas,/ llevo mis pasos presos entre nieblas/ y mis miradas van sobre cipreses.// Aún conservo en las uñas esta sangre/ que me dejó la carne de un momento/ empapado de lágrimas y miedo/ cuando vino a perderse entre mi carne.// Era sólo mi sangre quien llamaba/ en medio de aquel valle, de aquel bosque,/ y era sólo mi sangre, eran mis voces/ las que oían la lluvia sobre el agua".

²⁵⁸ JMH ya lo había ensayado en el "Poema 3" de *PP*: "Apenas toqué la rama/ se desgajaron mis brazos".

²⁵⁹ Como en el caso del ojo, estos motivos provienen de *Los Cantos de Maldoror* (Conde de Lautréamont 1970:23), donde aparecen con cierta frecuencia: "¡Ay del viajero rezagado! Estos amigos de los cementerios se echarán sobre él, lo despedazarán, lo devorarán con bocas que chorrean sangre, porque sus dientes no están dañados".

²⁶⁰ Así lo denomina García de Carpi [1986:255, 258], quien afirma que la obra de De la Serna se halla entre el cubismo y el surrealismo.

²⁶¹ Cfr. [Salazar/ Zhervos 1994:sp]

mismos están vertiendo sangre²⁶². Planells, por su parte, también repite idénticos motivos, aunque con menos profusión, en lienzos tales como *Crimen perfecto* (1929), *Mediodía triste* (1932) o *Los fantasmas familiares* (1932), por ejemplo²⁶³. Famosa es asimismo la secuencia de la mano cortada de *Un perro andaluz*²⁶⁴. Antes incluso, y entre los surrealistas próximos a Breton, es posible identificar el motivo de la mano cortada. Así, por ejemplo, en el óleo de René Magritte titulado *Le musée d'une nuit*, de 1927²⁶⁵. Pero no sólo pintores y cineastas usaron con profusión estos motivos. Además de Hinojosa, otros poetas de su entorno también los frecuentaron. Buñuel²⁶⁶ y Dalí²⁶⁷ aparte, que como poetas no fueron ajenos a la temática que trataron en sus obras cinematográficas y plásticas, hay que citar, sin ánimo de ser exhaustivos, los nombres de Emilio Prados, Rafael Porlán, Alejandro Collantes, Manuel Altolaguirre o Federico García Lorca. Entre los textos surrealistas de Prados hay ejemplos notorios de unos y otros motivos, pero un poema incluido en uno de los *Retratos* (1927-1928) es de gran interés, pues reúne el repertorio completo:

Yo creí que cuando cortaras mi cabeza,
me serías fiel como una rosa en la madrugada,
[...]
Sin pensar,
que las mariposas te han desnudado entera sobre mi pecho;
que amarraron tu sangre a tus tobillos;
[...]
Tú, no pensaste que te quedarías sin pechos ya para siempre,
[...]
como la saliva de un ángel en la muerte.

Ni que mi cabeza huiría de tus brazos
sobre las alas de un cisne
[...]
Ni que de mi cuerpo tronchado
irían brotando palomas azules
como cartas, hasta que tus ojos
se hicieran limpios como espejos²⁶⁸.

²⁶² Cfr. Descharnes [1984:69-77].

²⁶³ Cfr. García de Carpi/ Pierre [1994:254-256].

²⁶⁴ Vid. Sánchez Vidal [1993:62-63].

²⁶⁵ Cfr. Whitfield [1992:sp].

²⁶⁶ En "Polisoir milagroso", poema perteneciente a *Un perro andaluz* (Buñuel 1982b: 134), aparece esta imagen: "Un barco puede naufragar en una gota de mi sangre/ de mi sangre cuando cae sobre el pecho/ de una marquesa Luis XV de espuma". Y en "Redentora", texto del mismo poemario (p. 138), se halla esta otra imagen: "Toda mi sangre afluía a la cabeza cegándome en rojo los ojos...".

²⁶⁷ En "Poema", publicado en *La Gaceta Literaria* (Dalí 1994:38), se cuentan dos ejemplos de mutilaciones: "[Hay] un pedazo de carne desgarrada señalando el mal tiempo./ Hay seis pechos extraviados dentro un agua cuadrada" [sic].

²⁶⁸ Prados [1990b:54-55].

Del cordobés Porlán, poeta de una gran capacidad imaginística, puede tomarse en cuenta cualquiera de los textos de *El pez en la jaula*; por ejemplo, esta imagen sumamente violenta del poema "La vida mística de los peces":

Nada fertiliza el pensamiento como la poda de los brazos
Y la ausencia de piernas es la distancia más corta entre dos puntos
Con tal que no estén en un mismo paisaje²⁶⁹.

Notable interés posee el poeta sevillano Collantes de Terán, quien en su última etapa, segada por una muerte prematura, se aproximó al lenguaje surrealista. En un poema póstumo publicado por la revista *Mediodía*, "Canto a Sevilla", puede leerse este fragmento en endecasílabos:

¿Con tu pasaje de arzobispos muertos,
Vas a zarpar, oh Catedral, navío?
Y los palomos blancos de Sevilla
Han de vivir el riesgo de no verte,
Y los dulces panderos de la tarde
Suicidas cortarán por las barandas
Manos de niño, en el color del viento²⁷⁰.

Altolaguirre, sin ser un poeta de lenguaje surrealista²⁷¹, manifiesta la influencia de la imaginería del surrealismo en los poemas que escribe hacia 1930, y en concreto, en los que publica en su revista. Prueba de ello son "Tierra y cielo" y "Helada cárcel", ambos de la serie titulada *Lo invisible*. Así comienza el primero:

Mis dos manos cortadas
unieron sus muñecas,
y en árbol convertidas
-el suelo en la cintura-
agarraban la tierra
y agarraban el cielo²⁷².

En el segundo, la mutilación que aquí se destaca aparece de nuevo:

Helada cárcel mi silencio tuvo
en tus palabras. Prisionero y triste
contra los límites de vidrio
apretaba su pecho agonizando.
Su mano en el cristal liso se abría
como un párpado de cinco largas flechas.

²⁶⁹ Porlán [1983a:155].

²⁷⁰ Collantes de Terán [1933:sp].

²⁷¹ Aun así, fue uno de los pocos de su grupo que colaboró en el famoso número surrealista del *Butlletí de l'Agrupament Escolar* (septiembre 1930) coordinado por Juan Ramón Masoliver, y lo hizo con el poema titulado "Capital", firmado en Málaga en 1930, cuyo comienzo es éste: "Toda la arquitectura/ de la ciudad, ya inútil,/ sólo mantiene firmes/ los rizos interiores".

²⁷² Altolaguirre [1982:184].

Te desmentí por fin. Todo era falso²⁷³.

En fin, García Lorca, cómo no, tampoco fue ajeno a esta estética de la violencia, y menos, después del tremendo choque cultural que experimentó durante su estancia en Norteamérica. Es en *Poeta en Nueva York* donde estos motivos se repiten más; los paisajes que García Lorca levanta en ellos están poblados de trajes sin cabeza, cocodrilos sin ojos, marineros degollados y otras presencias no menos turbadoras. En el poema titulado "Navidad en el Hudson", exclama Lorca: "¡Oh cuello mío recién degollado!". Y algo antes confesaba:

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
dejándome la sangre por la escayola de los proyectos²⁷⁴.

Precisamente, "Oda a Federico García Lorca" es el título de una composición de *Residencia en la tierra*, obra del poeta chileno Pablo Neruda, cuyo comienzo tampoco escatima recursos violentos:

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos²⁷⁵.

Quizá convenga concluir que el surrealismo, como todo lenguaje, como todo código que se universaliza (lo mismo ocurrió con el petrarquismo o con el romanticismo) logró que de él participaran los artistas y escritores más variados. Ellos observan entre sí un cierto aire de familia.

Resulta indiscutible que Hinojosa concilia en *Orillas de la Luz* un discurso narrativo e imaginístico de corte netamente surrealista con una métrica tradicional²⁷⁶. Esto -a mi entender- no es síntoma de confusión²⁷⁷, sino más bien, ejemplo de esa síntesis entre tradición y modernidad que lograron los poetas vanguardistas. Pero en *Orillas de la Luz* hay algo más: la irrupción del poema en prosa, que prefigura lo que será casi por las mismas fechas *La Flor de California*, y que para críticos como José Teruel representa "la auténtica salvación de su obra: la prosa"²⁷⁸. En los dos primeros, "Misterio de luz y sombra" y "Hacia allí" (*PPCC*, I 189 y 196, respectivamente), y en el

²⁷³ *Ibíd.*, 187.

²⁷⁴ García Lorca [1954:492].

²⁷⁵ Neruda [1980:133].

²⁷⁶ Cfr. Neira [1983b:23].

²⁷⁷ Cfr. Del Villar [1975a:2086].

²⁷⁸ Teruel [1986:16]. Un ejemplo no muy lejano de este género lo tenía JMH en *Poemas cortos en prosa* (*Guernica*, 1925), de tan baudeleriano título, obra de su amigo Fernando M^o. de Milicua.

cuarto, "Doble encuentro" (PPCC, I 223), están presentes todos los motivos clave del poemario señalados más arriba. El que más interesa ahora comentar es el tercero, "Su voz Lillian Gish" (PPCC, I 214), porque Hinojosa, aun asumiendo el protagonismo de la primera persona narrativa, abandona los cauces de la historia principal y rinde homenaje a la famosa actriz del cine mudo cuyo nombre cita en el título y en el texto de su poema²⁷⁹. Para empezar, llama la atención el título: "Su voz Lillian Gish". Lillian Gish²⁸⁰, la heroína predilecta de Griffith, fue una más de las grandes estrellas de Hollywood que con la llegada del sonoro empezó a declinar, aunque su condición de mito persistiese hasta nuestros días. E Hinojosa, en 1927 o 1928, cuando no había oído la voz de la actriz, centra el poema en ese elemento precisamente. Un segundo detalle de interés es la presencia de un motivo como el 'corazón', símbolo por excelencia del amor y la felicidad²⁸¹. Es posible que su empleo por parte de Hinojosa -declaración amorosa aparte- no sea del todo casual; al menos, si se tiene en cuenta que uno de los papeles en que Lillian Gish construyó ese personaje de heroína delicada y frágil pero entera que la hicieron famosa, fue el de *Corazones del mundo* (1918), bajo las órdenes de Griffith²⁸²:

Todas mis entrañas están llenas de corazones cogidos con dos dedos, con sus dos dedos doloridos de tanto crujir sus articulaciones. Con esta invasión de corazones diminutos se verá obligada Lillian Gish a abandonar su último refugio de la tierra para convertirse en este gran corazón azul que llevo suspendido sobre mi cabeza.

Ahora bien, lo más destacable del poema es su composición y estructura, pues Hinojosa lo concibe como una pequeña historia (de escaso argumento y mucha intensidad) en imágenes:

Todos los corazones estallaban en el aire como pompas de jabón dejando en el espacio una vibración Lillian Gish que envuelve mis oídos con su voz desenfocada.

Aunque su tono difiere bastante del que domina en el resto del poemario, el asunto es asimismo el de un amor imposible: el del personaje poético por la actriz. Dicha imposibilidad queda evidenciada en la interrogación retórica que Hinojosa sitúa hacia la

²⁷⁹ Es posible que durante el periodo de elaboración de *OL* JMH hubiese leído en la prensa notas como ésta de *Heraldo de Madrid* (Nota anónima 1927f:7) relativa a la actriz homenajeada: "Lillian Gish será la estrella de *The Enemy* [*El Enemigo*], versión de M.G.M. de la conocida obra teatral de Channing Pollock. Miss Gish está trabajando en la producción titulada *The Wind* [*El Viento*], dirigida por Víctor Seastrom y adaptada de la novela de Doroty Scanborough".

²⁸⁰ En *Vida Gráfica*, revista que a no dudarlo leía JMh, fue publicada en noviembre de 1929 una ficha de Lillian Gish (Nota anónima 1929d:17) en la que se anotaban lugar y fecha de nacimiento (Springfield, Ohio, 14 de octubre de 1896) y otros datos más; como que era hermana de Dorothy, también actriz, y que su contrato semanal con la M.G.M. era de ocho mil dólares. Medía 1,61 cm. y pesaba 47 kg.

²⁸¹ Cfr. Cirlot [1985:145].

²⁸² Cfr. Franco/ Fernández-Santos y otros [1990:118].

mitad y en el final del poema, con sabor a estribillo: "¡Lillian Gish, Lillian Gish! ¿Por qué me llena su voz de Lillian Gish?".

Descontados los cuatro poemas en prosa, de los cuarenta y siete restantes de que consta *Orillas de la Luz*, nada más que cinco responden a un ritmo cuantitativo anisosilábico. Hinojosa ha optado, bien con versos de una u otra medida, bien combinando con los quebrados naturales de algunos de ellos, por la versificación regular. Frente a "Así es", "Empresa difícil", "Siempre", "Su voz" y "¿Por qué no?", buena parte del resto de las composiciones, como ya quedó apuntado más arriba, gira en torno al número 7. Entre alejandrinos, heptasílabos y endecasílabos mezclados con su quebrado natural, se copa un buen número de versos. La presencia de versos cortos de arte menor es poco menos que anecdótica; pero tampoco resulta numerosa la del octosílabo, verso que Hinojosa emplea sólo en tres composiciones: "Alivio", "Persecución" y "Paseo". El heptasílabo, sin contar las composiciones en que Hinojosa lo usa como quebrado natural del endecasílabo, le sirve para componer veintidós poemas. Dentro del arte menor, y en contra de lo que ocurría en obras anteriores, el ritmo acentual no resulta en *Orillas de la Luz* muy variado. Ya quedó escrito que Hinojosa no emplea aquí muchos versos cortos²⁸³; en cuanto al octosílabo, cabe afirmar que su presencia, como de ordinario, es la del polirrítmico: combinación de todas sus variedades²⁸⁴. Lo mismo, pero con un margen aún mayor, dada su masiva presencia, ocurre con el heptasílabo: Hinojosa lo emplea en su forma polirrítmica, que combina todos sus tipos posibles²⁸⁵. Frente a *La Rosa de los Vientos*, en que apenas si se daba el verso de arte mayor, *Orillas de la Luz* presenta un ritmo acentual más variado. La suma

²⁸³ Trisílabos (ritmo dactílico): "intacto", "las brújulas". Tetrasílabos (ritmo trocaico; acentos en primera y tercera): "fragmentarias", "vanamente", "y mis plantas", "sus pisadas", "en un campo". Pentasílabo trocaico (acentos en segunda y cuarta): "Con gestos mudos", "al recorrer", "Fui prisionero", "Amontonada", "sin corazón" (tres veces). Pentasílabo dactílico (acentos en primera y cuarta): "Ante la puerta", "y hube de abrir", "ciertas e inciertas", "arde la luz", etc.

²⁸⁴ Octosílabo dactílico (acentos en primera, cuarta y séptima): "Llevo dos luces a un tiempo", "el resplandor de su cuerpo", "y huye veloz de mis dedos", "mientras la arena recala", "del golpear de los remos", etc. Octosílabo trocaico (acentos en sílabas impares): "me desgarran las pupilas", "que recubre el mundo entero", "y por debajo mi alma", "de mi sangre atormentada", "al mar ciego de nostalgia", etc. Octosílabo mixto a (acentos en segunda, cuarta y séptima): "la luz que colme mi vista", "tendido bajo la nieve", "está su cuerpo tendido", "formados por el silencio", "mis ojos dejan su vida", "el mar acalla sus olas", etc. Octosílabo mixto b (acentos en segunda, quinta y séptima): "y corro sin detenerme", "y palpan mis dedos trémulos", "ariscas a mis pisadas", "lo había borrado el agua", etc.

²⁸⁵ Heptasílabo dactílico (acentos en tercera y sexta): "su voz y sus dos ojos", "queda el cuerpo sin sangre", "tu cabeza sin ojos", "de dos cuerpos desnudos", etc. Heptasílabo trocaico (acentos en sílabas pares): "Salieron a mi encuentro", "mi gesto sin aristas", "No gusto de secretos", "los senos por el aire", "mi carne con su carne", "Mi boca nunca ríe", etc. Heptasílabo mixto (acentos en primera, cuarta y sexta): "desaparece el alba", "sin conocer sus gustos", "cuerpos amurallados", "de la mujer sin carne", "todas las hojas secas", "de los enamorados", etc.

de eneasílabos es algo menos que discreta, y salvo la variedad del mixto c puede hallarse el resto de la tipología que compone el polirrítmico²⁸⁶. Decasílabos y tridecasílabos apenas cuentan con ejemplos dignos de mencionar. Por contra, el endecasílabo polirrítmico, en su cuádruple juego de enfáticos, heroicos, melódicos y sáficos, sí que ofrece algunos ejemplos²⁸⁷, los cuales, junto a otras variedades del mismo verso²⁸⁸ (dos de las tres restantes, salvo el galaico, de acentos en quinta y décima), llegan a constituir un repertorio casi exhaustivo. Por lo que al alejandrino respecta, tampoco sus casos son muy variados ni numerosos; de los tipos que componen el polirrítmico faltan dos: ternario y mixto²⁸⁹.

Como en poemarios anteriores, el ritmo de timbre dominante en *Orillas de la Luz* es el asonante o parcial, que Hinojosa emplea, sobre todo, en finales de verso con palabra llana, como en esta cuarteta de "Novela" (PPCC, I 180):

No supe la llegada
de ágiles alaridos
y con vista de estaño
he borrado los hitos.

²⁸⁶ Eneasílabo dactílico (acentos en segunda, quinta y octava): "Mi boca voló hacia las ramas", "los pájaros abren sus alas", "florecen en besos opacos", etc. Eneasílabo trocaico (acentos en cuarta, sexta y octava): "y la resaca no le hiere", "y piden savia los injertos", "mis ojos juegan a los dados", "con la resaca de las olas", etc. Eneasílabo mixto a (acentos en tercera, quinta y octava): "y exprimió los zumos del aire". Eneasílabo mixto b (acentos en tercera, sexta y octava): "y la vistan de sombras mudas", "sacan luego una calavera", "en el rostro apergaminado".

²⁸⁷ Endecasílabo enfático (acentos en primera, sexta y décima): "Mientras el corazón se me desangra", "rojo, mudo, indeciso, boreal", "doce bustos de mármol patinado", etc. Endecasílabo heroico (acento en segunda, sexta y décima): "Aquella noche estaba yo despierto", "sus ojos y su mano de ceniza", "que oprimen mi cerebro atromentado", "la nieve derretida de sus lágrimas", etc. Endecasílabo melódico (acentos en tercera, sexta y décima): "una huella de sangre luminosa", "desgajados del tronco de mi cuerpo", "yo no pido perdón por mis pecados", "escoltada de un círculo de dientes", "o por qué cantidad los multiplicas", etc. Endecasílabo sáfico (acentos en cuarta, sexta u octava y décima): "sin barco alguno que poder hundir", "y mana espuma por sus cuencas rotas", "y nuestros cuerpos se observaron mudos", "Precisamente porque estaba sola", etc.

²⁸⁸ Endecasílabo dactílico (acento en cuarta, séptima y décima): "llevan los ojos de todas mis novias", "y otra bandada volaba del mío", "tengo en mis manos dos llagas profundas", etc. Endecasílabo a la francesa (acento en cuarta sobre palabra aguda, y otro acento en sexta u octava, más el de la décima): "y vi caer sus ojos de la rama", "y se quedó perdida entre horizontes", "un manantial de luz y otro de escarcha", "dejó volar aquel par de palomas", etc.

²⁸⁹ Hay algún ejemplo de Alejandrino a la francesa con primer hemistiquio en terminación aguda: "de los mapas que son : sólo para la noche"; o con sinalefa: "las aves de la noche y los coros de ángeles"; o con encabalgamiento respecto al segundo: "y ojos de yeso blanco, : sin memoria ni nave", "con su nombre y el mío : grabado en la corteza", etc. También hay ejemplos de alejandrino trocaico (dos hemistiquios de heptasílabos trocaicos): "El ritmo de los mares : inunda mis oídos", "está mi cuerpo libre : y libre está mi alma", etc.; también, de alejandrino dactílico (suma de dos heptasílabos dactílicos): "conseguí mi agonía : sobre caja de pino", "en mis manos verdosas : hechas ramas de olivo", etc.

No obstante, en alguna ocasión ensaya Hinojosa la rima asonante con final en palabra aguda, como en este segundo tercetillo de "Erótica imprevista" (PPCC, I 205):

Eludí la pasión,
dentro de mi ramaje
y sin quererlo yo.

También se encuentran ejemplos, aunque escasos, de ritmo de timbre asonante con final en esdrújula; así, en "Camino abierto":

Muero sobre las copas de los árboles
y llevan por los aires
la nueva de mi muerte
las aves de la noche y los coros de ángeles.

Algo más frecuente que este caso es el de ritmo consonante o total, que Hinojosa emplea ocasionalmente, y siempre en estrofas aisladas por un entorno de timbre parcial. Valga como ejemplo este fragmento de "Viaje con regreso" (PPCC, I 198):

Ya preso entre paréntesis,
la luna acalla el ritmo de sus olas,
se desborda mi cuerpo
y mana espuma por sus cuencas rotas.

Cruzan de esquina a esquina
doce bustos de mármol patinado
de doce emperadores
que husmean en mi pecho esmerilado.

La riqueza estrófica ya señalada a propósito de *La Rosa de los Vientos*²⁹⁰, tiene continuidad en *Orillas de la Luz*. Estrofas propias de composiciones de arte menor - pareados, tercetillos, cuartetos asonantados- siguen apareciendo, pero ya escasamente, en el cuarto poemario de Hinojosa. En pareados anisosilábicos está escrito "Así es"; en tercetillos, "Erótica imprevista" y "Tres amigos"; en cuartetos asonantados, "Anatomía de un momento". Una estrofa no utilizada por Hinojosa hasta entonces, la redondilla abrazada, es la que usa para componer "Sin saber por qué" (PPCC, I 216):

Por un valle de alas
llenando el Universo
viene hacia mi su cuerpo
hecho luces del alba.

De su frente caían
las estrellas audaces
y su voz tinta en sangre
paraliza mi vida.

²⁹⁰ Cfr. *Td*, 4.3.4.

Van mis pies temblorosos
por, murallas de piedra
y en un bosque de higueras
me sorprendió el otoño.

Sólo se halla un romance: "Persecución", pero romancillos heptasilábicos pueden contarse hasta casi una docena: "Mi alegría", "Unidos por la luz", "Novela", "Atavismo", "Campos de batalla", etcétera. En el ámbito del arte mayor destacan por inusuales "Herido siempre", poema compuesto en cuartetos asonantados; "Hacia la libertad", que consta de cuatro serventesios de alejandrinos, y, sobre todo, "Víspera de primavera", que Hinojosa compone en sextetos simétricos de versos eneasílabos, una rareza en él:

Mi boca voló hacia las ramas
de brotes castos recamadas
y exprimió los zumos del aire
en el rostro apergaminado
de los deseos disecados
que retoñaron al socaire.

Los pájaros abren sus alas,
los árboles abren sus alas
y piden savia los injertos.

Los labios rojos injertados
florece en besos opacos
en el espesor de los vientos.

Mis venas ríos desbordados,
mis ojos juegan a los dados
en la llanura de los días.

Con la resaca de las olas
pesca la luz peces sin cola
y enrosca su cuerpo a mi vista.

Pero, como en *La Rosa de los Vientos*, Hinojosa se siente más a gusto dentro del esquema de la silva, poema no estrófico que le permite seguir un ritmo mucho más fluido sin someterse a demasiadas normas. Menos frecuente es la silva arromanzada, que Hinojosa logra en poemas como "En el monte Calvario", "Resurrección", "Confesión de medianoche" y "Alguna vez será". La asonancia preferida por Hinojosa en dos de ellos es la llana en í-a, como se aprecia en este fragmento de "Resurrección" (PPCC, I 211):

Mis manos aletean presurosas
con malestar de asfixia
en medio de un juncal enmarañado
sin encontrar salida.

El mundo se ha perdido para siempre,
 sus miembros agonizan
 desgajados del tronco de mi cuerpo
 en espasmos de orillas.

La silva asonantada, de esquema aún más libre que el anterior por no precisar de una única rima, aparece en poemas como "Encuentro fortuito", "Dentro del mar", "Esferas", "Viaje con regreso", etcétera. En ellos, igual que combina Hinojosa versos de siete y once sílabas, combina también distintos timbres asonantes, como muestra el final de "Viaje con regreso" (PPCC, I 199):

Busca a tuestas mi mano
 sus ojos y su mano de ceniza,
 enlazada con yedra,
 que flota sobre un agua sin aristas.

Mi cuerpo todo luz
 cayó tendido en tierra calcinada
 y brotaron de él
 un manantial de luz y otro de escarcha.

4.4.5. RECEPCIÓN. Las "grandes promesas" que auguraba Giménez Caballero para Hinojosa en su comentario a *La Rosa de los Vientos*²⁹¹ se concretaron en sendos libros publicados en 1928. Con un mes de diferencia, en marzo y abril de dicho año aparecerían, respectivamente, *Orillas de la Luz* y *La Flor de California*. Esta vez la reacción de la crítica fue inmediata. Aún no había cumplido el mes de marzo cuando Francisco Martín y Gómez tomaba nota, desde las páginas de *Meseta*, de la última novedad hinojosiana:

Hemos recibido a última hora *Orillas de luz* [sic], versos de José M.^a Hinojosa, con dibujos de Benjamín Palencia, libro muy finamente editado por la Imprenta *Sur* de Málaga y del que hablaremos próximamente²⁹².

Desde una sección semejante, pero en *La Gaceta Literaria*, un redactor anónimo comunicaba (¡con sólo dos erratas!), ya a mediados de abril, la siguiente noticia:

Litoral, de Málaga, nuevas bellezas azules: *A orillas de la luz*, de José María Hinoja, y *Ámbito*, de Vicente Aleixandre. (De las que hablaremos próximamente)²⁹³ [sic].

²⁹¹ Cfr. *Td*, 4.3.5.

²⁹² Martín y Gómez [1928a:9].

²⁹³ Nota anónima [1928b:8].

Orillas de la Luz no tardó mucho en ser saludada por la crítica. Y fue Francisco Martín y Gómez, cumpliendo su palabra, el primero en ofrecer una impresión del poemario hinojosiano. Según el crítico de *Meseta*, seriedad y alegría son los polos opuestos entre los que se mueve la poesía de Hinojosa en *Orillas de la Luz*²⁹⁴. Antes de elogiar las ilustraciones de Benjamín Palencia, concluye Martín y Gómez: "Gravedad ingenuamente, premeditadamente, juguetona = poesía de José María Hinojosa"²⁹⁵. Giménez Caballero, por su parte, telegráfico e impresionista como en él era costumbre, apuesta asimismo por la síntesis de contrarios, en una viñeta que no retrata mal al autor:

Hinojosa tiene ese corte andaluz-británico muy característico de muchos andaluces. Gusta de emparejar Alhaurín y Baltimore, máquinas y camellos. Sus poesías, genéricas y sutiles, entran dentro de las más nuevas fórmulas²⁹⁶.

También en un tono favorable para con el malagueño se inscribe el discurso de César Arconada. El crítico marxista palentino apuesta, frente a quienes recelan, por "la vocación poética de Hinojosa". La mayor cualidad que observa en él es la fantasía, "una fantasía que hace bella la incongruencia" y cuyo dinamismo la conduce a ser "algo pictórica y picassiana". Si es verdad que advierte en Hinojosa algunos defectos (prodigalidad, falta de cautela, ligereza), no por eso deja de confiar en su trayectoria: "Hinojosa podrá ser un poeta poco perfecto, pero va camino de ser -entre nosotros: aquí- un poeta personal"²⁹⁷. Lo que para César Arconada era prodigalidad, para Eduardo de Ontañón, de la revista *Parábola*, no parecía preocupante. De ahí que su discurso resulte incluso algo exaltado: "Con júbilo, con gozo. ¡Otro libro de Hinojosa! Cada año uno"²⁹⁸. En lo que sí coincide De Ontañón con Arconada es en el aprecio por la construcción imaginística que consigue Hinojosa; pero su forma de expresar dicho aprecio no es muy afortunada, pues compara imágenes con setas e incita al lector a participar del gozo de descubrirlas²⁹⁹. La visión auténticamente negativa de *Orillas de la Luz* es la ofrecida por Chabás. El crítico alicantino, desconcertado por la cita de Juan de la Cruz, achaca a Hinojosa cierta inmadurez. Si sus hallazgos principales están en las imágenes ("fortuitos islotes"), otros son los defectos del poeta:

²⁹⁴ Cfr. Martín y Gómez [1928b:9].

²⁹⁵ *Ibid.*, *id.*

²⁹⁶ Giménez Caballero [1928c:192].

²⁹⁷ Arconada [1928b:3].

²⁹⁸ De Ontañón [1928:sp].

²⁹⁹ Cfr. *ibid.*, *id.* Curiosamente, en el mismo número de *Parábola* en que figuraba esta reseña, una nota de Arconada (1928c:sp) daba también noticia de la aparición de *Orillas de la Luz* y de otros "libros de escritores modernos": *El arte al cubo y otros ensayos*, de Fernando Vela, y *El paraíso desdeñado*, de Mauricio Bacarisse.

Se le quiebra entre sus manos la materia poética y su estructura. Y queda sólo de su libro esa alegría de toda aventura, de todo amor juvenil y noble por lo bello, lo nuevo y lo ágil³⁰⁰.

Sin embargo, dos años después el crítico granadino Melchor Fernández Almagro ofrece en las páginas de *La Gaceta Literaria* una visión bastante más positiva no sólo de toda la obra de Hinojosa, sino en particular de *Orillas de la Luz*, título éste último cuya belleza destaca:

Planea la inspiración de Prados sobre el campo del que precisamente despegó ya José María Hinojosa, solicitado por el horizonte que sirve de barra al mundo oscuro donde todas las cosas eluden su presencia física, corpórea, para proyectarse, abstraídas por el sueño o el recuerdo, en sombras alusivas. Poeta de la evocación y la reminiscencia, flirtea con el surrealismo, en cuanto los surrealistas gustan de sondear bajos fondos del alma y del almario. Pero los libros de este poeta -un poco pasmado todavía ante las complejidades que entrevé- componen una línea sin dislocación notable: *Poema del Campo, Poesía de perfil, La Rosa de los Vientos, Orillas de la Luz...*³⁰¹.

En resumen: opiniones para todos los gustos, y a veces muy mediatizadas por lo estrictamente personal.

4.4.6. APRECIACIÓN FINAL. Más de uno de los comentaristas de *Orillas de la Luz* destacó que Hinojosa hubiese colocado al principio del libro esta cita de Juan de la Cruz³⁰²:

Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.

Independientemente de lo que la cita del poeta de Fontiveros pudiera ilustrar sobre la situación anímica de Hinojosa³⁰³, no hay por que extrañarse de que un surrealista invocase a un místico. Paul Eluard, en 1926, había titulado la segunda sección de *Capitale de la douleur, Mourir de ne pas mourir*³⁰⁴. En *Orillas de la Luz* queda ya muy poco -seguramente, nada- de la sana alegría juvenil presente en *La Rosa de los Vientos*.

³⁰⁰ Chabás [1928:sp].

³⁰¹ Fernández Almagro [1930:5].

³⁰² Chabás [1928:sp] se preguntaba incluso: "¿Por qué de San Juan de la Cruz? ¿Y por qué José María Hinojosa, tan juvenil, vive sin vivir en él, y muere porque no muere? Adolescencia, tal vez".

³⁰³ Desde luego, la cita -y así lo vio Martín y Gómez [1928b:9]- estaba en sintonía con el tono general de *OL*, donde JMH escribió versos como éstos: "... Ni me importa/ que vengan o no vengan golondrinas/ a llevarse en sus picos enlazados/ las coronas de dedos espinosos/ que oprimen mi cerebro atormentado".

³⁰⁴ *Vid.* Eluard [1966]. Giménez Caballero [1929b:3] escribiría un año después: "Un poema de San Juan de la Cruz es un texto surrealista. Se metía en la noche oscura del alma, pero a condición de luego andarse leguas al sol y al viento, comiendo manjares naturistas, y haciendo fundaciones. (Fundar entonces un convento era como fundar hoy un periódico, una revista, un sindicato, una cooperativa, un film de vanguardia)" [*sic*].

La crítica actual apenas si se ha pronunciado acerca de esta obra hinojosiana³⁰⁵, que significa, sobre todo, la adopción por parte de su autor del lenguaje poético surrealista. Es muy posible que sin él (sin Hinojosa, sin *Orillas de la Luz*) la evolución de la poesía española contemporánea hubiese sido la misma; pero sería injusto no reconocer que en este volumen hay un avance cierto hacia la liberación de la imagen, hacia el irracionalismo poético en que derivó la poesía vanguardista. Dicho reconocimiento no es incompatible con la aceptación de que el Hinojosa de *Orillas de la Luz* -contaba veintitrés años cuando lo compuso- pudo ser un poeta demasiado pródigo y poco autocrítico³⁰⁶, pero las virtudes de su obra tampoco se deben minusvalorar.

³⁰⁵ Contrasta la opinión de Marco, quien primero (Marco 1974:51) afirma de *OL* que "es un libro desigual y de ambigua intención, con algunos poemas logrados", y después (Marco 1980:192), que "en este libro se hallan los poemas más conseguidos de Hinojosa".

³⁰⁶ Cfr. Arconada [1928b:3].

4.5. LA FLOR DE CALIFORNIA

4.5.1. BREVE HISTORIA. Sólo un mes en el tiempo de su publicación llegaron a llevarse *Orillas de la Luz* y *La Flor de California*, uno de los libros, éste último, más largamente anunciados de aquel entonces literario³⁰⁷. Sin justificación de tirada, como los dos anteriores, y con ilustraciones de Joaquín Peinado (un retrato del autor más cuatro dibujos), es abierto por una carta-prólogo de Moreno Villa, gratamente comprensiva con los derroteros literarios por que Hinojosa estaba entonces transitando. Si bien carece de fecha de composición en la portada, los siete textos de la primera parte están fechados: seis, entre 1926 y 1927, y uno, en 1928. Aunque en la portada se le atribuye su pertenencia a la colección "Nuevos Novelistas Españoles" (de la editorial Babel, según Julio Neira³⁰⁸), *La Flor de California* también fue impreso en Sur, como los dos libros anteriores. Ojeando uno de sus ejemplares puede apreciarse que fue puesto a la venta al precio de cuatro pesetas, y que la concesión exclusiva pertenecía a la editorial Espasa-Calpe, sita en Ríos Rosas, 24, Madrid³⁰⁹. Asimismo se informa, como era habitual, del resto de la producción hinojosiana. Además de las cuatro obras ya publicadas, se anuncian como obras en preparación *El aviador y el buzo*, *El castillo de mi cuerpo* y *8 días*, las mismas que en *Orillas de la Luz*³¹⁰.

Más de una vez los críticos se han interrogado acerca del título de esta obra. ¿Por qué prefirió Hinojosa, en vez de *California*, la inusual *California*? Baltasar Peña se planteaba el caso en sus palabras previas a la edición de las *Completas* de su primo:

Nunca he podido averiguar, a pesar de que se lo pregunté a él varias veces, el acento forzado de su título. ¿Por qué California? Lo impulsó tal vez el estribillo 'José María, coge la flor de California'³¹¹.

Del mismo Peña Hinojosa es otro testimonio, recogido este último por Julio Neira:

Baltasar Peña recuerda que por aquellos años su primo tenía la costumbre de trastocar los nombres propios; así, mientras todo el mundo pronunciaba Tokio, él

³⁰⁷ La fecha de acabado que ofrece el colofón es 12 de abril de 1928.

³⁰⁸ Cfr. Neira [1983b:21].

³⁰⁹ El ejemplar de *FC* que posee doña Ana Freüller Valls, regalo de JMH, según ella me confirmó, está dedicado por mano del autor (Hinojosa 1928f:sp). El texto es el siguiente: "A Emilio con un fuerte abrazo de su verdadero amigo/ José M^a/ Madrid 1928". Seguramente, el destinatario era Emilio Prados.

³¹⁰ Cfr. *Td*, 4.4.1. A estas alturas, nada se sabe ya de *Venus y un marinero* ni de *Horas en libertad*, obras que pudieron ser abandonadas como proyectos o reconvertidas en textos futuros, caso, tal vez, de la segunda.

³¹¹ Peña Hinojosa [1974:16].

lo convertía en Tokio. Esta afición conocida por sus amigos motivó el verso 'Europa es ya Eurepa', de la *Serranilla de la Jinojepa*³¹².

Bien buscando una rima, bien pretendiendo jugar por jugar (tal vez fuese lo mismo; lo lúdico no desaparecería de su obra hasta *La sangre en libertad*), lo cierto es que Hinojosa logró convertir el cinematográfico topónimo estadounidense en "pesadilla de tipógrafos y correctores de pruebas"³¹³. Además, dejó para el futuro un curioso enigma, difícil de resolver. Aun así, ha habido quien se ha aventurado a lanzar alguna hipótesis, caso de Antonio Gómez Yebra:

Seguramente es mucho aventurar, pero cabría la posibilidad de que Hinojosa hubiera jugado con la etimología de *fornía* haciendo proceder el término del latín *furnus* (y, por tanto, sería una flor muy caliente), del francés *fournir* (por lo que vendría a ser 'producir' y 'exhibir', entre otros significados), o incluso del latín *fornix* (de donde *fornicare* y afines). En los tres casos encuentro motivos para sospechar que la flor de California es un símbolo sexual femenino.

[...]

Hinojosa, católico practicante, censuraba su propia producción (sin duda, subconscientemente), [...] de ahí que nunca quisiera dar la clave de la acentuación inadecuada del topónimo de su obra principal. [...] ¿Era la flor de California una metáfora para ocultar un deseo carnal perfectamente confesable? He ahí una pregunta sin respuesta definitiva³¹⁴.

Dos meses antes de la publicación de la obra, y en la revista *Mediodía*, Hinojosa anticipa uno de sus textos, en concreto, el que comienza "Viajero sagrado por los ríos lechosos,..." (*PPCC*, II 73-75)³¹⁵, y que luego llevaría el número I de los *textos oníricos*³¹⁶. Para Danièle Musacchio, es éste un poema en prosa que "si se asemeja a alguna otra obra surrealista, quizás sea a la obra pictórica de Salvador Dalí o al cine surrealista"³¹⁷.

4.5.2. ESTRUCTURA. *La Flor de California* posee una estructura simétrica y perfectamente organizada. Después de la "Carta al autor", obra de Moreno Villa, sin otra

³¹² Neira [1979:40]. De que por entonces pudiera ser costumbre la pronunciación 'Tokío' da prueba poética la tercera estrofa de la "Oda a Sesostris y Sardanápalo", inacabada en 1928 (García Lorca 1954:I, 972), donde se lee: "Compraste en almacenes de Tokio/ un millón tres mil una mariposas/ y les diste a beber sangre en los cuellos/ de un millón tres mil una doncellas degolladas". Nótese de paso cómo aparecen los motivos de la sangre y la degollación, muy frecuentados por García Lorca.

³¹³ Pérez Estrada [1986:II].

³¹⁴ Gómez Yebra [1986:VI].

³¹⁵ *Vid.* Hinojosa [1928a:14]. Puede asimismo leerse en las antologías de Díaz-Plaja [1956a:230-231], Gullón [1981:248-249] y García Gallego [1987b:311].

³¹⁶ "Fiel a su título -apunta Valencia Jaén [1960:81]-, es una página en la prosa excéntrica de la literatura de vanguardia".

³¹⁷ Musacchio [1980:123]. Según Musacchio (*ibid.*, 125), "la profusión de imágenes oníricas ahoga a veces el texto, como sucede también frecuentemente en las obras auténticamente surrealistas. Sin embargo, no carece de interés en ningún momento y siempre queda legible".

mediación que uno de los dibujos de Joaquín Peinado, viene la primera de las siete narraciones de que consta la primera parte del volumen. De idéntico título que la totalidad de la obra, "La Flor de California" (París, 1926) está dedicada a Manuel Altolaguirre. "Por qué no fui Singapore" (Madrid, 1927), a Luis Cernuda; "Los guantes del paisaje" (Madrid, 1926), a Martín Saralegui³¹⁸; "Diez palomas" (Málaga, 1927), a Fernando M. Milicua³¹⁹; "Viaje a Oriente" (Campillos, 1928), a Fernando García Mercadal³²⁰; "La mujer de arcilla" (Madrid, 1927), a Joaquín Peinado, y "Ella y yo, solos" (Madrid, 1927), a Emilio Prados. Después de esta última, Hinojosa anuncia seis *textos oníricos* (aunque, en realidad, aparecen siete), dedicados al prologuista de la obra: José Moreno Villa. Los *textos oníricos* no llevan título ni fecha, y su orden lo marca Hinojosa en números romanos, del I al VII. Tras el último hay una página con fe de erratas. En ella, el apellido del novelista francés Marcel Proust aparece mal escrito tanto en la columna del "dice" ('Pronts') como en la del "debe decir" ('Prouts').

Anécdotas ortográficas aparte, lo que quizá convenga precisar ahora sea el problema del género. En la "Carta al autor", Moreno Villa se refiere indistintamente a los textos de una y otra parte de *La Flor de California* con el nombre de 'narraciones'³²¹. También puede tomarse en consideración el hecho de que Hinojosa publicase su obra en la colección "Nuevos Novelistas Españoles"; pero cabría distinguir entre los textos de la primera parte y los de la segunda. Moreno Villa, aunque no llegue a señalarlos con nombres distintos, introduce un matiz diferenciador cuando precisa que el género perseguido por Hinojosa es el que se aprecia en los *Textos Oníricos*³²². Arturo del Villar, sin embargo, no distingue entre unos y otros, y opta por reivindicar la pertenencia de todos ellos a un mismo género:

Tras este libro [OL] publicó otro de poemas en prosa, considerado el más interesante de los suyos: *La Flor de California*. [...] He escrito poemas en prosa con plena convicción, aunque el pie editorial señala novelas y Moreno Villa hable en el prólogo de narraciones³²³.

³¹⁸ No me ha sido posible identificar a este amigo de JMH.

³¹⁹ Fernando María de Milicua (1900-1977), bilbaíno, fue poeta, crítico de arte y director de doblajes para la Metro Goldwyn Mayer en España (De Barañano 1991:6), donde había publicado *Poemas cortos en prosa*. Es posible que su amistad con JMH naciese en París, pues Milicua (Buñuel 1982a:81) frecuentaba la tertulia de los pintores Ucelay, Cossío, De la Serna, Bores, etc., la misma a que asistieron Huidobro, Hinojosa y el mismo Buñuel hacia 1925-1926. JMH le había dedicado también "Pedagogía", de *PP*.

³²⁰ García Mercadal, arquitecto zaragozano representante de la corriente racionalista (Sánchez Vidal 1988:143), aparece fotografiado en *Poesía* [1984a:126] junto al arquitecto Le Corbusier en una instantánea tomada en El Escorial en 1928.

³²¹ Cfr. Moreno Villa [1928:12-13].

³²² *Ibid.*, 12.

³²³ Del Villar [1975a:2086].

Tampoco lo hace Luis Antonio de Villena, quien se refiere a *La Flor de California* como a "un libro de poemas narrativos en prosa"³²⁴. Por otra parte, Paul Ilie, Julio Neira y José Teruel sí que distinguen; el primero, entre 'fantasías narrativas' y 'poesía en prosa'³²⁵; el segundo, entre 'falsos relatos poéticos en prosa' y 'textos oníricos'³²⁶, y el tercero, entre 'relatos' y 'textos oníricos'³²⁷. En adelante, aquí usaremos la denominación de 'narraciones' para referirnos a los textos titulados y datados de la primera parte; a los de la segunda los seguiremos llamando 'textos oníricos'. Nuestra elección no es en modo alguno caprichosa. Las narraciones son, en efecto, breves historias narradas en prosa, lo mismo, pues, que 'relatos', pero preferimos conservar la denominación de origen que les otorgó Moreno Villa. En cambio, los *textos oníricos* pertenecen a un género distinto; son, éstos sí, poemas en prosa, y, como tales, algunos de ellos (I, IV y VII) fueron incluidos por Guillermo Díaz-Plaja en su antología *El poema en prosa en España*³²⁸, donde no aparece ejemplo alguno de las narraciones de la primera parte, y sí, otros dos poemas en prosa que Hinojosa publicaría tan sólo en la revista *Litoral*³²⁹.

4.5.3. CONTENIDOS. Puede afirmarse sin reparo alguno que la obra de Hinojosa fue avanzando poco a poco pero con decisión hacia el autobiografismo total. El salto que hay de *Poema del Campo* a *Poesía de perfil*, de lo que es la ausencia del personaje poético a su decidida inserción en el escenario, es bien apreciable; pero entonces -y en *La Rosa de los Vientos*, tampoco- no escribe Hinojosa aún una poesía estrictamente autobiográfica. Será en las dos obras de la tercera etapa de su producción, *Orillas de la Luz* y *La Flor de California*, donde Hinojosa dará ese vuelco hacia el autobiografismo, vuelco que continuará hasta su sexta y última obra, *La sangre en libertad*, con la que abre y cierra su cuarta y definitiva etapa. Enrique Baena ha planteado este asunto en términos inequívocos, cuya clave no es otra que el recurso por parte de Hinojosa al ejercicio de la simulación:

Ocurre en la literatura de Hinojosa un fenómeno vinculado, en efecto, a la edad barroca, la simulación, construyendo el poeta ficticiamente un personaje que no es sino la realidad artística de su propio yo. De la lectura de *La Flor de California* [...] no se desprende, sin embargo, que el hecho de simular el protagonismo de aventuras oníricas o atormentadas sea exclusivamente un procedimiento mimético de formas manieristas y de recursos surrealistas. El autor juega ahora con las bases de la vida real, con el papel de lo sagrado en su ambiente y con los

³²⁴ De Villena [1976:31].

³²⁵ Cfr. Ilie [1972b:296].

³²⁶ Cfr. Teruel [1986:17].

³²⁷ Cfr., p. ej., Neira [1983b:21].

³²⁸ Cfr. Díaz-Plaja [1956a:230-233].

³²⁹ *Vid.* Hinojosa [1929b:10-13].

residuos de la jerarquización social. Se trata de un ejercicio de irrisión, efectuado indudablemente contra la representación vivida y simbólica de la realidad, aunque sea legendaria y alegórica³³⁰.

Quizá convenga preguntarse acerca del significado del autobiografismo en Hinojosa. Es decir, ¿por qué surge y por qué en ese momento de *Poesía de perfil*? Es muy posible que una buena respuesta pueda ser la siguiente: Hinojosa decidió volcar su yo más conflictivo en el personaje de sus poemas de París porque fue en esa ciudad, y en contacto con los protagonistas del surrealismo, donde descubrió que la poesía iba a ser el medio de que dispusiese en adelante para la construcción de un yo más libre. Estas palabras de André Breton pudieron acaso proporcionarle la clave:

L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. [...] Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie³³¹.

Resulta sintomático que Hinojosa planteara el problema de la libertad en "Confesión final" (PPCC, I 134-135), último texto de *Poesía de perfil*, el cual, seguramente, pudo haber escrito en la ciudad de París, y que ya desde el título se nos presenta como un fragmento de discurso con un alto contenido autobiográfico:

Quiero estar muy correcto
con el pájaro mudo
portador de secretos.

Planearon las alas
desunidas del cuerpo
por la atmósfera llana,
sin cadenas de niebla,
del aire libertada.

De ahí, pues, que Hinojosa evite el problema en *La Rosa de los Vientos*, y que vuelva a plantearlo en *Orillas de la Luz*, donde la presencia de lo autobiográfico es indiscutible. Leyendo con atención poemas como "Hacia la libertad", "Nuestras sombras", "Deseo cumplido" o "Prisión sin límites", puede apreciarse que la preocupación por la libertad no es algo circunstancial en Hinojosa; sino, muy al contrario, un aspecto clave de la construcción del personaje poético en la medida en que afecta a la construcción del hombre, de ese hombre nuevo al que aspiraban los

³³⁰ Baena [1988:33].

³³¹ [El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. (...) Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía]. Breton [1974b:35].

surrealistas. En "Deseo cumplido" (*PPCC*, I 222), por citar un ejemplo, había afirmado Hinojosa:

La libertad descende
desde el cielo, trazando una espiral,
y se clava en mis huesos
para llevar su savia por mi cuerpo.

Y es que, quizá, a Hinojosa le ocurría por entonces lo mismo que a Breton, quien, en su primer manifiesto, había escrito: "Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore"³³². Por eso siguió, también en *La Flor de California*, no sólo otorgándole a su personaje una mayor entidad, sino aumentando las dosis de autobiografismo³³³ a la par que plasmaba su obsesión por la libertad en buena parte de las narraciones y de los *textos oníricos*. "La Flor de California", "Los guantes del paisaje", "Diez palomas", "Ella y yo, solos", y los *textos oníricos* II, V, VI y VII ofrecen ejemplos suficientes. Jesús García Gallego ha escrito que, leyendo a Hinojosa, lo que se percibe, ante todo, es "un aire apasionado y desmedido de libertad"³³⁴. Y está en lo cierto. Dicho aire, como integrador que es, afecta a todos los aspectos de la vida del hombre, empezando por el ideológico, como se aprecia en "Ella y yo, solos" (*PPCC*, II 65-70):

Allá en la lejanía perdida un cazador de corazones blancos hizo un disparo y nuestros corazones al ser malheridos desaparecieron de nuestra presencia. Ellos eran la única impureza que conservaba nuestra carne pura. Éramos libres y nuestra libertad se iba extendiendo como una pompa de jabón inmensa hasta llenar todo el Universo. Éramos libres aunque aún guardábamos un trocito de fuego extraviado entre los pliegues de la carne fluida, un trocito de fuego que turbaba nuestra serenidad con su rescoldo. [...]

Cuando quedamos solos, ella y yo, sin prisión y sin roces, comenzaron a brotar los diálogos sin aristas y las ideas saltaban en espirales sobre nosotros dando vida a la luz y dando vida al aire. [...]

La noche y el día se fundieron, llenando por igual todas las horas con su luz y en esta luz fue donde nuestros cuerpos, de carne tan pura, incorpóreos, quedaron en equilibrio eternamente, sin ser molestados por el vaivén de luces, libres para poder luchar contra el nacionalismo de los pueblos. Así nacen las flores, así mueren los pájaros y así caminaba Cristo descalzo sobre las aguas antes de que en las aguas hubiese icebergs.

Y acabando por el trascendental, según se observa en el "Texto Onírico VII" (*PPCC*, II 89-91), último poema de *La Flor de California*, rebotante de referencias a la muerte como liberación, y cuyo desenlace es éste:

³³² [Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme]. *Ibid.*, 19.

³³³ Al reiterar este aspecto del autobiografismo, capital -a mi entender- en el JMH de la etapa 1928-31, es preciso matizar que debe entenderse como se entiende en el Dalí de los poemas y los cuadros de esa misma etapa.

³³⁴ García Gallego [1986:3].

Cuando el aire, después de dar la vuelta al mundo, vuelva a encontrarse con nosotros vendrá cargado de interrogaciones y entonces nuestros cuerpos se cubrirán de llagas por donde alcanzará su libertad la sangre y el aire meterá sus dedos hasta tocar nuestras entrañas.

Después de lo escrito líneas atrás resulta obligado rebatir alguno de los argumentos fundamentales establecidos por Cyril B. Morris y por Paul Ilie³³⁵ a propósito de *La Flor de California*. Morris achaca a Hinojosa (también por sus colaboraciones del número 9 de *Litoral*) lo mismo que unos tres años más tarde le achacará Ilie, ausencia de un toque personal:

Como esos ejemplos de retórica sin dar lugar a un respiro que nos dejaron Marinetti y Torre, el culto de Hinojosa a lo fortuito, sus efervescentes imágenes y la yuxtaposición de objetos tan incongruentes como tres corazones y una mesa de billar nos dicen más acerca de las corrientes de su época que acerca de sí mismo; la 'mujer morena con pechos de aluminio y vestida con una malla de cera' que aparece en *La Flor de California* era un juguete anónimo de su fantasía³³⁶.

Ilie, por su parte, aun reconociendo a *La Flor de California* cualidades singulares, se empeñó en etiquetarla como una obra poco personal. Léanse, para comprobarlo, sus propias palabras:

Cuando consideramos *La Flor de California* (1928) de Hinojosa, nos enfrentamos con una obra que quizá sea la más surrealista de todas. Sus fantasías narrativas en prosa, acompañadas por una serie de 'textos oníricos', son un ejemplo tan perfecto de irracionalidad objetiva como es posible encontrar en España fuera de la escritura automática. Pero su misma frialdad emocional despoja a la poesía en prosa de Hinojosa del lirismo y la intensidad humana que aparecen, digamos, en *Pasión de la Tierra*, de Aleixandre, o en *Poeta en Nueva York*, de Lorca. [...] Su calidad técnica es superior, pero en su estilo y su tema hay poco de naturaleza personal o exclusiva. [...] Raramente uno alcanza la sensación de que *La Flor de California* representa una respuesta humana, que se ha encontrado una nota personal o [que se ha] evocado alguna ligera afinidad con el lector³³⁷.

Sin embargo, de una lectura cuidadosa de *La Flor de California* -y de *Orillas de la Luz* y de *La sangre en libertad*-, lo que se extrae es justamente lo contrario. El hecho de que Hinojosa sintonizara con el surrealismo desde un primer momento, y de que se prestara a un juego limpio no ocultando sus simpatías, fue compatible con la construcción de una obra auténtica y personal³³⁸. A Hinojosa -y a Buñuel y a Dalí y a

³³⁵ Neira [1982:280] ya discrepaba de Ilie por haber éste calificado de 'fría'FC: "*La Flor de California* es, en mi opinión, mucho más. Indudablemente, el autor está imbuido por el surrealismo que ha conocido profundamente en Francia, pero no es un ejercicio literario formalista como parece creer Ilie, sino expresión real de la personalidad del poeta".

³³⁶ Morris [1988:222].

³³⁷ Ilie [1972b:296-297].

³³⁸ Si se tiene en cuenta que el ensayo de Ilie aparece en 1972 y que la versión original del de Morris (que apenas sufrió revisiones en su traducción al castellano) es de 1969, un dato salta a la vista, y además se

otros pocos- el surrealismo les sirvió precisamente para eso, para la consecución de una obra marcada por la autenticidad. Cosa muy distinta es que la vía por que Hinojosa optó estuviese bien vista en la España de 1928. Jinojepas aparte, hay indicios suficientes para conjeturar que Hinojosa no contó con muchas simpatías. Al contrario, e Hinojosa mismo fue consciente de ello durante el proceso de composición de *La Flor de California*. ¿Cómo, si no, cabe interpretar ciertas alusiones, autobiográficas sin duda, de "Viaje a Oriente" (PPCC, II 49-55), narración escrita en 1928, después de publicada en *Lola la "Serranilla de la Jinojepa"*? Éstas son:

Al oírse el silbato del capitán ordenando levar anclas, vinieron todas las gaviotas de aquellos alrededores a revolotear sobre mi cabeza. Cada una de ellas depositaba en la palma de mis manos un boqueroncillo rojo, que, con el fuego de mi carne, se iba derritiendo y corría hecho sangre junto a mí. La sangre vertida en el suelo formaba un charco donde chapoteaban mis pies arrecidos.

Aquella sangre era de mis sentidos y éstos me envolvían en una atmósfera de clara de huevo, húmeda y transparente, que me apartaba de la tripulación y del resto del pasaje. Sólo llegaba hasta mí la voz del capitán convertida en trueno por la bocina³³⁹.

No es preciso abundar en el asunto, pero resulta evidente que Hinojosa escribió la última narración de *La Flor de California* en clave autobiográfica, entre otras razones, para dar a entender a algunos de sus colegas que era consciente de que optando por el surrealismo podía perder apoyos en ciertos círculos literarios, y que aún no le había llegado el momento de *abandonarlo todo*.

Las ansias de libertad o de liberación que afectaban a Hinojosa por aquel entonces eran asimismo individuales, y pueden apreciarse en el tratamiento del problema sexual que se ofrece en varias narraciones de *La Flor de California*. Hinojosa, como el Dalí de los cuadros y poemas de la misma época, no fue muy pudoroso³⁴⁰, pues expuso a las claras y en papel de imprenta cómo el deseo sexual era uno de los aspectos de su subconsciente -y, seguramente, de su vida privada- que más le preocupaban³⁴¹. En "Por qué no fui Singapore", "Diez palomas", "La mujer de arcilla" y "Viaje a Oriente" el

extrae de las apreciaciones de ambos: salvo algún poema suelto publicado en revistas, sólo examinaron FC; y es que faltaba años aún para que JMH pudiese ser leído en su totalidad.

³³⁹ Las cursivas son mías. *Vid.* asimismo Sánchez Rodríguez [1994d:10-26].

³⁴⁰ En este sentido, afirma Ilie [1972b:300]: "El tema erótico tiene una faceta sexual que es bastante interesante, al menos desde el punto de vista de la literatura española. Las descripciones simbólicas de la potencia masculina y las alusiones genitales que involucran la belleza femenina resultan aquí desacostumbradamente directas, sobre todo cuando se considera lo reticentes que los escritores españoles suelen ser normalmente a propósito de las cuestiones sexuales".

³⁴¹ En el "Texto Onírico V" (PPCC, II 84-85) JMH llega a ser bastante explícito: "Y Dios [...] con su izquierda aproxima un panal lleno de miel a mis labios y me aconseja sabiamente sobre el porvenir de mis espermatozoos".

personaje hinojosiano vive sendas aventuras eróticas (envuelto por un ambiente pesadillesco) que están marcadas por el intento de consumación del deseo sexual. De todas ellas, sólo la de "Viaje a Oriente" resulta satisfactoria; en las otras tres la frustración pone punto final a la aventura. El protagonista de "Por qué no fui Singapore" (PPCC, II 23-31) pesca por casualidad un billete en el que lee: "María Luisa tiene unguento su cuerpo de azahar y de menta. Prepara tu espíritu para ser Singapore". Poco después, en el horizonte se divisa un barco que viene de las Indias, y cuya tripulación posee una extraña cualidad: tiene los ojos de estaño y la palabra 'Singapore' en ellos grabada, y aún más: la facultad de dejar grabada dicha palabra sobre todo objeto que miren. A la mañana siguiente, mientras el protagonista se baña en la playa, ve cómo lo rodean todas las mujeres de la ciudad. Éstas llevan ya la palabra 'Singapore' grabada "sobre sus pechos, sobre sus vientres, sobre sus sexos", cuando se aproxima el desenlace:

Entonces consideré llegado el momento de realizar mi deseo y quise ser SINGAPORE. Extendí sobre tierra mi cuerpo para poder cobijar en él todos aquellos cuerpos de mujeres que me rodeaban, para que transitasen sus carnes por mi carne, para ser Singapore.

¡Iba a ser Singapore! ¡Iba a ser Singapore! Mi cuerpo estaba transfigurado y permanecía extendido y extático esperando el momento de gracia para ser reencarnado en la ciudad que yo deseaba. Iba a ser Singapore e indudablemente lo hubiera sido de no haber sepultado una ola gigante, entre las aguas, a todas las mujeres de aquel lugar³⁴².

La fuente directa de esta narración hinojosiana se halla en el cuarto de *Los cantos de Maldoror*. Resulta significativo que Hinojosa optase por la solución erótica en perjuicio de la estética de la fealdad propia del pasaje de Lautréamont:

Yo soñaba que me había introducido en el cuerpo de un cerdo, que no me resultaba fácil salir de él, y que revolcaba mi pelambre en los pantanos más fangosos. ¿Era acaso una recompensa? ¡Objetivo de mis anhelos, al fin no pertenecía ya a la humanidad! A mi entender, ésa era la interpretación, lo que me producía un júbilo mucho más que hondo. Sin embargo, yo buscaba febrilmente cuál podía ser el acto virtuoso que había realizado para merecer de parte de la Providencia ese insigne favor. Ahora que he repasado en mi memoria las diversas fases de aquel achatamiento espantoso, [...] no carece quizás de utilidad proclamar que esa degradación no fue, probablemente, más que un castigo impuesto por la justicia divina. [...] La metamorfosis no pareció jamás a mis ojos sino como la elevada y magnánima repercusión de una felicidad perfecta, que yo esperaba desde hacía mucho tiempo. ¡Al fin había llegado el día en que sería cerdo³⁴³!

³⁴² De este desenlace ha escrito Neira [1989:18] que es "un castigo bíblico" ("trasunto bien del Diluvio, bien del castigo a los egipcios en el Mar Rojo"), castigo que "impedirá que se culmine su deseo soberbio", pues en "Por qué no fui Singapore" es donde el narrador se identifica con Cristo por vez primera.

³⁴³ Conde de Lautréamont [1970:164-165].

Tal vez sea "Diez palomas" (*PPCC*, II 41-48) la narración en que más contenidos y símbolos eróticos se dan. De todas formas, su desenlace resulta tanto o más frustrante, en cuanto respecta a las expectativas sexuales del protagonista, que el establecido por Hinojosa en "Por qué no fui Singapore". La situación inicial no puede estar teñida de más altas dosis de ilogicidad: unas mujeres son fecundadas por diez palomas blancas que han brotado de los dedos del protagonista. El resultado de tan mágica cópula es una lluvia abundante de azucenas entre las que destaca una de cuya corola asoma "una mujer rubia, con sus pechos de miel". De ellos se alimenta un enjambre de abejas que brota de la boca del protagonista, quien, por primera y única vez en toda la obra de Hinojosa, aparece con nombres y apellido:

Yo, José María Hinojosa, estaba tendido en el césped, junto al borde del estanque, los brazos en cruz, la luna en la frente y con un dolmen distanciado a tres metros, cubierto de musgo, preparado para servir de pedestal a mi exhibición de gala, mientras las abejas endulzaban mi boca con la miel traída de la mujer rubia y edificaban un panal alrededor de mi cabeza; y ellas, las palomas, cogidas de sus alas mostraban la nieve cristalizada de su cuerpo derritiéndose con lentitud sobre el estanque de un verde inútil y cogían con sus picos las abejas que perdían su ruta atraídas por el rugido de los leones del desierto.

La fantasía alimenticia continúa hasta que al personaje se le complica la situación; su cuerpo, maltrecho y sangrante, es llamado desde la otra orilla por los brazos de la mujer rubia, separados de su cuerpo. Ambos desean unirse, y viven una angustiada escena final:

Comencé a mover lentamente mis pesados pies llenos de distancia y fueron sumergiéndose en el agua que separaba una orilla de la otra. El agua iba cubriendo paulatinamente mi cuerpo y ya llegaba a mi garganta y aún faltaba mucho espacio para conseguir mi deseo. Llegó un momento que me fue imposible avanzar y era arrastrado por la corriente. Todo esfuerzo resultaba inútil y cuando ya había perdido la esperanza de llegar a la otra orilla y creía perdidos todos mis afanes vinieron en mi ayuda las diez palomas que separando mi cabeza del tronco la transportaron a la ribera donde me esperaba la mujer rubia y la pusieron a sus pies en el preciso instante de poder recoger un último beso exhalado sobre mis labios.

El protagonista de "La mujer de arcilla" (*PPCC*, II 57-64) emprende un viaje que lo conduce a una urbe de grandes avenidas con rascacielos, donde comienzan a ocurrirle cosas en verdad extraordinarias:

Yo iba cubierto de un hongo verde, llevaba el bastón colgado del brazo izquierdo, los guantes en la misma mano y con la mano derecha repartía bendiciones a todas cuantas salían a mi paso para invitarme a entrar en sus casas ofreciéndome con gran algarabía ombligos y perfumes.



Después de un encuentro fortuito con José Bergamín, el protagonista de esta narración se halla ante "una figura de mujer desnuda, inmóvil y de una perfección maravillosa en líneas y contornos". Comoquiera que la mujer no responde a las preguntas que le hace, el protagonista se decide a tocarla con el bastón, y los golpes suenan a barro cocido. Hermosa, pero de arcilla, la mujer lo enajena de tal suerte, que, nuevo Pigmalión³⁴⁴, no puede contener su deseo y comienza a besarla. Mientras los labios del protagonista están besando el cuerpo de la estatua, la parte del mismo que besan se hace de carne, lo cual aumenta su deseo:

Entonces quise hacerla toda ella de carne tejiendo su cuerpo con mis besos pero su cuerpo volvía a ser de arcilla al separarse de él mis labios.

Yo seguí besando frenéticamente aquel cuerpo de arcilla de la mujer desnuda hasta que de mi espalda brotaron dos alas blancas y con sus movimientos me hicieron salir de aquella habitación por la ventana y me remontaron sobre las nubes doradas y dulces.

Después las alas se paralizaron y me dejaron caaaaaaaeeeeeeeeer...

Por otro lado, el protagonista de "Viaje a Oriente" (*PPCC*, II 49-55) se halla en una habitación rodeado de su familia, cuando de una manera un tanto mágica se le anuncia que va a emprender el viaje a que alude el título de la narración. Durante la travesía, el protagonista y dos amigos suyos abandonan el barco para sortear el peligro que representan unas "enormes montañas azules". Vuelto a la nave, sólo permanecen en ella el capitán y su familia. Después de que todos se laven las manos y se envuelvan en sendos mantones de la China, ocurre lo inesperado:

[...] La hija del capitán abrió sus dos enormes ojos negros y los puso en mi mano izquierda. Y mientras en sus cuencas revoloteaban dos palomas torcaces, ella se aproximaba cada vez más a mí hasta que nuestras piernas se cruzaron, uniéndose nuestras carnes y formando nuestros dos cuerpos uno solo.

El capitán demuestra su aprobación deshojando sobre los amantes una lluvia de margaritas blancas y amarillas, "y a la mañana siguiente -concluye Hinojosa- su barba estaba cuajada de flores de almendro".

Tanto en "Viaje a Oriente" como en "Ella y yo, solos" (*PPCC*, II 65-70), la última narración, hay un elemento ausente, que, sin embargo, resulta imprescindible para la composición de las anteriores. Se trata de la angustia. Por el contrario, en "Por qué no fui Singapur" el componente de la angustia planea desde el principio sobre el territorio delimitado por Hinojosa, aunque se hace más ostensible en los momentos previos al intento megacopulador del protagonista:

³⁴⁴ Cfr. Ilie [1972b:299].

Una vez en la playa comencé a despojarme de mi carne, y mis cuencas vacías, al sumergirme en el mar, se llenaron de agua salada y a través de esta agua vi más claro que nunca. Mi vista iba siguiendo el ritmo del mar y el ritmo de la arena pero no podía levantarla horizontalmente.

Mientras estaba en la playa yo sentía que me rodeaban, con sus cuerpos ardientes y salobres, todas las mujeres de aquella ciudad pero no podía verlas porque mi vista caía en vertical.

Después de un gran esfuerzo pude levantar mis ojos de agua para ver la muralla de mujeres que había en torno mío y vi que todas ellas llevaban grabada la palabra "Singapore" sobre sus pechos, sobre sus vientres, sobre sus sexos.

En "Diez palomas" ocurre algo semejante, como se aprecia en el fragmento reproducido páginas atrás, y aun antes, cuando el protagonista intenta salvar los obstáculos que lo separan de la ribera del estanque romántico en que lo aguarda la mujer rubia:

Después de atravesar selvas y pantanos, valles y montañas llegué, extenuado, a dar vista a la otra ribera; podía tocarla con las manos pero no con los pies. Estaba tan cerca que, a pesar del cansancio, me era imposible resistir la tentación de cubrir este último trecho para dar cima a mi propósito de unirme a la mujer rubia.

Igual que para el deseo de ser Singapore, para la descripción de la angustia plasmada en "Diez palomas" Hinojosa tuvo por modelo al conde de Lautréamont. Un fragmento del mismo canto cuarto en que prosigue el monólogo del cerdo es el precedente esta vez:

¿Cuál no sería mi estupor cuando, después de haber atravesado un río a nado, para alejarme de las comarcas que mi furor había despoblado, y pisar otros campos donde imponer mis hábitos de asesinato y carnicería, intenté caminar por esa ribera florida? Mis pies estaban paralizados; ni el menor movimiento se producía para delatar la certidumbre de esa inmovilidad forzosa. En medio de esfuerzos sobrenaturales para continuar mi camino, de pronto desperté y tuve la sensación de que volvía a ser hombre. [...] Retornar a mi forma primitiva fue para mí un dolor tan grande que por las noches lloro todavía³⁴⁵.

También en "La mujer de arcilla" vive el protagonista una situación de angustia cuando aprecia cómo la estatua vuelve a ser de arcilla en cuanto él separa sus labios de ella. Paul Ilie menciona para ejemplificar el concepto de angustia ejemplos distintos a éstos, válidos también, pero observa en ellos el reflejo de un cierto sentimiento de culpabilidad aprendido superficialmente en los textos de Freud³⁴⁶. Fuese aprendido o no el citado sentimiento -quizá no fuese sino *reconocido*, pues salta a la vista cuánto hay de Hinojosa en su producción literaria-, cabe ahora señalar ese contraste entre las narraciones que Hinojosa compone con el síndrome de la angustia ante las expectativas

³⁴⁵ Conde de Lautréamont [1970:165-166].

³⁴⁶ Cfr. Ilie [1972b:300-301].

de unión sexual y las otras dos mencionadas, las de "Viaje a Oriente" y "Ella y yo, solos". Dado que en estas dos últimas ni el deseo ni el contacto físico se plantean como situaciones problemáticas, lo que se evidencia es que Hinojosa viene en ellas a darle la razón -y nada más que la razón- al doctor Freud, quien en su *Introducción al psicoanálisis* afirmaba:

No es difícil establecer que la angustia de espera o estado de angustia general depende íntimamente de ciertos procesos de la vida sexual, o más exactamente, de ciertas aplicaciones de la libido. El caso más sencillo e instructivo de este género es el de las personas que se exponen a una excitación frustrada; es decir, aquellas en las que violentas excitaciones sexuales no hallan una derivación suficiente, ni llegan a un término satisfactorio³⁴⁷.

La que sí se percibe como problemática en *La Flor de California* es la actitud de Hinojosa ante la cuestión religiosa. Y es en este punto, como en otros anteriores, donde se debe insistir en que hay mucho de personal y no tanto de aprendido; porque el tratamiento irreverente que Hinojosa concede a la Iglesia y a la religión católicas en *La Flor de California* fue bastante más que un detalle surrealista: quizás, el reflejo del momento crítico que entonces empezaba a vivir³⁴⁸. En el artículo que Julio Neira dedica al análisis de la cuestión religiosa en *La Flor de California* se ofrece algún ejemplo de la actitud que mantuvieron ante este problema Breton y sus colegas desde las páginas de *La Révolution Surréaliste*³⁴⁹; por ejemplo, la carta dirigida al Papa, en la que se le imputan graves responsabilidades morales³⁵⁰. Pero no es éste el único ejemplo; una muestra más de esa irreverencia lírica de que se haría eco Hinojosa es el lienzo de Max Ernst titulado *La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus devant trois témoins*, reproducido en el número 8 de *La Révolution Surréaliste*³⁵¹. En este mismo número, y junto a un poema de Leiris sobre la vuelta ciclista a Francia, aparece una fotografía cuyo pie es el siguiente: "Nuestro colaborador Benjamin Péret injuriando a un sacerdote"³⁵². Trucada o

³⁴⁷ Freud [1967:430].

³⁴⁸ Cfr. Neira [1989:19].

³⁴⁹ Cfr. *ibid.*, 17.

³⁵⁰ Cfr. "Adresse au Pape", *LRS*, 3, París, 15 abril 1925, p. 15.

³⁵¹ París, 1 diciembre 1926, p. 17.

³⁵² *Ibid.*, 13. Tanto el lienzo de Ernst como la foto en que Péret parece injuriar a un sacerdote fueron reproducidas cinco años más tarde en *La Gaceta Literaria* (Giménez Caballero 1931b:1) como apoyo del texto de EGC en que se trata de explicar que la violencia contra la Iglesia Católica en la España de los primeros días de la II República tiene sus precedentes en actitudes surgidas de las filas surrealistas: "Hay más cosas que voy a contar en esta nueva coyuntura, como es ésa de arrastrar los curas e incendiar sus guaridas o conventos, [...] pero a un sacerdote vestido de sacerdote le insultaba Benjamin Péret, y a otros dos vestidos de maristas los arrastraban por el suelo con cuerdas Luis Buñuel, el perro andaluz, Salvador Dalí, el separatista Miravittles...".

no, dicha fotografía es un anticipo de la futura beligerancia que mantendría Péret con la Iglesia Católica, la cual demostraría, por ejemplo, en *Les rouilles encagées*³⁵³.

Escritores y artistas españoles próximos a Hinojosa tampoco fueron ajenos al tema religioso cultivado con un cierto toque entre heterodoxo e irreverente que a veces se aproximó a lo sacrílego. Eso sí, no llegaron tan lejos como Péret en la subversión verbal, pero, para un país como España, transgredieron con mucho los límites ideológicos de lo tolerado por entonces³⁵⁴. Tómese como ejemplo a Luis Buñuel, quien en varios poemas de *Un perro andaluz*, la obra que nunca llegó a publicar, emplea imágenes nada respetuosas para con lo establecido. Así, la del final de "Polisoir milagroso":

Mientras Cristo condena
la Virgen María en peinador blanco
dará un pedazo de pan a los condenados
y pondrá un pájaro de caricias
en la frente de los que se salven³⁵⁵.

O la de "Redentora", escena incestuosa incluida:

[...] Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve. Por entre los trigos bañados en luz primaveral venía ahora vestida de blanco mi hermana, trayéndome una paloma de amor en sus manos alzadas. Era justo medio día, el momento en que todos los sacerdotes de la tierra elevan la hostia sobre los trigos.
Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio blanco y agosto de hostia³⁵⁶.

Estos últimos ejemplos, según Agustín Sánchez Vidal, datan de 1927³⁵⁷. Un año más tarde escribe Federico García Lorca la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*. Publicadas sus dos primeras partes ("Exposición" y "Mundo") en *Revista de*

³⁵³ Titulado en español *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, incluye perlas como ésta (Péret 1990:18): "Oh gran espíritu santo de caca/ virgen por todas partes enculada/ tengo la jarra llena de agua bendita/ moja en ella la picha antes de metérmela/ hay coños de nenúfar en la pila/ vete a magrearlos antes/ por el culo métemela luego/ Cristo no tiene picha/ por eso lo clavaron/ riega riega la leche/ de nuestros coños el fondo".

³⁵⁴ Quizá Rafael Alberti fuese uno de los más beligerantes, p. ej., en algunos pasajes de *Con los zapatos puestos tengo que morir* (Alberti 1988:509-515), donde pueden leerse versos como "nadie sabría que así se escupe a Dios en las nubes", o "Ayer no se sabía aún el rencor que las tejas y las cornisas guardan hacia las flores,/ hacia las cabezas peladas de los curas sifilíticos".

³⁵⁵ Buñuel [1982b:134].

³⁵⁶ *Ibid.*, 138. Recuérdese que esa posición de los brazos en cruz es la que adopta el personaje de "Diez palomas" (PPCC, II 44) mientras las abejas que construyen un panal alrededor de su cabeza lo alimentan con la miel extraída de los pechos de la mujer rubia.

³⁵⁷ Cfr. Buñuel [1982b:23].

*Occidente*³⁵⁸, no entusiasmaron a don Manuel de Falla, a quien García Lorca dedicó la oda³⁵⁹, y que tal vez desaprobase versos como éstos:

Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio.
Punzado por tu Padre con aguja de lumbré.
Latiendo como el pobre corazón de la rana
que los médicos ponen en el frasco de vidrio.

Piedra de soledad donde la hierba gime
y donde el agua oscura pierde sus tres acentos,
elevan tu columna de nardo bajo nieve
sobre el mundo de ruedas y falos que circula.

Ahora bien, quienes quizá llegaron más lejos en su osadía irreverente fueron Ernesto Giménez Caballero y Salvador Dalí. Según Rafael Santos Torroella, el óleo daliniano *Profanación de la hostia* (1930) es deudor del relato de Giménez Caballero "Infancia de Don Juan", recogido en *Yo, inspector de alcantarillas*³⁶⁰. Santos Torroella afirma que ambas obras tienen como nexo de unión "un tema de autoerotismo, que infrecuente tanto en las letras como en las artes, se presentaba de pronto con todas las agravantes de un autoerotismo procaz, blasfematorio y, lo que es peor, desafiantemente sacrílego"³⁶¹. El relato de Giménez Caballero es la historia de un viejo jesuita que rememora en un cuaderno escolar cómo un compañero de su época de estudiante, por el que él se sentía muy inclinado, fue sorprendido mientras se masturbaba ante el altar del Sagrado Corazón³⁶². Por otro lado, *Profanación de la hostia* pertenece a esa serie obsesiva que destaca por la presencia del rostro del masturbador, y que componen obras como *Los primeros días de la primavera*, *Los placeres iluminados*, *El gran masturbador*, *Retrato de Paul Eluard*, *El enigma del deseo*, etcétera³⁶³. Una de esas cabezas de masturbador (autorretrato daliniano), de las cinco que hay en *Profanación de la hostia*, es la que escupe "en el cáliz y en la Sagrada Forma que en él resplandece"³⁶⁴. De todas formas, es muy posible que para este tratamiento irreverente de lo religioso Hinojosa no hubiese olvidado alguna rubai del clásico persa Omar Jayyam,

³⁵⁸ Cfr. *RO*, XXII, 66, Madrid, diciembre 1928, pp. 294-298.

³⁵⁹ Cfr. Gibson [1985:I, 581-582].

³⁶⁰ Cfr. Santos Torroella [1988:53-56].

³⁶¹ *Ibid.*, 55.

³⁶² Cfr. Giménez Caballero [1928f:63-76].

³⁶³ Cfr. Santos Torroella [1984:167-193].

³⁶⁴ *Ibid.*, 171. Como apunta el mismo Santos Torroella, este acto sacrílego puede estar evocando el que Dalí plasmó en su obra *El Sagrado Corazón* (1929), al pie de la cual escribió aquello de "A veces escupo por placer en el retrato de mi madre". Una buena reproducción de esta composición daliniana en tinta sobre lienzo se halla en Ades/ Beristain/ Fanés [1994:243].

homenajeados en *La Rosa de los Vientos*³⁶⁵, el mismo que se dirigiera en términos como éstos al Creador:

Tú has quebrado mi cántaro de vino, mi Dios.
Tú me has clausurado las puertas del gozo, mi Dios.
Soy yo quien bebe, pero Tú cometes los verdaderos desórdenes.
Llénese mi boca de tierra: ¿Estarás borracho, mi Dios³⁶⁶?

En esa línea de irreverencia manifiesta por que transitaron algunos de los amigos de Hinojosa es donde hay que situar la burla a Dios, al Papa y a la Iglesia Católica (y al cristianismo, en general) presente en *La Flor de California*. Desde el epígrafe de la primera narración³⁶⁷ a la imagen un tanto violenta del "Texto Onírico VII" (PPCC, II 89-91)³⁶⁸ cabe anotar no pocos ejemplos. Así, lo paródico que resulta en "Por qué no fui Singapore" el hecho de que el personaje sea el 'elegido', no como Pedro, para edificar una Iglesia, ni como los apóstoles, para que diesen testimonio de la divinidad de Jesús, sino para que lleve a cabo una megacópula que lo reencarne en toda una ciudad. También es preciso citar las dos noticias periodísticas que en "Los guantes del paisaje" nos informan de cómo el Papa empeña su solideo para comprar un matasuegras con que embromar a sus cardenales³⁶⁹. En "Diez palomas" la simbología religiosa resulta bastante variada: desde las ramas de olivo postdiluvianas que cuelgan de los picos de las diez palomas blancas a la decapitación final de José María Hinojosa (personaje protagonista de la narración), tras la que Neira ve la que sufrió Juan el Bautista³⁷⁰. En "La mujer de arcilla" el revisor del viaje le pica el billete al protagonista hasta cinco veces. Después de la quinta, mantienen ambos un breve diálogo cuyas dos últimas réplicas son éstas:

[Revisor.-] Se verá usted obligado a ganar el cielo con el sudor de su frente.

[Viajero.-] ¡Bueno! Al final del viaje me haré panadero.

³⁶⁵ Cfr. *Td*, 4.3.3.

³⁶⁶ Jayyam [1981:54].

³⁶⁷ "Cuando hube llegado a la meta se me ofreció como única salida un túnel recubierto de láminas de sangre. Sobre una placa fotográfica en negativo había escrito a la entrada del túnel la siguiente inscripción: CRISTO PUSO LA PRIMERA PIEDRA/ EL VIERNES SANTO DEL AÑO 1925". A Pérez Estrada [1986:II] le parece que la forma de esta manifestación antipapal "roza la greguería".

³⁶⁸ "Ante esta persecución desenfrenada cayó el aire de rodillas al encontrarse todas las puertas cerradas a llave y las llaves las guardaba Cristo en la llaga de su costado izquierdo de donde sólo Santo Tomás podía sacarlas".

³⁶⁹ En el "Texto Onírico III" (PPCC, II 79-80) el Papa recibirá en pijama al protagonista y santificará todas las fiestas aun extrañándose de la piel rosada que éste luce.

³⁷⁰ Cfr. Neira [1989:18].

La maldición bíblica con que, según el *Génesis*, Yaveh Dios castigó al hombre, y que el revisor transforma levemente³⁷¹, logra en el viajero la respuesta adecuada, no tan ilógica como en principio pudiera parecer. Además precede en pocas líneas a una nueva irreverencia antipapal, en lo que tiene visos de ser imitación de una escena chapliniana³⁷²:

Yo iba cubierto de un hongo verde, llevaba el bastón colgado del brazo izquierdo, los guantes en la misma mano y con la mano derecha repartía bendiciones a todas cuantas salían a mi paso para invitarme a entrar en sus casas ofreciéndome con gran algarabía ombligos y perfumes.

Mi paso era lento y marchaba por en medio de la avenida procurando cuidadosamente no pisar las juntas de las losas cuando una ráfaga de aire dio un embate al hongo que quedó en equilibrio sobre mi cabeza. Otra ráfaga y caería rodando por el suelo. Quise sujetarlo pero mis manos se hicieron de mármol, pesadas y frías, y obligaron a caer en vertical, pegados al cuerpo, a mis brazos. Mi sombrero se iba y no podía impedirlo, hasta que cayó por tierra y lo arrastró el viento hacia un portal de donde no salió más que José Bergamín, a quien tenía grandes deseos de conocer.

En fin, el repertorio puede resultar abrumador, pues las referencias siguen, camino de los *textos oníricos*, al pasar por la última de las narraciones, "Ella y yo, solos"³⁷³.

El personaje poético hinojosiano marcado por la pasión, cuyo primer boceto aparecía ya en *Poesía de perfil*³⁷⁴, llega a su desarrollo máximo en *La Flor de California*. Y es que, entre las narraciones y los textos oníricos, Hinojosa lo construye de manera rotunda: identificándolo con Jesucristo. Julio Neira ha visto en este empeño de Hinojosa una intención acaso neurótica, desvelable, según las teorías de Freud, como una especie de complejo, aunque tal vez se trate tan sólo de un aspecto lúdico más de Hinojosa: asumir los valores y los símbolos de una tradición -la cristiana en este caso- desde una perspectiva moderna como la surrealista, con una alta dosis de subversión moral e ideológica. Léanse las palabras de Neira:

El aspecto más destacado de la Religión en *La Flor de California* es la identificación con la figura de Jesucristo, y por ende con la de Dios, el Creador, en una potenciación inesperada del carácter demiúrgico que se confirieron los poetas del primer vanguardismo en España. Esta identificación es trasunto del egolatrismo patente en numerosos pasajes del libro, con proyección, lógicamente,

³⁷¹ Cfr. VV. AA. [1975:17], donde puede leerse: "Al hombre le dijo [Yaveh]: 'Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa, con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo,...'".

³⁷² Cfr. Neira [1994:236-237].

³⁷³ El texto ya fue citado más arriba, a propósito del problema de la libertad. En él alude JMH a la capacidad de Cristo para caminar sobre las aguas.

³⁷⁴ Cfr. *Td*, 4.2.3.

sobre su actitud amorosa. Tal egolatrismo es reflejo, y quizás consecuencia, de una personalidad marcadamente autoritaria; o bien síntoma de la necesidad de superación psicológica de una fuerte frustración en la vida real, de una situación en la que se ve anodino e incapaz de destacar con la genialidad que él mismo podía apreciar en varios de sus amigos. Así, en sus ensañaciones y en sus escritos vertiginosamente surrealistas, se concedería la brillantez de la que su biografía carecería en la estimación de sus amigos³⁷⁵.

Fuese o no resultado de un complejo de inferioridad, lo cierto es que la identificación del personaje poético hinojosiano con Jesucristo ocupa no pocos momentos de *La Flor de California*, y está muy bien tramada. Aun así, la explicación, psicoanalítica también, puede ser menos espectacular e igualmente creíble. En mi opinión, resulta obligado relacionarla con esa clave autobiográfica precisa para entender del todo *La Flor de California*. Y este planteamiento va más allá del hecho de que Hinojosa narre desde la primera persona y de que su personaje llegue a llamarse incluso José María Hinojosa. Decididos ambos detalles, sólo quedaba al autor dotar a su personaje de la entidad necesaria para hacerlo verosímil. Y es ahí donde entra en juego Jesucristo como ejemplo a través del que pulir el personaje; y es ahí donde la literatura bíblica, bien asimilada por el Hinojosa alumno de los jesuitas, comienza a funcionar. De *Génesis*, 1 26 pudo acaso releer -o recordar- Hinojosa por entonces: "Y Dijo Dios: 'Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra'"³⁷⁶. Si el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, Hinojosa pudo haberse planteado construir su personaje no sólo a su misma imagen y semejanza (de ahí que lo llamase José María Hinojosa, o que sintiese deseos de conocer a José Bergamín), sino también a imagen y semejanza de Jesucristo, hijo de Dios. Hinojosa vio acaso en la biografía de Cristo, tal como la transmiten los evangelistas, algunas constantes que -salvando las distancias- creyó estar él mismo viviendo. Y se propuso deslizarlas, convenientemente reescritas, en *La Flor de California*. El paralelismo no puede resultar más claro. Si Jesús no fue reconocido como Maestro y como portador de una buena nueva (el Reino de los Cielos), Hinojosa tampoco logró ser reconocido como escritor por los suyos (familia, amigos, colegas)³⁷⁷, ni supo hacerles entender cuál era su descubrimiento (el surrealismo). Aunque Moreno Villa lo calificó de "valiente y desinteresado" en la carta de presentación de *La Flor de California*, para el resto -o casi- de sus contemporáneos no pasó de ser una especie de loco o de farsante³⁷⁸. Mientras él puso empeño, su empresa

³⁷⁵ Neira [1989:18].

³⁷⁶ VV. AA. [1975:14].

³⁷⁷ Basten como testimonio las palabras de Vicente Aleixandre (Cano 1986:250): "Por lo que respecta a Hinojosa, resulta ridículo decir que pudo influir en mí, pues como tú dices en tu artículo, los poetas del 27 nunca lo tomamos demasiado en serio como poeta".

³⁷⁸ Así lo testimonia, por ejemplo, este fragmento de la *Serranilla de la Jinojopa* (De Altolaguirre 1928:sp): "*Musa tan fachosa/ non vi en la Poesía,/ como la Hinojosa/ de José María.*"// Haciendo la vía/

no alcanzó éxito; después, los continuadores de la misma la llevaron por buen camino. En fin, es a la luz de estas consideraciones a la que hay que interpretar ciertos pasajes de *La Flor de California*, sobre todo, aquéllos que describen cómo el personaje de Hinojosa representa un cierto modo de singularidad o heterodoxia. Así, éste de la primera narración:

A la salida recuperé los brazos y no bien me hube sentado y encendido un cigarro para fumármelo con tranquilidad, en reposo de mis recientes fatigas, cuando empezaron a agruparse a mí alrededor cuantos transeúntes pasaban por allí. Me lanzaban insultos y me acusaban de llevar una camisa verde con la cual pretendía hacerme pasar por un loro. Era falso lo que me imputaban y cuando llegó el juez le dije con la serenidad que supone la inocencia:

-Señor juez, le juro que no he dejado un momento de llevar mi derecha.

Con esta explicación se dio el juez por satisfecho y yo para librarme de los curiosos me zambullí por la primera puerta que vi abierta.

Las muestras de intolerancia que recibe el personaje de "La Flor de California" pueden remitirnos tanto a algunos episodios de la vida del autor como -salvando las distancias, de nuevo- a algunos de la vida del Cristo de los Evangelios en todo lo que éste tiene de innovador y de poco tradicional, lo que le hacía andar en boca de escribas, fariseos y otros fundamentalistas del momento. También a este interés argumentativo puede servir retomar ahora el episodio ya citado de "Viaje a Oriente". En él puede valorarse de nuevo la angustiada secuencia en que el viajero se hallaba envuelto "en una atmósfera de clara de huevo, húmeda y transparente", que lo "apartaba de la tripulación y del resto del pasaje", y en cuyo origen tal vez se halle -aparte de la misma constatación de Hinojosa- otro fragmento del Breton del primer manifiesto, que para aquél tuvo acaso efectos proféticos: "Il ne saurait, au contraire, justifier que de l'état complet de distraction auquel nous espérons bien parvenir ici-bas"³⁷⁹.

Entre las cualidades propias de Cristo que Neira advierte en el personaje de las narraciones de *La Flor de California* están la transfiguración, la gracia y la reencarnación; así como la levitación, la bilocación, la espiritualización y la incorporeidad³⁸⁰. Otros detalles aparte³⁸¹, interesa ahora dirigir la atención hacia el "Texto Onírico II" (PPCC, II 76-78), que contiene una paráfrasis en verdad irreverente de un fragmento de la *Primera epístola a los corintios*, de Pablo de Tarso. Comienza el

desde el surrealismo/ a California/ -y lo cuenta él mismo-/ por tierra fangosa/ perdió la sandía/ aqueste Hinojosa/ de José María".

³⁷⁹ ["Por el contrario, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida"]. Breton [1974b:69].

³⁸⁰ Cfr. Neira [1989:18].

³⁸¹ P. ej., en el "Texto Onírico IV" (PPCC, II 81-83), del costado del personaje mana un agua clarísima de la cual beben todas las fieras del desierto.

texto con unas dosis de ilogicidad y violencia bastante elevadas, aunque el anterior y las narraciones evitan ya la sorpresa:

Envuelto en un rumor de olas atajo en mi cerebro todos los pensamientos que pretenden escaparse por la escotilla, y mientras apoyo mi mano sobre el testuz de Napoleón cae rodando mi cabeza por las cataratas del Niágara. Jamás he pretendido ser un saltimbanqui para apoyar mi cuerpo sobre el dedo del corazón y aunque lo afirmasen todos los horóscopos yo podría negarlo aun con sólo dar una pincelada de azul cobalto sobre la estatua de la Libertad.

Pero el discurso toma un sesgo inesperado cuando el protagonista se empeña en mantener la hiperbólica fuerza de sus convicciones:

Siempre podría negarlo y la negación sería infinita convirtiéndose en un punto negro enorme, lo suficiente para eclipsar al Sol y con esto me bastaría para bañarme tranquilamente a la luz de la Luna sin que las aguas mojasen mi cuerpo envuelto en el original de *La epístola a los Corintios*.

De ahí en adelante, Hinojosa construye por boca de su personaje el discurso parafrástico antes aludido³⁸². Y lo hace tomando como punto de partida un fragmento de la *Primera epístola a los corintios* en que Pablo de Tarso pronuncia en estilo directo algunas palabras de Jesús:

Porque yo recibí del Señor lo que os he transmitido: que el Señor Jesús, la noche en que fue entregado, tomó pan, y después de dar gracias, lo partió y dijo: "Éste es mi cuerpo que se da por vosotros; haced esto en recuerdo mío". Asimismo [tomó] también la copa después de cenar diciendo: "Esta copa es la Nueva Alianza de mi sangre. Cuantas veces la bebiereis, hacedlo en recuerdo mío". Pues cada vez que coméis este pan y bebéis esta copa, anunciáis la muerte del Señor, hasta que venga³⁸³.

El protagonista del poema, en su desvarío evangelizador, se burla del sacramento de la eucaristía, e introduce en su discurso algún guiño al *Génesis*³⁸⁴, e incluso logra que se recuerde por momentos algún poema también irreverente de Vicente Huidobro³⁸⁵:

³⁸² "Hay un pétalo de pasión -afirma Pérez Estrada [1986:II] a propósito de este discurso irreverente- en esta flor que no puede perderse de vista, y es la constante, ya dicha, de lo religioso, consecuencia de ser José María Hinojosa un barroco, lo que, por andaluz, no deja de ser compatible con lo surrealista. Esta religiosidad formal va a aparecer en la obra con todos los signos y símbolos de una verdadera liturgia contestataria".

³⁸³ VV. AA. [1975:1644].

³⁸⁴ Cfr. *ibid.*, 15-16, donde se lee: "De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: 'Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne'".

³⁸⁵ Concretamente, este fragmento de "Vermouth", perteneciente a *Poemas árticos* (De Costa [ed.] 1989:110): "Bebedores de vinos rojos/ y de cielos gastados/ Algo se esconde al fondo de los vasos// Bebedores de mares y de vidas/ Yo os doy mi sangre en hostias líricas// Mi sangre que hizo rojas las auroras boreales/ Viene de enfermedades vesperales".

Yo soy la epístola y, náufrago entre almas desvencijadas de ateos, comulgaré todas las mañanas con almendras amargas.

Yo soy la epístola, corintios, tomad y comed porque mi cuerpo va detrás de mi cabeza por las cataratas del Niágara y mi alma está entre vuestras almas hecha epístola. ¡Tomad y bebed agua del Niágara porque es sangre de mi sangre! Vuestros disparos no me hieren porque mi cuerpo es blanco y se confunde con las nubes y con la cal; con la espuma y con la sal. La nieve no me sirve para ocultarme, mi cuerpo ensangrentado la teñiría de rojo y los corintios se verían defraudados al encontrar mi rastro. ¡Oh! si la gran negación se transformase en este pez que llevo en la mano, quizás se escurriría de entre mis dedos y caería al mar para dar la vuelta al mundo a través de las aguas, pero la negación está firmemente entrelazada a mis dedos y tendría que sumergirlos en azufre para dejarlos en libertad.

¡Tomad y comed! ¡Tomad y bebed! Que el dedo del corazón entrará a rosca en la cúspide de la pirámide Cheops y quedará mi cuerpo flotando en el aire en espera de la resurrección de la carne y de la apertura de las primaveras, y para ello no necesitaré la partida de nacimiento ni la bendición de Su Santidad.

El poema concluye con una imagen de una gran fuerza plástica, una imagen de ésas que tanto emplea Hinojosa, en las que el cuerpo de su personaje (y aquí, también el alma) es capaz de las proezas más sorprendentes:

Entonces, corintios, haciendo de mi cuerpo un arco y de mi alma una flecha me dispararé en las cuatro direcciones de los puntos cardinales y caerá sobre todo el globo terrestre una capa de ceniza roja hecha con la cremación de mi carne.

4.5.4. ESTILO. Una de las claves del proceso que André Breton entabla a partir de 1924 contra la realidad -y contra el realismo- es la reivindicación de lo maravilloso en arte y literatura³⁸⁶. Hinojosa se siente receptor de la llamada de Breton al gusto por lo maravilloso y crea, así en las narraciones como en los *textos oníricos*, una suerte de territorio en el que los sucesos más inconcebibles cobran visos de naturalidad³⁸⁷. El protagonista de "La Flor de California" sólo percibe que le faltan sus brazos cuando un guardia le ordena que vaya por la derecha; hasta que no abandona el túnel, no los recupera, y entonces se fuma un cigarrillo. El protagonista de "Por qué no fui Singapóre" llevaba tanto tiempo en la muralla del antepuerto caña en mano que la barba y las piernas le habían crecido: "aquella caía sobre las aguas y comenzaba a tomar calidad de algas; éstas [las piernas] casi rozaban ya el fondo del mar". Tomada así la situación, no cabe sino insistir en lo hiperbólico, tan propio de la literatura fantástica;

³⁸⁶ En el *Manifiesto del Surrealismo* (1924) hay un párrafo (Breton 1974b:31) que ha sido citado en innumerables ocasiones: "En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello".

³⁸⁷ Cfr. Duplessis [1972:29].

pero si la enfrentamos con un fragmento más del cuarto de *Los Cantos de Maldoror*, no hay dudas: la fuente directa proviene del texto de Ducasse, aunque Hinojosa, también aquí, ha optado por suprimir el toque de fealdad:

Sentado en un mueble informe no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos. Mis pies han echado raíces en el suelo y forman hasta la altura de mi abdomen una especie de vegetación viviente, repleta de innobles parásitos, que todavía no llega a ser planta y que ha dejado de ser carne³⁸⁸.

En el espacio surreal a que Hinojosa nos conduce con el recurso continuo a lo maravilloso nada es imposible; ni siquiera que las diez palomas que dan título a la cuarta narración del volumen sean capaces de proeza genética semejante:

Tenían la piel tan fina que con sólo el aliento de las palomas quedaron fecundadas aquellas mujeres, y de sus sexos brotaron azucenas en tal cantidad que jamás volverán a faltarle azucenas frescas, como sucedió el año 1904 a San José para su mano izquierda.

En los poemas en prosa de la segunda parte del volumen la presencia del discurso automático cobra un peso mayor, y también se halla en ellos algunos ejemplos de interés. Así, en el "Texto Onírico I", donde el protagonista declara que la heroína (su prometida) no le agradece que de los pelos de la cabeza de él salgan bengalas multicolores³⁸⁹. O en el comienzo del "Texto Onírico II", tan trepidante, y ya citado más arriba, donde los pensamientos del protagonista pretenden huir por la escotilla del cerebro. En *La Flor de California* también demuestra Hinojosa sentirse fascinado por otro de los descubrimientos de Breton en el *Manifiesto* de 1924, el de los sueños, que debió a Freud³⁹⁰. Es posible que Hinojosa creyese haber hallado la *realidad absoluta* de Breton, aunque no la plasmó del mismo modo en las dos partes de *La Flor de California*. El territorio onírico por que transita el personaje hinojosiano no es idéntico en las narraciones y en los poemas en prosa, como destaca Neira:

Hay [...] una notable diferencia estilística entre relatos y textos oníricos. Los primeros siguen un modelo estructural bastante homogéneo. [...] Hay no obstante una perfecta lógica sintáctico-argumental que apoya la lógica del prodigio. Los textos oníricos, en cambio, escapan a esa argumentalidad para acercarse al modelo de escritura automática propuesto por los surrealistas, en la que el autor

³⁸⁸ Conde de Lautréamont [1970:156-157].

³⁸⁹ Esta imagen de las bengalas recuerda en algo ésa de "FC" en que "la mujer morena del maillot de cera y de los pechos de aluminio comenzó a arder por los cabellos". Gabriele Morelli recoge en nota a "Vida", primer poema de *Pasión de la Tierra* (Aleixandre 1935:93) que Yolanda Novo apunta como fuente de la imagen de los cabellos ardiendo a Breton; pero si se refiere a la presente en *L'union libre*, "Ma femme à la chevelure de feu de bois" (Breton 1978:109), ésta es de 1931.

³⁹⁰ "Creo -afirma Breton [1974b:30]- en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar".

se guía sólo por los impulsos del dictado inconsciente mental con elusión del control de la razón³⁹¹.

De todas formas, Hinojosa, aun procediendo de manera distinta en la composición de las narraciones y de los *textos oníricos*, plasma tanto en las unas como en los otros los problemas que le obsesionaban. La religión, las instituciones, la violencia, la libertad, la muerte, el viaje y otros temas y motivos aparecen asimismo en los textos oníricos, dentro, eso sí, de su especial *fluir discursivo*, como se aprecia en el "Texto Onírico VI":

Todas las verdades llevan la sangre a flor de piel aunque sus huesos sean firmes como aquella roca que tendida a nuestros pies pugnaba, por ser rinoceronte, en vano. Esta verdad y aquélla y todas las verdades no llevan en su frente más que calaveras. Calaveras ilustres. Pueden ser la calavera de Lord Byron, la calavera de Villon, la calavera de Azorín, la calavera de Rimbaud; pero nunca la calavera de Proust porque ésa tiene en su interior 1327 gusanos de verdad que la defienden de todas las verdades. Un gusano no es más que una ecuación resuelta sobre la vida.

Asociados a escenas de una violencia en ocasiones más estética que salvaje, los cuerpos mutilados (sin brazos, o sin ojos, o sin cabeza), la sangre derramada, los ojos sangrantes, o desorbitados, etcétera, pueblan el paisaje pesadillesco en que Hinojosa sitúa la acción de algunas narraciones. El personaje que al principio de "La Flor de California" pierde momentáneamente los brazos y que al final sufre ceguera, inaugura otra serie de violencias similar a la trazada en *Orillas de la Luz*, que llega a su extremo culminante en "Diez palomas". Es ahí, antes de la decapitación del personaje, donde escribe Hinojosa:

Ya sólo podía percibir el aire levantado por las palomas sobre mi rostro y de mis ojos no manaba más que sangre cuando me encontré rodeado de fieras del desierto. Entre rugidos y zarpazos la sangre se extendía, dibujando mi cuerpo, por el césped en que estaba recostado. Las fieras del desierto clavaban con ahínco sus garras en mis pupilas vacías y un martirio quedaba reflejado en el estancamiento romántico con un rictus de dolor y ungido de esperanza por verse libertado de aquel aislamiento. Un leve toque sobre mi carne, dado por una paloma mensajera, sería capaz de hacer revivir en mí toda la flora del continente americano.

En el motivo del ojo, el que más obsesionaba a Hinojosa, Paul Ilie creyó ver otro ejemplo del formalismo en que cae el malagueño por no saber cómo transmitir su propia realidad³⁹². Alfonso Canales plantea una cierta crítica a Ilie por esta razón y apunta una tesis bastante dispar:

³⁹¹ Neira [1983b:21-22]. *Vid.* asimismo Teruel [1986:16-17].

³⁹² Cfr. Ilie [1972b:298-299].

Es sabido que muchos poetas han anticipado en su obra, con más o menos conciencia, detalles de su muerte. Baste citar los casos de Ronsard, de Medrano, de Vallejo y de Lorca. Pues bien, la pérdida violenta de los ojos es un motivo que se repite con obsesión en los sueños surrealistas de Hinojosa. [...] Ilie opina que la falta de cohesión simbólica en las distintas fantasías y en la obra, como un conjunto, no permite sino la más esquemática de las interpretaciones.

¿Y si no fuera así?

¿Y si en esas visiones hubiese más coherencia que la que el propio poeta sospechaba³⁹³?

Por cuanto respecta a los poemas en prosa, pudiera repetirse lo ya escrito. Más o menos insistentemente, Hinojosa va acotando de rojo violento el territorio onírico de sus textos, sin prescindir de su repertorio habitual ni en uno solo de los siete. Los ojos vacíos o destrozados, la sangre derramada, las decapitaciones presentes en los seis primeros textos desembocan en el festival de sangre más abrumador que pueda darse, heredero directo del descrito por Ducasse en el primero de *Los Cantos de Maldoror*. La carne traspasada de espinas, las palabras que muerden venas, la sangre que se hace palabras e invade los espacios, Cristo y su costado preparan el camino de la efusión que anticipa el título mismo de la última obra de Hinojosa:

El aire cayó de rodillas y mi carne ardía en una hoguera encendida sobre la más alta montaña, quedando mi sangre en libertad. Y mi sangre hecha amapolas descendió a los trigales tiñendo de rojo el pan y el vino que servirá de alimento a siete generaciones consecutivas hasta que el día del Juicio Final tu sangre y mi sangre y la sangre de todos los hombres brote de la Tierra en mil surtidores que inundarán nuestras tumbas y quedará enrojecido eternamente el manantial del aire de donde sólo manará aire rojo.

De poco sirve afirmar que *La Flor de California* sea más o menos surrealista, o que -como hace Ilie poco antes de calificarla de 'fría'- sea la obra más surrealista de la literatura española³⁹⁴. Lo que cuenta, sobre todo, es señalar cómo Hinojosa emplea algunas de las técnicas sugeridas por Breton. Julio Neira apunta dos ejemplos únicos e indiscutibles que Hinojosa debe, a no dudarlo, al *Primer Manifiesto*³⁹⁵. Se trata de dos frases obsesivas que tal vez provengan de la lectura de estas palabras:

Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme: "Il y a un homme coupé en

³⁹³ Canales [1973:90].

³⁹⁴ Cfr. Ilie [1972b:297].

³⁹⁵ Cfr. Neira [1982:280].

deux par la fenêtre", mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps³⁹⁶.

Hay que concederle su importancia a la cita de Breton; especialmente, después de considerar que la mujer morena de pechos de aluminio cuchillea [*sic*] al oído del personaje de la primera narración esta frase clave: "Coge la flor de California". La otra frase que Neira sugiere que entendamos como ocasionada por la lectura de Breton también proporciona título a una de las narraciones: "Vamos a emprender un viaje a Oriente". Por cierto, que surge conectada a otra de las sugerencias de Breton: el diálogo absurdo³⁹⁷. He aquí la secuencia ideada por Hinojosa:

Nadie se movía de su sitio, nadie realizaba el menor gesto durante el curso de estas conversaciones cotidianas.

-Mira los guantes que he comprado.

-Son muy bonitos, aunque la piel es demasiado azul. ¿No te parece?

-Es verdad. Quizás los habrán puesto mucho tiempo al sol. Pero no importa, porque así la circulación de la sangre podrá descubrirse más pronto y más pronto seremos felices.

-No lo creas. La tía Dolores no logrará jamás darle un beso al Presidente de la República Francesa.

-¡No sabía que fuese republicana!

Napoleón nos miró un poco encolerizado y al instante nos vimos presos en un fanal que prestaba aún más seriedad a nuestras caras.

Tampoco responde a un orden lógico el interrogatorio a que el personaje de "La mujer de arcilla" somete a la heroína muda:

Permanecí largo rato extasiado ante aquella mujer inmóvil sin atreverme a aproximarme a ella por miedo de romper su bella serenidad.

Ya más sosegado le hice estas tres preguntas:

-¿Dos palabras son curvas?

-¿Sabes bailar?

-¿La ley de la gravedad es cierta?

Todas ellas quedaron sin respuesta y entonces me decidí a tocarle con mi bastón para hacerla salir de aquel estado de inmovilidad.

³⁹⁶ [El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase harto rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos de que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaba, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir *estaba pegada al cristal*. Grabé rápidamente la frase en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como "Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad", pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquel]. Breton [1974b:38-39].

³⁹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 55-56.

En cuanto a la imagen poética, cabe afirmar que Hinojosa sigue utilizándola como un elemento fundamental de su utillaje retórico. Algunas de las que emplea en *La Flor de California* son de una belleza sorprendente, hiperbólica incluso, como ésta de "Los guantes del paisaje", cuyo toque ramonista quizá convenga considerar: "Cayeron los stores de sus párpados y casi enfundaron sus ojos". La imagen final de "Ella y yo solos", por su entronque con el elemento maravilloso, también es de gran belleza: "Una nube de flechas, al cruzar el espacio de derecha a izquierda, atravesó nuestra carne sin herirla". De una fuerza y un dinamismo bien singulares, en fin, es ésta del "Texto Onírico III", tal vez tampoco ajena al influjo de Ramón, y urbana, y por tanto, moderna: "La ciudad disparó sus calles en el vacío". No podremos saber si Breton las habría considerado 'correctas'; quien influido tal vez por la potencia de esta última citada sí las elogió fue Manuel Durán Gili, en una apuesta clara por Hinojosa que no logró evitar las críticas frontales de Ilie:

Las imágenes se disparan unas a otras sin que el autor pueda desviar su imprevisible progreso. Es un caso de obediencia ciega a la inspiración interior, con todas sus ventajas y todos sus defectos, con incoherencia de detalle y una rara impresión de acierto en el conjunto. Sinceridad sobre todo. Desaparece el paraíso artificial en que la poesía había residido tanto tiempo; estamos ahora en un desierto confuso, lleno de gritos y de palabrotas, de incertidumbre y de deseo³⁹⁸.

4.5.5. RECEPCIÓN. A pesar de lo anunciada que estaba, escaso eco crítico obtuvo *La Flor de California*. Y éste es un dato difícil de explicar: suena a conspiración de silencio³⁹⁹. Dos meses después de publicado el libro, y mientras José María estaba en Londres, *Mediodía* lo daba como recibido y anunciaba reseña del mismo para el número siguiente⁴⁰⁰. Dicha reseña nunca llegaría a aparecer, y eso que aún se editaron dos números más de la revista en esa etapa. De todas formas, el único comentarista de *La Flor de California* en el mismo año de su publicación, sería un crítico de lujo, y su plataforma, una publicación de renombre. Me refiero a Lluís Montanyà y a la revista suburense *L'Amic de les Arts*. Montanyà era gran amigo de Dalí. Junto a él y a Sebastià Gasch había redactado meses atrás *Full Groc* o *Manifiesto antiartístico catalán*, uno de los textos clave del vanguardismo español⁴⁰¹. Es posible, pues, que gracias a Dalí pudiera haberle llegado a Montanyà la obra de Hinojosa, a la que, a pesar de algún reparo (la ironía), criticó favorablemente:

³⁹⁸ Durán Gili [1950:52].

³⁹⁹ La expresión fue acuñada por Aranda [1981:156] a propósito del olvido a que se relegó a JMH.

⁴⁰⁰ Cfr. Nota anónima [1928d:16].

⁴⁰¹ Cfr. Dalí [1994:42-45].

Aquestes reserves fetes, havem de declarar que el llibre de Hinojosa és molt interessant i revela un escriptor ben dotat i de moltes possibilitats. El formen una sèrie de visions, una mica apocalíptiques, d'una apocalipsi moderna, filtrada per Picasso i Chirico, amb cables a Joan Miró. Ultra la seva qualitat de bevedor d'imatges, el jove escriptor andalús és un fi i subtil coneixedor de sonoritats verbals. I la bellesa poètica de certes frases depèn, més que de llur sentit, de la música que porten en elles mateixes⁴⁰².

Tal elogio, aun siendo grande, tuvo que saberle a poco a Hinojosa. Pasado algo más de un año su desencanto fue recogido por Giménez Caballero en esta breve nota favorable:

Un libro [*La Flor de California*] del que nadie ha hablado -nos dice José María Hinojosa, con ese acento especial del que ha hecho una cosa bien sin el menor eco social del contorno.

La Flor de California es una serie de ensayos surrealistas, clima de Málaga, imprenta Sur. Fervor, novísimas orientaciones, gracia y rapidez de prosa, continuos aciertos.

Pertenece ese libro a la *serie documental* de lo que deberá ser examinado en España en la hora decisiva -y quizá no lejana- de las valientes revisiones⁴⁰³.

4.5.6. APRECIACIÓN FINAL. El silencio al que se refería Hinojosa a propósito de *La Flor de California* fue roto muchos años después -algo antes de 'la hora de las valientes revisiones'- por algunos de sus amigos de entonces, si bien no siempre con un ánimo esclarecedor. Véase si no cómo se expresaba Rafael Alberti ante el micrófono de Aub el 15 de agosto de 1969:

José María era el que quería hacer un surrealismo verdaderamente consciente [?], influido por Francia, donde él vivía. E hizo en *Litoral*, de Málaga, un libro que se llama *La flor de California*, así, acentuado. Y el primer poema me acuerdo que dice así:

*José María, José María,
corta la flor de California,
corta la flor de California,
fornia, nia, ia, ah.*

Así terminaba el poema. Es estupendo. Es un libro, el de Hinojosa, que sería interesante releer hoy día, ¿verdad? Creo que era un surrealismo adrede, un poco frío; en fin, nada⁴⁰⁴.

⁴⁰² [Hechas estas reservas, hemos de declarar que el libro de Hinojosa es muy interesante y revela a un escritor bien dotado y de muchas posibilidades. Lo forman una serie de visiones algo apocalípticas, de una apocalipsis moderna, filtrada por Picasso y Chirico, con cables a Joan Miró. Aparte de su calidad de bebedor de imágenes, el joven escritor andaluz es un fino y sutil conocedor de sonoridades verbales. La belleza poética de ciertas frases depende, más que de su sentido, de la música que llevan ellas mismas]. Montanyà [1928a:199].

⁴⁰³ Giménez Caballero [1929c:3].

⁴⁰⁴ Aub [1985:292].

La Flor de California es una obra audaz, atrevida. En su contexto histórico-literario fue todo un reto y... un fracaso, porque pasó -como se ha visto- desapercibida. Está fuera de duda que, a pesar del silencio despectivo con que fue acogida por amigos y críticos, *La Flor de California* influyó en la orientación surrealista que dieron a sus obras algunos poetas contemporáneos de Hinojosa. Con esta claridad combate Gabriele Morelli la insistencia de Aleixandre en negar que Hinojosa pudo haber influido en su obra:

Al lado de la manifiesta influencia ejercida por Ducasse [en *Pasión de la Tierra*], hay que considerar la presencia, ya notada y negada por el poeta, de la obra *La Flor de California* (1926) del malagueño José María Hinojosa, exponente olvidado del pequeño grupo de sostenedores de la vanguardia francesa. El carácter específico de sus tema -como el del cuerpo herido, mutilado- y más aún la atmósfera surreal de sus imágenes sometidas a un inquietante proceso de deformación, dan a los poemas en prosa de *La Flor de California* el mérito de haber facilitado quizás la permeabilidad de la lectura ducassiana en la obra de Aleixandre⁴⁰⁵.

Arturo del Villar ha apuntado que *La Flor de California* "es un libro superrealista poco estridente, hasta amable si se quiere"⁴⁰⁶; y Rafael Pérez Estrada, en esa misma línea, ha insistido en que "el aparato vanguardista de *La Flor de California* hace un uso comedido del automatismo literario tan atractivo en aquellos momentos"⁴⁰⁷. Quizá en razonamientos como éstos es donde se halle la clave de la influencia oculta de *La Flor de California* en poetas como Aleixandre, García Lorca⁴⁰⁸, Josep V. Foix⁴⁰⁹, José Antonio Muñoz Rojas⁴¹⁰, etcétera. De todas formas, el juicio favorable más rotundo lo ha lanzado Víctor García de la Concha: "*La Flor de California* constituye una de las cimas de la escritura surreal"⁴¹¹.

Acerca del misterio de la *i* acentuada de su título y del sentido del mismo, cabe añadir que quizá Antonio Gómez Yebra estuviese en lo cierto al conjeturar que esta 'flor' es un símbolo sexual femenino⁴¹². Entendiéndola así, como símbolo, el hecho de que el personaje la tome en un acto de libertad como el descrito por Hinojosa, nos conduce a

⁴⁰⁵ Morelli [1987:38-39].

⁴⁰⁶ Del Villar [1975a:2087].

⁴⁰⁷ Pérez Estrada [1986:II].

⁴⁰⁸ En este sentido, Atencia [1986:II] ha llegado a manifestar: "Hinojosa alcanzó [...] una voz propia. También Federico. (Aunque Federico ¿sería quién es -especialmente por *Poeta en Nueva York*- sin José María Hinojosa?)".

⁴⁰⁹ Cfr. Morris [1972:78-79].

⁴¹⁰ De este poeta malagueño *vid.* especialmente sus *Cuentos surrealistas* (Muñoz Rojas 1979) y, entre éstos "El suicidio de un jesuita" y "Primera maravilla de los viajeros".

⁴¹¹ Rico [Dir.] [1984:254].

⁴¹² Cfr. *Td.*, 4.5.1.

pensar que estamos ante un esquema estructural tripartito en el que la sugerencia de la mujer morena equivale a la tentación; el hecho de que el personaje tome y exhiba la flor es el pecado, y el castigo es la ceguera que los gusanos causan al personaje por su osadía.

4.6. LA SANGRE EN LIBERTAD

4.6.1. BREVE HISTORIA. *La sangre en libertad* se acaba de imprimir en la imprenta Sur, de Málaga, el 14 de enero de 1931, coincidiendo con la aparición del número 4 de la revista *Poesía*, donde Hinojosa publica sus últimos poemas⁴¹³. La tirada fue reducida: sólo ciento sesenta y siete ejemplares. *La sangre en libertad* va dedicado a tres de los poetas que estaban más a favor del surrealismo por aquellas fechas: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Emilio Prados. Antes de la portada, se incluye un retrato del autor, obra de José Moreno Villa, en la misma línea que los cuatro dibujos del pintor surrealista Àngel Planells que completan el apartado de ilustraciones. Las cinco obras están a tono con la estética de la violencia surreal predominante en el poemario. En veintitrés de los cuarentaiún poemas de que consta *La sangre en libertad* aparecen la palabra 'sangre' y otras que comparten el mismo lexema ('se desangraban', 'ensangrentadas', 'sangriento', 'desangrados'); eso, por no contar todas las de su campo semántico, que connotan alguna forma de violencia⁴¹⁴. El título del poemario está, pues, completamente justificado. El retrato de Moreno Villa contiene diversos motivos secundarios (un ave herida y sujeta entre los dedos de una mano, tres desnudos femeninos, mutilados y sangrantes dos de ellos, etcétera) y un motivo principal; éste lo componen cuatro efigies seguidas de Hinojosa (dos, de perfil, y otras dos, de semiperfil), que dan idea de movimiento. Treinta y cinco años después fue reproducido en la edición de *Odas morales*, de Gerardo Diego⁴¹⁵. Con motivo de la preparación de sus obras completas, Diego amplió la breve nota explicativa de la edición de 1966:

El grabado que figura en estas *Odas morales* corresponde a un dibujo hecho por el poeta José [Moreno] Villa al poeta José María Hinojosa, ambos malagueños. Las cuatro posturas en que se presenta la cabeza de Hinojosa vinieron a ser premonitorias, porque la cuarta, la que mira de perfil a la derecha, lleva vendados los ojos como suelen hacerlo los condenados a muerte⁴¹⁶.

Resulta difícil entender que Hinojosa publicase este libro, cuando once meses atrás -con otro título: *Fuego granado, granadas de fuego*⁴¹⁷- lo había retirado de imprenta. Según Neira, la explicación puede ser ésta que sigue:

Hinojosa decide abandonar la poesía a principios de 1930 [...] y retira su libro de Sur; pero algo en el curso de ese año le hace volver de su decisión, probablemente la ruptura de su relación amorosa que da a entender una carta del

⁴¹³ Cfr. *Td*, 4.7.3.

⁴¹⁴ *Vid. Td*, 4.6.4.

⁴¹⁵ *Vid. Diego* [1966].

⁴¹⁶ *Diego* [1989:257].

⁴¹⁷ Cfr. *Neira* [1979:32] y [1986a:17].

mes de mayo, y como reacción escribe los poemas más vanguardistas y libres de toda su obra; ese impulso es el que le haría publicar este último libro. El largo silencio de su correspondencia amorosa entre mayo de 1930 y agosto de 1931 podría confirmar mi hipótesis a falta de otros datos que, si los hubo, desaparecieron en el saqueo de su casa en 1936⁴¹⁸.

La ruptura entre José María Hinojosa y Ana Freüller coincide con la estancia de Gala y Salvador Dalí en Torremolinos⁴¹⁹, y los poemas a que Neira alude pudieron ser escritos a partir de esa primavera tan densa de acontecimientos⁴²⁰. Un año atrás, entre mayo y julio de 1929, Hinojosa había anticipado seis poemas de *La sangre en libertad* en dos de las revistas con más cartel de entonces: *Litoral*, que él ya codirigía, y *La Gaceta Literaria*. En el número 8 de *Litoral*, y bajo el título común de *Fuego granado, granadas de fuego*, Hinojosa publicó cuatro poemas: "Campo de prisioneros", "Ascensión", "Ya no me besas" y "Ruido de pasos"⁴²¹. Todos salvo el último pasarían con el tiempo a *La sangre en libertad*⁴²². También en este último poemario integraría Hinojosa los tres textos que bajo el título de *Granadas de fuego* aparecieron en *La Gaceta Literaria*: "La vida de los pájaros", "Granadas de fuego" y "El aire viene hasta nosotros"⁴²³; todos ellos similares en tono y forma a los de *Litoral*. Otros cuatro poemas de aquel proyectado *Fuego granado, granadas de fuego*, poemas que también integraría Hinojosa en *La sangre en libertad*, fueron enviados a Méjico para que los publicasen en la revista *Contemporáneos*⁴²⁴; se trata de "Nuestros huesos", "Vinieron aves heridas", "Liberación" y "Árboles en mi vida", que Hinojosa agrupó bajo el título general de *Libertad entre dos fuegos*⁴²⁵, título que se halla en la misma línea que los de los poemas anteriormente citados.

⁴¹⁸ Neira [1983b:26].

⁴¹⁹ Cfr. *Td*, 2.9.

⁴²⁰ Ese lapso de tiempo (Neira 1986a:17) es el que va de mayo de 1930 a enero de 1931; es entonces cuando JMH escribe sus últimos poemas y cuando decide publicar *SL*.

⁴²¹ Vid. Hinojosa [1929a:22-25].

⁴²² A ellos se refiere Osuna [1993:282] en estos términos: "Los poemas de Hinojosa, siempre en tetradecasílabos y en sonos rimados, resuenan, más que a los aires franceses que de él se esperaban, a suspiros becquerianos y arpegios modernistas, si bien en un intento purificador de unos y otros; esfuerzo no pequeño en poeta tan joven (veinticinco años entonces). Todos estos versos [...] están asediados por un lenguaje miliciano y destructor: guerras, fuego, cenizas, cañones y heridas significativos de una crisis profunda aunque estilísticamente controlada. Poemas, pues, de dolor y de nostalgia de felicidad, oscurecidos por luces heladas".

⁴²³ Vid. Hinojosa [1929c:1]. En esta primera página de *GL* puede leerse el poema de Alberti "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo", acompañado de una reproducción del lienzo *Cloaca*, de la misma Mallo.

⁴²⁴ La noticia de esta publicación hinojosiana en Méjico, aunque sin concretar datos ni referencias, la ofrece Sheridan [1993:190-191] en un artículo de gran interés.

⁴²⁵ Vid. Hinojosa [1929d:309-313]. Al igual que la reseña de *Vuelta* citada en *Td*, 3.2.7, debo el conocimiento de estas páginas a mi colega Maite Ferriz.

4.6.2. ESTRUCTURA. Después de *Orillas de la Luz*, que consta de diez poemas más, y de *Poesía de perfil*, que lo supera en siete, *La sangre en libertad*, con cuarenta y uno, es el tercer libro más extenso de Hinojosa. Lo primero que puede leerse, antes del primer poema, y como epígrafe, es la cita de André Breton extraída de *Introduction au discours sur le peu de réalité*: "Il n'y a plus d'oiseaux vivants, il n'y a plus de fleurs véritables"⁴²⁶. Resulta sorprendente que Hinojosa acudiera en 1931 a este fragmento que Breton publicó en 1925⁴²⁷ y contra el cual había lanzado un anatema irónico muy poco tiempo después:

Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète. Il gantera votre main, y ensevelissant l'M^a profond par quoi commence le mot Mémoire. Ne manquez pas de prendre d'heureuses dispositions testamentaires: je demande, pour ma part, à être conduit au cimetière dans une voiture de déménagement. Que mes amis détruisent jusqu'au dernier exemplaire l'édition du *Discours sur le Peu de Réalité*⁴²⁸.

Y resulta sorprendente porque en seis años Breton había publicado no pocos textos más. Siendo así que en 1931 el surrealismo ya había optado por la revolución, ¿por qué Hinojosa colocaba como epígrafe de una obra suya un texto de la etapa prerrevolucionaria? Tal vez porque en 1931, después de las dudas y cavilaciones del último año, Hinojosa se sentía más próximo del Breton de 1925 que del posterior a 1929; y por supuesto, nada en sintonía con el Dalí que se expresaba en términos tan inequívocos como los de su conferencia *Posició moral del Surrealisme*⁴²⁹. Por cuanto respecta al poemario en sí, cabe afirmar que carece de una estructura preconcebida. La sucesión de poemas no obedece al posible progreso de un hilo discursivo; tampoco está motivada por otra razón apreciable. No obstante, Hinojosa coloca con cierta intención el primero ("Las alas sirven para volar") y los tres últimos poemas ("Cuando nos miramos", "Nuestra defensa" y "Cuando la luz nos ilumina"), escritos en verso libre, como los dos poemas que Hinojosa publicó en *Poesía*, la revista de Altolaguirre. Y esto

⁴²⁶ [Ya no hay pájaros vivos, ya no hay flores verdaderas]. Breton [1974a:12]. El fragmento completo es: "El prodigio, señora, es que conservemos en la orilla donde usted nos hace arrojar medio muertos el recuerdo maravillado de nuestro desastre. Ya no hay pájaros vivos, ya no hay flores verdaderas. Cada ser incuba la decepción de saberse único".

⁴²⁷ Firmado en septiembre de 1924 (Breton 1974a:23), apareció en la revista *Commerce* en 1925; dos años más tarde (Breton 1988:641) fue reimpresso en plaquette por Gallimard. Finalmente, Breton lo integró en *Point du jour* [Apuntar del día].

⁴²⁸ [El surrealismo os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Os enguantará la mano, sepultando allí la profunda M con que comienza la palabra Memoria. No olvidéis tomar felices disposiciones testamentarias: en cuanto a mí respecta, exijo que me lleven al cementerio en un camión de mudanzas. Que mis amigos destruyan hasta el último ejemplar de la edición de *Discurso sobre la Escasez de Realidad*]. Breton [1974b:52].

⁴²⁹ Cfr. Dalí [1994:101-104]. También hay versión castellana en Pariente (ed.) [1991:117-121].

lleva a pensar que todos ellos fuesen los últimos poemas escritos por Hinojosa en aquel momento clave en que se aproximaba a su madurez poética y personal⁴³⁰.

4.6.3. CONTENIDOS. Aun siendo la obra que inaugura la cuarta y definitiva etapa de la producción hinojosiana, *La sangre en libertad* continúa en muchos aspectos líneas ya desarrolladas en obras anteriores. Al menos en la temática fundamental, así puede apreciarse, con independencia de lo sorprendentes que resulten las novedades de este poemario. Al igual que en *Orillas de la luz* y en *La Flor de California*, en *La sangre en libertad* apuesta Hinojosa por el autobiografismo⁴³¹, pero lo hace -por primera vez y en bastantes poemas- desde la primera persona del plural⁴³². Así se observa ya en el primer poema, "Las alas sirven para volar" (PPCC, II 102-103):

Sólo un grano de anís puedo llevar sobre mi mano
 porque mi mano es roja o blanca lo mismo que tu pecho
 porque cuando la luz hunde los barcos
 nos abandonamos en esta selva virgen que nos rodea
 hasta oír el latido del árbol que tiene hojas de alas de pájaro
 del árbol hecho con todos los corazones de los pájaros.

Mediante ese discurso poético en primera persona del plural el personaje hinojosiano da pistas muy claras acerca de su situación. Sorprende -y seguimos con "Las alas sirven para volar"- la carga informativa que puede extraerse de la anécdota del último tramo del poema, en el caso de que intentemos hacer una traducción a la vida privada del autor. Aunque el caso quizá sea más simple: tal vez Hinojosa trataba de vivir a través del personaje de su ficción bajo el techo común que la vida real no le estaba ofreciendo:

Antes de que amanezca
 vendrá a dejar su sangre una paloma blanca sobre nuestro tejado
 y esa sangre cuajada a las doce del día podrá ser nuestra piel.

Idéntica situación de despertar en compañía plantea Hinojosa en el octavo poema del volumen, cuyo título es "Amanecer en llama" (PPCC, II 116-117). Persiste aquí ese toque de onirismo sonámbulo a que Hinojosa nos acostumbró en sus dos obras anteriores, y que compatibiliza en un único plano lo real y lo imposible:

Sobre la madrugada canta un gallo dorado
 devanando en su pico la brisa que nos trae
 nuestras voces ocultas en países lejanos

⁴³⁰ Cfr. *Td*, 4.7.3.

⁴³¹ Cfr. Neira [1983b:27].

⁴³² *Ibid.*, *id.*

nuestras voces teñidas con nuestra propia sangre.

Desde la orilla opuesta de la noche, sin plumas
ni bengalas, llegaron a mi oído los cantos
del alba florecida en remansos de espuma
entre vallados verdes de oraciones de santos.

Cuando la llama verde comenzaba a extinguirse
tu voz limpia de algas flotó sobre la orilla
y los peces vinieron a oír el ritmo triste
de los banjos tallados en las piedras calizas.

Ahora somos de piedra y tus dientes dispersos
velan por la blancura de nuestras libertades
mientras cruzan los valles poblados de vencejos
ocultas en la llama que calcina mi sangre.

Desde la orilla opuesta de la noche venías
hecha luz transparente que inunda las llanuras
y allí donde mis labios ponen su llama viva
brotó la libertad en islas o lagunas.

Ese amor como liberación que se abre paso al final del poema es la única esperanza que queda al protagonista, empeñado en una suerte de huida hacia adelante que refleja a las claras "Huyendo del destino" (*PPCC*, II 135), cuyo final es éste:

Tus brazos recogían en sus siete colores
la lluvia de mi frente y la espuma del agua
perdiéndose en las aguas tu cabellera rubia
mientras que tu cabeza flotaba entre las olas
verde entre verdes algas con los labios abiertos
por la caricia última de mis labios de fuego.

Por momentos parece que el amor va a ser posible y duradero, pues la complicidad de la amada es total, como muestra "Canción para cantar en primavera" (*PPCC*, II 136-137):

Se albergan mis oídos
dentro de aquellas dos palomas blancas
escapadas, huidas, de su cabeza rubia.

Traen la luz a mi deseo de siempre
murmillos de cristales y de plumas
y mi deseo de siempre
ve posarse las gotas de rocío
en sus ojos abiertos
en su cabeza rubia
y en tierra removida por sus sueños.
Las palomas se alejan
y se elevan entre nubes de hielo
apagando esta sed que seca mi garganta
con sus alas de agua

con las ramas de un árbol
brotadas a la sombra de mis manos.

Florece el amor en su cabeza rubia
como la miel brotaba de las llagas de Cristo.

Conviene llamar la atención sobre el dato de la cabellera rubia de la amada. En poemas anteriores -"Entre la niebla", "Preguntas perdidas", "El fuego calcina nuestras carnes"- ya aparecía, y también, en el fragmento de "Huyendo del destino" citado líneas atrás. Dado que en esta canción el motivo aparece en tres ocasiones, no nos queda más remedio que interrogarnos acerca de dicha insistencia iconográfica. Y más, después de comprobar que el motivo reaparece en "La lucha por la vida" (de título tan barojiano), "Cuando las abejas abren sus alas", "Cuando nos miramos" y "Cuando la luz nos ilumina". Es cierto que Hinojosa cuenta con toda una tradición de amadas rubias que arranca desde el petrarquismo, y que incluso en una tradición mucho más inmediata, la reivindicada por los surrealistas -Ducasse, sin ir más lejos-, ha podido hallar ejemplos⁴³³. En la narración titulada "Diez palomas", de *La Flor de California* (PPCC, II 41-48), el objeto del deseo del protagonista era 'una mujer rubia, con sus pechos de miel'⁴³⁴. De todas formas, Hinojosa no tenía necesidad de buscar en fuentes literarias (o pictóricas) más o menos pretéritas una mujer rubia a cuya imagen y semejanza construir la heroína castigadora de sus poemas; la joven de la que estaba enamorado desde 1928, Ana Freüller Valls, era una bellísima mujer de cabellos rubios. La escritora Mercedes Formica se expresó en estos términos para responder a la pregunta de si había tratado a José María Hinojosa:

MF.- Sí, yo lo traté, digamos, que superficialmente. En sus últimos años, en ese estilo de vida de entonces, en sociedad. Nos veíamos en casas de amigos comunes. Él estaba enamorado de una amiga mía, y le escribió unos versos estupendos.

ASR.- ¿Se refiere Vd. a Ana Freüller?

MF.- Exacto. A Ana Freüller. Era todo un personaje, Ana. Nadadora, aviadora... una gran deportista. Una mujer muy hermosa, rubia, de una belleza extranjera, austriaca. José María estaba loco por ella⁴³⁵.

Recuperando el ritmo de la evolución de la historia, conviene ahora apuntar que el vigésimo primer poema del volumen, "Vinieron aves heridas" (PPCC, II 140-141)

⁴³³ Cfr. *Td*, 4.5.3. Recuérdense asimismo algunos episodios del cuarto de los *Cantos de Maldoror* (Conde de Lautréamont 1970:173-176), aunque Falmer era un muchacho.

⁴³⁴ Por cierto, que la dulce obsesión alimenticia asociada a la figura de la mujer rubia aparece más de una vez en *SL*. Véase más arriba el final de la "Canción para cantar en primavera". En "Cuando las abejas abren sus alas" ambos elementos, miel y mujer de pelo rubio, vuelven a aparecer próximos, y en "Cuando nos miramos", también.

⁴³⁵ Conversación telefónica, Lérida-Madrid, 21 febrero 1995.

demuestra que la amada ha retrocedido en su correspondencia anterior hasta actitudes incluso agresivas:

Un ave herida se aquietó en mi frente
viendo huir tus miradas
dispersas por los aires mudos
de membranas mohosas y preguntas inútiles.

Tu aliento recortaba sobre nubes
el corazón sangriento
que en otro tiempo se ocultó en mi carne
y tu aliento bañaba de rocío
las dos manos abiertas enredadas en humo
que quieren alcanzar, sin conseguirlo
con sus dedos de cieno
el ave herida aquietada en mi frente.

Si a tus ojos no vienen a bañarse
panteras en acecho
ni nos muestras en ellos hostias blancas,
hojas de carne perderán los árboles
porque a mi frente
presas dentro del cráneo
han venido a posarse aves heridas.

En el poema siguiente, "Cuando llueve en el desierto" (*PPCC*, II 142-143), la angustia del protagonista por causa del rechazo de la amada llega al punto culminante. Para su expresión acude Hinojosa a la retórica que ensayó en obras anteriores, con toda su carga de violencia, y que en *La sangre en libertad* resulta aplastante:

Tu cuerpo es intangible
en medio de este bosque
de corazones rojos
y mis manos heridas
dan su sangre a las rocas
que aprisionan los mares.

Era mi lengua llama
que calcinó las voces
lanzadas en tu busca
enredadas en niebla
en la ciudad perdida
sin huellas y sin ecos.

En nuestra gran angustia
queremos ver las nubes
portadoras de pájaros
a través de los ojos
transparentes y líquidos
del mar sin libertades.

A partir de aquí, Hinojosa desarrolla en una serie de poemas en la que destacan "Combates de silencio", "Su voz en campo de nieve" y "Abejas en su voz" (no es casual la coincidencia en la semántica de los tres títulos), las posibilidades de lo que él mismo denomina 'amor acre'. La clave que los explica -y conviene no prescindir de la perspectiva autobiográfica- no es otra que la indiferencia que mantiene la amada del personaje protagonista ante las expectativas amorosas de él. La tercera estrofa del poema siguiente, "Nuestro amor en el arco iris" (*PPCC*, II 154-155), no puede resultar más explícita a este respecto:

¿Por qué siempre rehuyes el encerrar tu carne
en mi carne cuajada de flores y de heridas
abiertas con puñales en madrugadas blancas
llegadas del desierto entre nubes de polvo?

Por todo lo citado anteriormente, sorprende la lectura de "Con los ojos abiertos" (*PPCC*, II 156-157), poema en el que lo erótico se plantea de manera nada elusiva:

Sobre la gran llanura de su vientre
una lluvia de fuego se cernía.

En sus manos florecen catedrales
y mis rodillas sangran doloridas
al roce del amor cristalizado
en la linde ardorosa de su carne.

Envueltos en ruidos de campanas
van nuestros corazones malheridos
por el ojo lejano de las águilas.

Las últimas noticias de la muerte
nos las trajo en sus labios entreabiertos
al estampar las noches en mis sienes.

Con murallas de cal y roca viva
cierro en mis ojos la lluvia de fuego.

También en esta línea, "Ya no me besas" (*PPCC*, II 164-165) destaca un incidente singular en la evolución de la historia de la pareja protagonista, aquél que se menciona en el título mismo del poema:

Aquella fue la última vez que nos encontramos
llevabas la cabeza de pájaros florida
y de flores de almendro las sienes recubiertas
entre lenguas de fuego y voces doloridas.

[...]

Aquella fue la última noche que nuestros labios

de cristal y de sangre unieron nuestro aliento
mientras la libertad desplegaba sus alas
de nuestra nuca herida por el último beso.

Sin embargo, en el tramo final del poemario aún surgen textos cuya intensidad erótica causa sorpresa, cuando no desconcierto; así, "El sueño taladra las nubes" (*PPCC*, II 172-173):

Entre mis brazos caen
alternativamente tus miradas
y las dos nubes blancas
que remojan las yemas de mis dedos
se pierden confundidas
con el humo que nace de mi pipa
con el humo de aquella gran hoguera
que calcina los huesos de las fieras.

Todo el rocío es poco
para calmar la sed de mis entrañas
cuando tu cuerpo vuela
velado por las nubes y la arena
a través del desierto
limpio de rutas a todos los vientos
cuando tu cuerpo asciende a la blancura
de la sangre del cisne en agua oscura.

Aún en mis labios queda
una gota de sangre derretida
para empapar en sangre
las voces de tu carne y de mi carne,
y aún en mis labios brotan
las palabras de amor bajo tu sombra.

De tu pecho escapaban las palomas
para poner su pico entre mi boca.

Y en la misma línea, "Cuando nos miramos" (*PPCC*, II 174), antepenúltimo poema del volumen:

Mi cabeza inclinada sobre el aire
miraba su cabeza hecha amor por mis ojos
cuando de sus cabellos
saltaban las abejas para dejar su miel
en los labios reseco y sin esperanzas
en los labios hundidos bajo las palabras
llenas de amor y sangre.

Nuestras cabezas acaban por perderse
envueltas en las nubes
la mía inclinada sobre el aire
la suya hecha amor por mis ojos.

Si se acepta que la conflictiva historia de amor seguida líneas atrás es una ficción ideada por Hinojosa a partir de su propia peripecia sentimental, puede aceptarse asimismo alguna otra hipótesis. Por ejemplo, que la mencionada ficción -o la realidad que acaso trasluzca- sea uno de los síntomas de la compleja crisis personal que sufrió Hinojosa entre 1929 y 1931; la misma que trató de resolver con el abandono voluntario de la poesía⁴³⁶. En *La sangre en libertad* hay, no obstante, otros signos evidentes de dicha crisis⁴³⁷, como es el de la violencia⁴³⁸, que en esta obra con que acaba el ciclo poético hinojosiano, se percibe desde el primer poema, "Las alas sirven para volar":

Después este grano de anís era la Muerte
recién salida de un cascarón blanco
hallado entre la arena de la playa
momentos antes del fusilamiento de Torrijos
mientras se hundía en tierra la sombra desgarrada
del único árbol que su savia es sangre de los pájaros [sic].

La violencia, en sus distintas formas, es el cauce empleado por Hinojosa para expresar la angustia que lo está atormentando⁴³⁹; pero la violencia de *La sangre en libertad* supera la de obras anteriores, porque Hinojosa acude, ya desde el comienzo ("Granadas de fuego", "Nuestros huesos", "El aire viene hasta nosotros"), a la manifestación de su forma suprema, la guerra:

Pero esta llama inmensa calcinará los miembros
de las generaciones nacidas bajo el ritmo
eterno que desgranar las ametralladoras
sobre heridas abiertas en cuerpos doloridos.

("El aire viene hasta nosotros", *PPCC*, II 119).

Pero la guerra no es uno más de los temas del poemario; tampoco un fenómeno objetivo y ajeno a la situación de los protagonistas⁴⁴⁰, como pudiera parecer tras la lectura del primer serventesio asonantado de "Esperando una nueva tregua" (*PPCC*, II 122):

⁴³⁶ En esto de sufrir aquella especie de 'mal del siglo' no fue JMH original; algunos miembros más de su generación, aquéllos que más tocados fueron por la influencia del surrealismo, sufrieron también las suyas respectivas, y bien provechosas -dicho sea sin ironía- que fueron, literariamente hablando. Por ejemplo, las de Alberti, Cernuda, García Lorca o Prados.

⁴³⁷ Cfr. Neira [1986a:17 y 19].

⁴³⁸ En Baena [1988:33] se ofrece una explicación a este asunto: "Sin duda, el conflicto interior plasmado en figuras de sufrimiento y maldición, se esforzaba por reproducir estos valores perdurables ante el silencio futuro de su obra y el desmoronamiento de su voluntad creadora. Se trataba de un procedimiento *a priori*, un choque e incluso un fracaso, donde lo efímero de la obra se enfrenta a la visión de esta forma legendaria e indestructible, ante la soledad de quien no habrá de producir más literatura".

⁴³⁹ Cfr. Neira [1986a:17].

⁴⁴⁰ En textos como "Campos de batalla", de *OL* (*PPCC*, I 212), ya se daba esta misma visión.

Cuatro caballos blancos pasan por las praderas
llevando entre sus dientes una rama de olivo
y una bandera roja. Corazones en guerra
disparan sus cañones sobre aves de aluminio.

El cuarto y último (pág. 123) se encarga de aclarar la cuestión; porque para el Hinojosa de 1929-1931 la guerra se había convertido en la gran metáfora de la vida, de su vida:

Mi voz abandonada en medio del desierto
se hunde bajo la arena caliente y movediza
grabada con las huellas de tus plantas de hielo.
Mi corazón blindado se convierte en ceniza.

Esa violencia ciega y sin sentido que puebla los poemas del último Hinojosa es una violencia no ajena por momentos a sus mismas convicciones ideológicas. ¿Resulta acaso exagerado conjeturar que un poema como "Coro de martillos" (*PPCC*, II 126-127) pudo ser ajeno a las impresiones vividas por Hinojosa en la Unión Soviética durante 1928? Lo explícito que resulta el decimotercer alejandrino debería despejar cualquier duda. Por otro lado, esa libertad asediada que afecta al personaje del poemario no era sino otra metáfora, la de la libertad misma del hombre y del poeta, víctima de un conflicto de gran envergadura:

Un coro de martillos rondaba las ventanas
con los cristales rojos para ocultar la niebla
que envuelve nuestros cuerpos en coraza blindada
en medio de estos mares grises sin escolleras
donde brote la espuma virgen de las miradas
ansiosas de clavar su arpón en las ballenas.

Un coro de martillos retumbaba en los huesos
y hendía con sus voces nuestra carne podrida
enterrada en la arena de este inmenso desierto
sin palmeras ni oasis que marcha a la deriva
sin oír los rugidos de volcanes en fuego
mientras siembra a su paso calaveras de espías.

Un coro de martillos rompe las libertades
brotando de los cielos surtidores helados
que regarán de luz el campo y las ciudades
y una nueva verdad del pico de los pájaros
vendrá a mezclar su sangre con nuestra propia sangre
que hará fértil la vida de ciudades y campos.

"Su voz en campo de nieve" (*PPCC*, II 148-149) es acaso uno de los textos que alcanza mayor nivel de densidad temática en todo el poemario⁴⁴¹. El dolor y la angustia, la violencia, la guerra, la libertad, el amor contrariado sirven a Hinojosa para componer un cuadro de veras representativo de lo que son tono y contenidos fundamentales de *La sangre en libertad*:

Se clavan en mi sangre
dardos al rojo vivo
y alaridos de aves prisioneras
que desgarran los sueños
diluidos en la estepa amarilla
en la estepa regada con el frío
de mis sienes heridas.

En un campo de nieve immaculado
estallan las granadas
en lluvia luminosa de corazones rojos
y riegan con su sangre
esta loza que oprime nuestro pecho
ahogado en frialdades
y atravesado por las tres espadas
ungidas con el fuego de amor acre.

Se clavan en mi sangre
las llamas de su voz inaccesible
perdida entre luceros y entre hojas,
las llamas de su voz
encuadradas en marco luminoso
que taladran de luz mis huesos y mi sombra.

La muerte del protagonista, como ya ocurría en textos de *Orillas de la Luz*⁴⁴², ocupa también su lugar en el último poemario de Hinojosa. Julio Neira ha llamado la atención sobre este aspecto, que resulta evidente en "Esperamos el día del Juicio" (*PPCC*, II 108-109), texto en el que "el yo poético adopta la perspectiva del cadáver sepultado"⁴⁴³:

Sobre esta tierra virgen sólo vuelan los pájaros
y sus alas remueven el aire enrojecido
por la sangre de aquellos corazones sin límites
siempre crucificados en cruces de aluminio
y cubiertos con pieles de mujeres desnudas
que atraviesan a tientas lejanos laberintos.

Dentro de este cercado en todos los idiomas
si las sombras no manchan si borran los caminos
abiertos por las alas de un continente a otro

⁴⁴¹ Cfr. Neira [1983b:27].

⁴⁴² *Vid.*, p. ej., "Camino abierto", *PPCC*, I 209.

⁴⁴³ Neira [1986a:19].

sobre un rumor de olas con idéntico ritmo
dejando en libertad la voz de la conciencia
que tritura los huesos y rompe los oídos.

En esta tierra virgen ha florecido el mármol
y el olor de sus flores hiere con sus cuchillos
la carne enmohecida de gusanos poblada
que arrastra por sus venas un torrente de frío.

Bajo nuestro dintel fumando nuestras pipas
esperamos tranquilos el día del Juicio.

Neira, como ya hiciera Alfonso Canales⁴⁴⁴ (después de ambos lo apuntaría también Gerardo Diego⁴⁴⁵), opta por defender la tesis de la premonición:

Para muchos la coincidencia entre la muerte poética y la real posterior no tendrá ningún significado. A mi entender, sin embargo, aquella muerte cruel [...] dotaba de una nueva dimensión a *La sangre en libertad*, la de la premonición; rasgo muy significativo de la actividad surrealista⁴⁴⁶.

Aun así, resulta difícil aceptar que ni Hinojosa en sus textos ni Moreno Villa en su retrato pudiesen haber presentido con tanta anticipación no sólo una muerte prematura, sino el asesinato frente a un pelotón de 'especialistas'.

Un ejemplo más del estado de crisis en que vivió Hinojosa durante el proceso de escritura de *La sangre en libertad*, y que demuestra por qué derroteros iba su evolución ideológica, se halla en el tratamiento que concede a la cuestión religiosa. La irreverencia y la parodia de que abusó en *La Flor de California* han dado paso en *La sangre en libertad* a una serie de imágenes, alusiones o motivos de lo más respetuoso. También es cierto que la importancia de la religión es mucho menor en *La sangre en libertad*. Los motivos religiosos más destacados aparecen en poemas como "Amanecer en llama", "Luz en la sima", "Canción para cantar en Primavera", "Árboles en mi vida", "Abejas en su voz", "Donde está nuestro destino" y "Cuando la luz nos ilumina". Puede encontrarse en ellos la sangre, el costado y las heridas de Cristo, y algunos símbolos más de la pasión. Pero acaso interese destacar dos poemas: "El fuego calcina nuestras carnes" (PPCC, II 134) y "Campo de prisioneros" (PPCC, II 160-161). En ambos acude Hinojosa al elemento que ha utilizado con más insistencia desde *Poema del Campo* en ese afán suyo por identificar a su personaje con Cristo. Se trata del costado, lugar propicio para recibir toda suerte de heridas, como la que se observa en "El fuego calcina nuestras carnes":

⁴⁴⁴ Cfr. Canales [1973:90] y *Td*, 4.5.4.

⁴⁴⁵ Cfr. *Td*, 4.6.1.

⁴⁴⁶ Neira [1986a:19].

Este brazo de fuego
quemaba mi costado
recubierto de brotes
plenos de savia verde
cuando tu cabellera
fue de piedra en el viento
y mis sueños se abrían
en pétalos de carne.

En el segundo poema mencionado, "Campo de prisioneros", y en un contexto de violencia extremada, destaca la irrupción del elemento maravilloso, que afecta en esta ocasión a la pareja protagonista:

Las luces estrangulan todos los movimientos
tejidos con la sangre que manó de la herida
abierta con tus dientes en mi costado izquierdo
al caminar desnudos sobre las aguas frías.

Cuando se lee *La sangre en libertad* hay algo que causa asombro de inmediato, y es la constatación de que Hinojosa, en un lapso de tiempo muy breve (el que va de 1928 a 1929), cambió de una manera decisiva. La distancia que recorrió entre *La Flor de California* y *La sangre en libertad* fue escasa en meses de su vida, pero tan convulsiva, que al final del trayecto Hinojosa era otro hombre, otro poeta, y no tuvo que adoptar un nuevo tono poético: ya era distinto. La ironía, el humor, el sentido lúdico y la irreverencia propios de *La Flor de California* dieron paso a un tono que no tenía precedentes en su obra, tono que José Teruel califica de "entre dramático y confesional"⁴⁴⁷. Tanto en *La Flor de California* como en *La sangre en libertad* pueden hallarse los mismos temas, los mismos motivos, pero ambas obras no comparten idéntico tono, porque el poeta de *La sangre en libertad* no es el que escribió *Orillas de la Luz* o *La Flor de California*. Eso sí, en el último territorio de su poesía permanece (ahora más acompañado que antes) el mismo personaje de la etapa anterior⁴⁴⁸. Se trata de un héroe que mantiene una relación difícil con su entorno debido a la violencia que en él rige, y donde la muerte (de ahí la libertad de la sangre tantas veces predicada) es la única salida posible.

⁴⁴⁷ Teruel [1986:17]. Aun así, antes que Teruel, Marco [1974:51] ya había escrito: "El surrealismo [deSL] ha sido asimilado a un aire dramático y confesional que alcanza imágenes de gran belleza y efectismo".

⁴⁴⁸ A él se ha referido Teruel [1986:17] en estos términos: "... un personaje decepcionado, de vueltas de una adolescencia imaginativa, apuntando a una perdida idea de libertad y a la imposibilidad amorosa".

4.6.4. ESTILO. En cuestiones de estilo y de lenguaje poético *La sangre en libertad* continúa el camino trazado ya por Hinojosa en *Orillas de la Luz* y en *La Flor de California*, aunque las novedades que aporta, sobre todo en el plano métrico, son dignas de señalar. La obsesión de Hinojosa por escenificar un mundo violento que explique la angustia de su personaje -y de él mismo- es tan fuerte, que raro es el poema en que no pueda subrayarse una imagen o una palabra cuyas connotaciones salpiquen sangre, dolor o sufrimiento. En el nivel léxico los ejemplos se multiplican. La palabra estrella, 'sangre', y las que comparten su mismo lexema ('se desangraban', 'ensangrentadas', 'sangriento', 'desangrados'), como ya quedó escrito⁴⁴⁹, aparecen en veintitrés de los cuarenta y un poemas del volumen. Hasta tres veces, en "Las alas sirven para volar", el primero de todos. Tampoco es infrecuente el empleo del adjetivo 'rojo' asociado a la sangre (tanto en su forma masculina como en la femenina: casi una quincena de casos registrados), y alguna vez se encuentran formas verbales como 'enrojecen', o el participio 'enrojecido', en función adjetiva.

Retomemos ahora el primer grupo estrófico de "Su voz en campo de nieve" (PPCC, II 148-149), poema citado íntegramente más arriba⁴⁵⁰:

Se clavan en mi sangre
dardos al rojo vivo
y alaridos de aves prisioneras
que desgarran los sueños
diluidos en la estepa amarilla
en la estepa regada con el frío
de mis sienes heridas.

La dosis de violencia no es ahí despreciable; pero no sólo por la aparición de los elementos léxicos que la aportan, sino por la forma en que Hinojosa construye la imagen, otorgándole a la voz 'alaridos' (como si de 'dardos' se tratara) la facultad de clavarse⁴⁵¹.

Aparte de la voz 'sangre' y de otras próximas a ella tanto por su lexema como por su *color*, puede ordenarse un campo conceptual de lo violento con adjetivos como 'desgarrada', 'crucificados', 'muertas', 'triturados', 'rota', 'doloridos', etcétera, que evocan toda suerte de padecimientos. A él se han de añadir sustantivos como 'fusilamiento', 'herida', 'cuchillos', 'crímenes', 'hachazos', 'dardos', 'puñales', 'cañones', 'guerras', etcétera;

⁴⁴⁹ Cfr. *Td*, 4.6.1.

⁴⁵⁰ Cfr. *Td*, 4.6.3.

⁴⁵¹ Obsérvese la semejanza de esta imagen con la que JMH construye en "Preguntas perdidas" (PPCC, II 130-131): 'Y las mismas preguntas se clavan en tu carne'.

o formas verbales como 'hiere', 'desgarraba', 'calcinó', 'taladran', 'estrangulan', 'mutilan', etcétera, a cual más penetrante. Una atención especial merece el verbo 'taladrar', dos de cuyas formas emplea Hinojosa en el título de un poema ("El sueño taladra las nubes") y en dos imágenes de sendos textos consecutivos: "Árboles en mi vida" (*PPCC*, II 146-147) y "Su voz en campo de nieve" (*PPCC*, II 148-149). Dado que la violencia del segundo poema es positiva ("las llamas de su voz [...] taladran de luz mis huesos y mi sombra"), vamos a fijarnos en la del primero, donde los términos quedan expuestos así:

Desgarraba mi carne,
 los dientes se clavaban en el hielo,
 buscando entre sus fibras
 hasta dónde llegaban las raíces
 de este árbol negro
 que sin piedad taladra mis sentidos.

De nuevo procede aquí Hinojosa por acumulación de términos violentos para lograr una secuencia de impacto. Las formas verbales 'desgarraba', 'clavaban' y 'taladra', más el sintagma preposicional 'sin piedad', delimitan una escena de gran violencia física, cuya última imagen ("... este árbol negro que sin piedad taladra mis sentidos") sorprende por su toque de irracionalidad. Y es precisamente en esta línea en la que está construida la imagen surrealista de *La sangre en libertad*⁴⁵², exenta -según Julio Neira- "de cualquier escrúpulo racionalista, que si bien conserva la lógica gramatical, rompe absolutamente con las reglas de selección semántica"⁴⁵³. Dicha cuestión, la de la incompatibilidad semántica entre dos términos, puede producir el efecto de belleza y choque -o de 'impacto' y 'eficacia' a que se refería Roman Jakobson⁴⁵⁴- que producen los sustantivos 'cornadas' y 'pájaros' (abstracto el uno, concreto el otro) en el poema "La lucha por la vida" (*PPCC*, II 166-167):

¿Por qué la tierra virgen refleja las estrellas
 y oculta con sus árboles horizontes lejanos?
 ¿Y por qué en nuestras venas corren potros salvajes
 con los ijares llenos de cornadas y pájaros?

A esa misma estética de la violencia pertenece otra serie de imágenes con tradición en poemas de anteriores etapas, como son las que tienen al ojo por motivo central. Así, la presente en "Ya no me besas" (*PPCC*, II 164-165), que Hinojosa incluye en una estrofa de alta concentración de violencia:

⁴⁵² Cirlot [1949:408] apunta, no obstante, que el verso 'de las bocas perdidas en medio de los bosques', de "Ya no me besas" (*PPCC*, II 164-165), "perteneció a los dominios simbolistas por cuanto no es necesario un excesivo esfuerzo mental para relacionar todos los elementos que entran en juego".

⁴⁵³ Neira [1983b:27].

⁴⁵⁴ Cfr. Jakobson [1985:39].

El fuego calcinaba nuestros labios de piedra
y su ceniza roja cegaba nuestros ojos
llenos de indiferencia entre cuatro murallas
amasadas con cráneos y arena de los trópicos.

Por las mismas razones de condensación de motivos, impacta esta otra, más violenta, si cabe, que la anterior, y que Hinojosa incluye en "Nuestra defensa" (PPCC, II 176-177), penúltimo poema del volumen:

Si esta sombra se levanta en pirámides
y nos envuelve en tinieblas
¿cómo romper con esta hacha invisible
los cuerpos que mutilan nuestros ojos?

Dosis de violencia semejantes derrochó también Manuel Altolaguirre en algunos poemas de *Soledades juntas*⁴⁵⁵, tales como "Amenaza", cuya imagen 'sangrienta' y 'ocular' es heredera legítima de las que Hinojosa practicaba desde varios años atrás:

Manos grandes, ojos grandes,
labios demasiado duros,
hostiles se me aproximan.
Un mundo de seres malos
ante mí se contorsiona
amenazador, oscuro.
Estallan las rencorosas
frentes. Sangran esquivos
los ojos. Espumosos odios brotan
contra mí; pero yo sigo
con mi soledad inocente
por un cristal defendido.
Sólo me hieren las luces,
los dolores enemigos⁴⁵⁶.

Las ansias de espiritualidad, los estados superiores del ser o el poder de sublimación que evocan las aves en cuanto tienen de símbolo de la libertad⁴⁵⁷, tampoco se sustraen de la violencia. Lo positivo que en principio pudieran representar 'aves' o 'pájaros', pues ambos términos emplea -junto a 'paloma(s)'- Hinojosa con asiduidad⁴⁵⁸, se ve asediado por la violencia. Para Julio Neira, la importancia de este motivo tan reiterado en *La sangre en libertad* venía de antiguo, de los idílicos tiempos de Alameda:

⁴⁵⁵ Este libro de Altolaguirre (Mesa Toré 1991:21) se acabó de imprimir el 21 de noviembre de 1931; fue publicado por la editorial madrileña Plutarco.

⁴⁵⁶ Altolaguirre [1982:212]. Puede verse algún otro ejemplo en "Noche humana", también de *Soledades juntas*.

⁴⁵⁷ Cfr. Cirlot [1985:91, 350-353].

⁴⁵⁸ Otros términos propios del elemento *aire* en *SL* son 'alas', 'cielo', 'nubes', 'aves', 'volar', más 'libertad(es)' y 'libre', que también podemos incluir dentro de su campo conceptual. Entre sus opuestos destacan: 'cadenas', 'prisionera', 'cárcel', 'martillos', etc.

No resulta difícil rastrear la influencia que la vida de Alameda plasma en la personalidad de Hinojosa y en su obra literaria: el palomar del patio de la casa y el agitado vuelo de las aves se impresionan en la retina del niño, que luego expresará en sus poemas las angustias de su mundo interior a través de imágenes en las que las palomas, las aves en general, alcanzan un protagonismo patético. El pájaro como símbolo de libertad será asesinado, destrozado, y su sangre correrá abundantemente a través de las páginas de *La sangre en libertad*⁴⁵⁹.

Así es, en efecto, y desde el comienzo mismo del poemario, como demuestran los tres últimos versos de "Las alas sirven para volar" (PPCC, II 103):

Antes de que amanezca
vendrá a dejar su sangre una paloma blanca sobre nuestro tejado
y esa sangre cuajada a las doce del día podrá ser nuestra piel.

Pero más estremecedor puede resultar el comienzo de "Liberación" (PPCC, II 124), poema en el que la expresión de la angustia resulta de una gran verosimilitud:

Subía a mi garganta este gusto a jengibre
que rezuma la tierra regada con la sangre
de los pájaros muertos en su continua lucha
porque el fuego interior no lo apagase el aire.

Ya desde su título mismo, "Vinieron aves heridas" (PPCC, II 140-141), citado íntegramente más arriba, es explícito a este respecto. La corriente de simpatía establecida entre las aves y el personaje contrasta con el rechazo de la amada enemiga. Podrían citarse otros ejemplos más, pero baste con la segunda estrofa de "Ascensión" (PPCC, II 162-163), en la que la angustia y la violencia no son menores que en otros casos:

Subían nuestros ojos enredados en niebla
dejando un rastro incierto de nieve y de candela
que quemaba las plumas de aquellas aves muertas
por los cantos de ángeles en un coro de guerras.

Hay razones suficientes para conjeturar que Hinojosa estaba evolucionando hacia el versolibrismo durante 1930, cuando compuso los últimos poemas que integró en *La sangre en libertad*. Esas razones son diez y tienen por nombre otros tantos títulos de poemas. Se trata de aquellos diez (de un total de cuarenta y uno) en que Hinojosa optó por un ritmo cuantitativo anisosilábico; el primero y los tres últimos del volumen ("Las alas sirven para volar", "Cuando nos miramos", "Nuestra defensa" y "Cuando la luz nos ilumina"), y de seis más que hay distribuidos por la zona media del poemario ("Luz en la sima", "Preguntas perdidas", "Canción para cantar en primavera", "Vinieron aves

⁴⁵⁹ Neira [1979:16-17].

heridas", "Combates de silencio" y "Por esta vez los corazones no se rompen"). Estos diez poemas, y los dos que le publicó Altolaguirre por las mismas fechas que *La sangre en libertad* -enero de 1931- en la revista *Poesía*, son sin duda los últimos de su vida⁴⁶⁰. Ahora bien, aun teniendo esos diez poemas un interés considerable, el dato estadístico es elocuente: apenas si suman un veinticinco por ciento de la totalidad del volumen. El setenta y cinco por ciento restante es de versificación regular, y como ocurría en *Orillas de la Luz*, el principio de igualdad que ésa representa viene marcado por la importancia del número 7. De los treinta y un poemas de ritmo cuantitativo isosilábico, veintidós están escritos en alejandrinos; tres, en heptasílabos; y en tres poemas más, esos últimos, que son sus quebrados naturales, se combinan con el endecasílabo. El resto, otros tres poemas, está destinado a sendos experimentos de Hinojosa: composiciones en eneasílabos, endecasílabos y octodecasílabos, respectivamente. Para Julio Neira, esta peculiaridad que aquí venimos detallando y el hecho de que tanto en los poemas de versificación irregular como en los de versificación regular el lenguaje poético sea semejante, es lo que constituye el ejemplo más claro de tensión entre tradición y vanguardia que se produjo en la poesía española de los años veinte⁴⁶¹.

Con *La sangre en libertad* llega a su límite la progresiva reducción de la gama de ritmos acentuales de arte menor emprendida por Hinojosa en *Orillas de la Luz*. Salvo un verso tetrasílabo, dos o tres pentasílabos y otros tantos octosílabos, todos ellos aislados (y en composiciones anisosilábicas, claro está), el resto de los versos de arte menor, ciento quince, posee un ritmo acentual heptasilábico. El verso de siete sílabas es empleado por Hinojosa tanto en las composiciones de versificación irregular como en las de versificación regular. En este último caso aparece bien en poemas como "El fuego calcina nuestras carnes", "Dos veces prisionero" y "Cuando llueve en el desierto" (los tres compuestos sólo por heptasílabos), bien en poemas como "Árboles en mi vida", "Su voz en campo de nieve" y "El sueño taladra las nubes", en los que el heptasílabo, como su quebrado natural, se combina con el verso de once sílabas. Un uso tan masivo del heptasílabo da pie a Hinojosa para la combinación de todos los tipos del polirrítmico: trocaico⁴⁶², dactílico⁴⁶³ y mixto⁴⁶⁴.

⁴⁶⁰ Cfr. *Td*, 4.7.3.

⁴⁶¹ Cfr. Neira [1984b:249-262].

⁴⁶² Acentos en sílabas pares: "las huellas de su carne", "quemaba mi costado", "la carne desgarrada", "panteras en acecho", "Tu cuerpo es intangible", "sin huellas y sin ecos", "estallan las granadas", etc.

⁴⁶³ Acentos en tercera y sexta sílabas: "Enrojecen las piedras", "fue de piedra en el viento", "al cuajar en el árbol", "y no vienen los pájaros", "con sus dedos de cieno", "presas dentro del cráneo", "y mis manos heridas", "a través de los ojos", "que desgarran los sueños", etc.

Por cuanto respecta al arte mayor, predominante en *La sangre en libertad* (un ochenta y tres por ciento de los versos supera las ocho sílabas), cabe afirmar que tiene un ritmo acentual preferentemente tetradecasílabo. Dejando a un lado los poemas de versificación irregular, donde se cuentan versos de todo tipo, pueden destacarse poemas como "A la vista de todos los árboles", compuesto de catorce versos eneasílabos; a pesar de su brevedad, Hinojosa juega en él con las cinco variedades del polirrítmico⁴⁶⁵. Más juego ofrece, en cambio, el endecasílabo, que Hinojosa utiliza en "Con los ojos abiertos", poema de catorce versos en el que aparecen las cuatro variedades del polirrítmico y dos más. Como también está presente, en combinación con el heptasílabo (y en otros poemas de versificación irregular), los ejemplos de las cuatro variedades principales⁴⁶⁶ -y los de las otras dos⁴⁶⁷- se pueden aumentar sin problema. Aunque pudieran ser comentados otros versos de interés⁴⁶⁸, el que en verdad llena el poemario es el alejandrino; con una presencia de más del setenta por ciento entre los versos de arte mayor, supera por poco el límite del sesenta por ciento en lo que respecta a la totalidad del volumen. Hinojosa emplea todas las variedades del polirrítmico, menos una: el alejandrino ternario. La menos frecuente de las otras es la del alejandrino mixto⁴⁶⁹; las

⁴⁶⁴ Acentos en primera, cuarta y sexta sílabas: "muertas en el desierto", "cuando tu cabellera", "en su cabeza rubia", "sin que mi cuerpo esté", "el corazón sangriento", "en la ciudad perdida", "la dirección del viento", "cuando tu cuerpo vuela", "cuando de sus cabellos", etc.

⁴⁶⁵ Dactílico (acentos en segunda, quinta y octava): "¿Son todos los árboles verdes?", "oculta mi corazón ciego", "buscaba el amor por las calles". Trocaico (acentos en cuarta, sexta y octava): "Todos los árboles son verdes", "bajo la mirada impasible", "saltan los corazones rojos". Mixto a (acentos en tercera, quinta y octava): "de tus ojos de aguas marinas", "y a la sombra de aquellos árboles", "de los indios atormentados", "por los cañonzos salvajes", "¿Son tus ojos de aguas marinas?". Mixto b (acentos en tercera, sexta y octava): "¿Tus miradas son impasibles?". Mixto c (acentos en segunda, sexta y octava): "La sombra verde de los árboles".

⁴⁶⁶ Enfático (acentos en primera, sexta y décima): "Todas las aves traen en sus picos", "Sobre la gran llanura de su vientre". Heroico (acentos en segunda, sexta y décima): "en medio de los mimbres flagelados", "Tu aliento recortaba sobre nubes", "en este laberinto de alambradas", "el signo melancólico del alba", "los cuerpos que mutilan nuestros ojos", etc. Melódico (acentos en tercera, sexta y décima): "Si a tus ojos no vienen a bañarse", "Nuestros cuerpos unidos fuertemente", "en la linde ardorosa de su carne", "De tu pecho escapaban las palomas", etc. Sáffico (acentos en cuarta, sexta u octava, y décima): "para que salga el humo de mi carne", "la señalaba con el dedo índice", "y mis rodillas sangran doloridas", "cuando tu cuerpo asciende a la blancura", etc.

⁴⁶⁷ A la francesa (acento en cuarta sobre palabra aguda, más otro en sexta u octava, y el de décima): "La libertad me aguarda en la frontera", "que sin piedad taladra mis sentidos", "para poner su pico entre mi boca", etc. Dactílico (acentos en cuarta, séptima y décima): "la sangre blanca de nuestra conciencia", "cierro en mis ojos la lluvia de fuego", "limpio de rutas a todos los vientos".

⁴⁶⁸ Así, el octodecasílabo, con el que JMH compone "Abejas en su voz", de sólo cuatro versos.

⁴⁶⁹ Suma de dos heptasílabos mixtos: "¡Cómo se esponja el aire! : ¿Dónde están nuestras manos?", "Cuatro caballos blancos : pasan por las praderas", "aguas que pulimentan : tu corazón y el mío", etc.

variedades dactílica⁴⁷⁰ y trocaica⁴⁷¹ son de una frecuencia media, y la que predomina es la del alejandrino a la francesa, en sus tres casos distintos⁴⁷².

Como en poemarios anteriores, *La sangre en libertad* mantiene el ritmo de timbre asonante o parcial. Incluso en los poemas anisosilábicos en que Hinojosa no emplea combinaciones clásicas, en los escritos en verso libre, perdura una cierta huella de asonancia, como puede apreciarse en "Cuando nos miramos" (PPCC, II 174):

Mi cabeza inclinada sobre el aire
 miraba su cabeza hecha amor por mis ojos
 cuando de sus cabellos
 saltaban las abejas para dejar su miel
 en los labios resecos y sin esperanzas
 en los labios hundidos bajo las palabras
 llenas de amor y sangre.

Nuestras cabezas acaban por perderse
 envueltas en las nubes
 la mía inclinada sobre el aire
 la suya hecha amor por mis ojos.

Esa asonancia de final en llana, pero más ordenada, será la que repita Hinojosa con mayor frecuencia en todo el poemario; normalmente, sólo en los versos pares, como se observa en este sexteto de "Nuestros huesos" (PPCC, II 114-115):

Cada vez que sonaban tiros en el espacio
 se hundían en el mar las cabezas de plomo
 que flotaban encima de las aguas espesas
 dejando sólo un rastro de cantos religiosos
 perdidos a través de siglos y naciones
 entre una tempestad de manos y de polvo.

Ahora bien, cuando Hinojosa acude a una estrofa como el serventesio, sigue con la asonancia en llana y respeta el cruce de pares y de impares, como muestra en "Esperando una nueva tregua" (PPCC, II 122-123):

⁴⁷⁰ Suma de dos heptasilabos dactílicos: "por la sangre de aquellos : corazones sin límites", "que flotaban encima : de las aguas espesas", "y en sus alas llevaban : las sonrisas acuáticas", etc.

⁴⁷¹ Suma de dos heptasilabos trocaicos: "Perdidas en el bosque : se enredan en los árboles", "que deja encandilados : los ojos de los peces", "Un coro de martillos : rondaba las ventanas", "en lluvia luminosa : de corazones rojos", etc.

⁴⁷² Primer hemistiquio con terminación aguda: "Bajo nuestro dintel : fumando nuestras pipas", "Mientras la libertad : se oculta entre las plumas", "apagando esta sed : que seca mi garganta", etc. Con sinalefa entre primer y segundo hemistiquios: "dejando en cada huella : un mar lleno de barcos", "trazando en el espacio : una estela de espuma", "Por qué evitó tu mano : unirse con mi mano", "sobre el cielo de hule : herido por sus ojos", etc. Primer hemistiquio con encabalgamiento respecto del segundo: "porque fue desertora : de las últimas guerras", "esperamos tranquilos : el día del Juicio", "retumban los hachazos : que separan las ramas", "que taladran de luz : mis huesos y mi sombra", etc.

Cuatro caballos blancos pasan por las praderas
 llevando entre sus dientes una rama de olivo
 y una bandera roja. Corazones en guerra
 disparan sus cañones sobre aves de aluminio.

Pero en ocasiones rompe Hinojosa con la asonancia, o la mezcla, y opta por oponer a aquélla un brote 'irreverente' de ritmo de timbre consonante, como ocurre en el serventesio final de "Esperando una nueva tregua":

Mi voz abandonada en medio del desierto
 se hunde bajo la arena caliente y movediza
 grabada con las huellas de tus plantas de hielo.
 Mi corazón blindado se convierte en ceniza.

Más frecuente que ese último fenómeno es que Hinojosa prescinda de la rima y que componga algunos poemas en versos sueltos o blancos; así, en "El fuego calcina nuestras carnes", "Dos veces prisionero" o "Cuando llueve en el desierto"; a este último (PPCC, II 142-143) pertenece la siguiente sextilla:

En nuestra gran angustia
 queremos ver las nubes
 portadoras de pájaros
 a través de los ojos
 transparentes y líquidos
 del mar sin libertades.

El progresivo enriquecimiento estrófico propiciado por Hinojosa a partir de *La Rosa de los Vientos* llega a su cima con *La sangre en libertad*. En los dominios del arte menor, aparte de la cuarteta asonantada, estrofa de uso en poemarios anteriores, debe destacarse la presencia de una variante de la anterior, la cuarteta suelta (de versos sin rima), que Hinojosa emplea en "Dos veces prisionero" (PPCC, II 138-139):

El suelo está cubierto
 de hojas ensangrentadas
 y mis huellas se pierden
 bajo el barro y la sangre.

A la quintilla de versos sueltos acude Hinojosa para concluir "El fuego calcina nuestras carnes" (PPCC, II 134), que había iniciado con una octava en la que sólo riman los versos primero y sexto:

Este brazo de fuego
 quemaba mi costado
 recubierto de brotes
 plenos de savia verde
 cuando tu cabellera

fue de piedra en el viento
y mis sueños se abrían
en pétalos de carne.

Estos aires de fuego
derretirán la nieve
lejana de los polos
al cuajar en el árbol
nuestros dos corazones.

En tres sextillas sin rima compone Hinojosa "Cuando llueve en el desierto" (PPCC, II 142-143); ésta es la segunda:

Era mi lengua llama
que calcinó las voces
lanzadas en tu busca
enredadas en niebla
en la ciudad perdida
sin huellas y sin ecos.

Y también en "Dos veces prisionero" aparece la única septilla de todo el volumen, con la que Hinojosa remata su composición:

Al destruir el fuego
aquellos edificios
blancos y transparentes
ante mi vista alzados
se ocultaba en el humo
la carne desgarrada
de nuestros cuerpos albos.

Más completo, debido a su importancia en el poemario, es el registro métrico que alcanza Hinojosa en los dominios del arte mayor. Además de los pareados, de los cuartetos asonantados y de los serventesios, que ya se vieron en obras anteriores, *La sangre en libertad* aporta una estrofa como el quinteto. En ocasiones, Hinojosa la emplea en su versión asonantada, como se lee en "De norte a sur" (PPCC, II 110-111), que comienza de este modo:

Mientras que los caballos corren por las praderas
y los barcos piratas se esconden entre hielos
guardando sus tesoros bajo las noches blancas
oigo una voz que canta muy cerca de mi pecho
una canción perdida a orilla de las aguas.

Pero también puede hallarse algún ejemplo de la versión sin rima; así, en "Cuando las abejas abren sus alas" (PPCC, II 170-171), cuyo comienzo es éste:

En el borde desnudo de todas las esquinas
se alzan enredaderas con tus cabellos rubios

donde anidan las aves de plumas más ligeras
que recorren los mares de tus sueños azules
posadas en el mástil de algún barco corsario.

También emplea Hinojosa el sexteto de forma semejante: en versión rimada, como en "Coro de martillos", citado íntegramente más arriba; o en versos sin rimar, como se observa en el final de "Huyendo del destino" (PPCC, II 135):

Tus brazos recogían en sus siete colores
la lluvia de mi frente y la espuma del agua
perdiéndose en las aguas tu cabellera rubia
mientras que tu cabeza flotaba entre las olas
verde entre verdes algas con los labios abiertos
por la caricia última de mis labios de fuego.

También sin rima está compuesto el terceto de alejandrinos con que Hinojosa acaba "Mi corazón perdido" (PPCC, II 150):

Mi corazón perdido busca entre sus encajes
la llama que devore las ansias de su sombra
y las nieves que bajen de las altas montañas.

En la séptima, en cambio, sí que queda un resto de asonancia, como se observa al comienzo de "A la vista de todos los árboles" (PPCC, II 132), escrito en eneasílabos:

Todos los árboles son verdes
bajo la mirada impasible
de tus ojos de aguas marinas
y a la sombra de aquellos árboles
saltan los corazones rojos
de los indios atormentados
por los cañonazos salvajes.

Acaso la estrofa de mayor sabor clásico que utiliza Hinojosa en *La sangre en libertad* no sea otra que la cuaderna vía o tetrástrofo monorrímo; con ella compone Hinojosa los veinte versos de que consta "Ascensión" (PPCC, II 162-163), cuyo remate es el siguiente:

Dentro de este desierto se cubren nuestras manos
de praderas de musgo pobladas por los pájaros
en dónde sólo pueden vivir enamorados
con corazón de trébol y la luna en los labios.

Al igual que en *La Rosa de los Vientos* y en *Orillas de la Luz*, Hinojosa opta en varias ocasiones por la soltura métrica que le proporciona el esquema de la silva asonantada. Poemas como "Árboles en mi vida", "Por esta vez los corazones no se rompen" o "Su voz en campo de nieve" son ejemplo de dicha preferencia. Con ellos

desequilibra Hinojosa hacia el ámbito del clasicismo la tentación de libertad extrema que le confieren a *La sangre en libertad* poemas como "Las alas sirven para volar", cuyo título posiblemente no sea ajeno al experimento formal que sus versos demuestran. Este último y los titulados "Nuestra defensa" y "Cuando la luz nos ilumina", por ejemplo, reflejan de nuevo no una tensión contradictoria entre formas irreconciliables, mas la realidad de "un momento de convivencia entre modos del pasado y del presente, que no hará sino revalorizar y aumentar los logros estéticos de su tiempo"⁴⁷³. Son, en fin, la otra cara (modernidad, vanguardia) de una sola moneda, ésa que podemos llamar poesía española del siglo XX, la misma que jamás ha prescindido de la tradición.

4.6.5. RECEPCIÓN. No se conoce, que uno sepa, intento alguno de distribución de *La sangre en libertad*; tampoco fue comentado ni reseñado el último libro de Hinojosa en publicación o página especializada alguna del circuito de la época. Pasó tan desapercibido que cuando Ángel Caffarena preparó en 1962 una antología de la obra de Hinojosa para la colección "Cuadernos de María Cristina", sólo tuvo en cuenta los cinco primeros libros publicados⁴⁷⁴. Advertido el yerro, tres años después, y en la misma colección, apareció un librito bajo cuyo título -*La sangre en libertad*- puede leerse: "noticia que, de ese libro, ofrecen M^{ra}. Cristina Caffarena, Rafael León y Ángel Caffarena"⁴⁷⁵. En el interior se reproduce un detalle del retrato de Moreno Villa que incluía la edición original y el poema "Mi corazón perdido". En la nota anónima que los acompaña se afirma:

El libro *La sangre en libertad*, de José María Hinojosa, que no figura en las bibliografías al uso, y del que aquí damos noticia, llevó un retrato del autor, por José Moreno Villa...⁴⁷⁶.

4.6.6. APRECIACIÓN FINAL. Algunos poemas de *La sangre en libertad* (los escritos en verso libre) y los dos publicados en la revista de Altolaguirre⁴⁷⁷ parecían apuntar hacia una ruptura surrealista de carácter bastante subversivo, más en sintonía con los vientos que soplaban tras el segundo manifiesto de Breton; pero lo único que hoy tenemos es que *La sangre en libertad*, obra que inauguraba (y tal vez hubiese cerrado, por ser de

⁴⁷³ Díez de Revenga [1973:279].

⁴⁷⁴ Cfr. Hinojosa [1962a]. Dos años atrás, tampoco se mencionaba *SL* en *Antología de la poesía malagueña contemporánea* (Caffarena 1960:103-108), aunque se incluía uno de los poemas ("Ya no me besas") que JMH había anticipado en *Litoral*, 8.

⁴⁷⁵ Hinojosa [1965].

⁴⁷⁶ *Ibid.*, sp.

⁴⁷⁷ *Vid.*, Hinojosa [1931b:45-48].

transición) la cuarta etapa de la producción de Hinojosa, la cerró en efecto, pues significó para su autor el abandono de la poesía. Resultará ya muy difícil saber qué fue de aquellos ciento sesenta y siete ejemplares. ¿Llegaría Hinojosa a distribuirlos? Porque leído el poemario, no da éste la sensación de ser obra que obligue a abandonar la escritura. Precisamente, los pocos críticos que han ofrecido una opinión sobre ella no le han escatimado elogios, como Joaquín Marco:

La sangre en libertad [...] es, para mi gusto y con gran diferencia, el mejor libro del poeta. [...] Creo que [Hinojosa] había logrado [...] su voz más auténtica y conmovedora, próxima al dramatismo que alcanzará la poesía de Miguel Hernández⁴⁷⁸.

En esta misma línea cabe situar las palabras de Luis Antonio de Villena, que sitúan en su contexto la renuncia de Hinojosa a escribir más poesía:

En 1931, con *La sangre en libertad*, libro que parece acercarse más a un superrealismo de raíz propiamente personal -no juego de vanguardia-, Hinojosa pone fin a su carrera literaria. No aceptará -lo hemos dicho ya- el compromiso político al que el surrealismo conduce en ese momento. Y ahí está su fin. Donde el vanguardismo gratuito, diletante casi, ya no podía sostenerse⁴⁷⁹.

Salvo en algunos detalles formales y en escasos excesos retóricos que puedan afearla, *La sangre en libertad* nos parece hoy una obra necesaria, tan necesaria como otras de su época que sirvieron también para explicar ciertas crisis personales. Porque cuando un libro de poemas explica una crisis y ofrece soluciones literarias en forma de ruptura -y ambos casos se dan en el de Hinojosa- significa que su autor sigue estando vivo para la poesía. Por eso, más de cincuenta años después, la deserción de Hinojosa puede aún causar sorpresa, tanto como el hecho de que publicase, en un raptó de rabia o de despecho, *La sangre en libertad*. Esta obra y los dos poemas que Altolaguirre dio a conocer desde París fueron tal vez sus últimos actos de rebeldía poética. Lo que ya nunca podrá saberse es cuánto tiempo tardó Hinojosa en arrepentirse de haberlos publicado.

⁴⁷⁸ Marco [1974:51].

⁴⁷⁹ De Villena [1976:31-32].

4.7. OBRA NO INCLUIDA EN LIBRO

4.7.1. POEMAS DE LA PRIMERA ÉPOCA: 1923-1927. Son muy pocos -tan sólo tres- los poemas de la primera época de Hinojosa que han llegado hasta nosotros de entre aquéllos que él no integró en libro alguno. El primero se titula "Poema de invierno", y junto a "Sementera" (éste sí que pasó a *Poema del Campo*⁴⁸⁰), fue publicado en la revista *Ambos* en mayo de 1923, no lejos de unas greguerías de Ramón Gómez de la Serna⁴⁸¹. "Poema de invierno" pertenece con toda certeza a una posible serie de tentativas poéticas que quedaron en *eso*; es un fruto tal vez no logrado de aquel 'trabajar' literario a que se refería Hinojosa en carta a Federico García Lorca en octubre de 1922⁴⁸². No sólo por su construcción metafórica, sino por el aire mismo (bastante dinámico) de las metáforas que contiene, "Poema de invierno" es un texto escrito bajo la influencia de Ramón. Su último grupo estrófico sorprende porque mezcla ya -mayo de 1923- esas dosis de violencia relacionadas con el motivo del ojo que luego explotarían los surrealistas y que popularizó la película de Buñuel y Dalí:

La noche
acosa
a la mirada
hasta meterla
dentro
de su órbita.

A esa misma serie de tentativas pertenece sin duda "Canción"⁴⁸³, acaso compuesta en 1924, e inédita hasta que Julio Neira la dio a conocer en las *Poesías Completas* de 1983⁴⁸⁴. Resulta comprensible que "Canción" fuera también desestimada por el propio Hinojosa: se trata de un texto en verdad endeble, poco 'inspirado'; ahora bien, "Poema de invierno", sin estar del todo logrado en el plano métrico (flaquea al final, cuando Hinojosa prescinde de la asonancia en é-o, dominante hasta entonces), parece mucho más entero, y pudiera haber sido agregado sin problema a *Poema del Campo*. El tercer y último texto de esta serie, "Luz y Aire", es algo posterior, de marzo de 1927, y fue publicado en *La Gaceta Literaria* como parte de una escueta antología poética de autores andaluces. Los restantes compañeros de página fueron García Lorca, Alberti,

⁴⁸⁰ Cfr. *Td*, 4.1.1.

⁴⁸¹ *Vid.* Hinojosa [1923b:sp], recogido en *Td*, 6.5.1.

⁴⁸² Cfr. *Td*, 2.2.

⁴⁸³ *Vid.* Hinojosa [1924:185], recogido en *Td*, 6.5.2.

⁴⁸⁴ Según documenta Neira, "Canción" y otros textos que luego irían a *PC*, los remitió JMh a Juan Guerrero Ruiz para que alguno fuese publicado en el suplemento literario de *La Verdad*, de Murcia. Al parecer, Guerrero Ruiz desestimó dicha publicación.

Altolaguirre, Garfias, Prados, Buendía y Laffón⁴⁸⁵. Con independencia de que "Luz y Aire" se halle en la órbita de *Orillas de la Luz*⁴⁸⁶, lo que cuenta es interrogarse por las razones que pudieron haber movido a Hinojosa a no incluirlo en el poemario que entonces preparaba. En mi opinión hay una, y creo que poco discutible: su tono recuerda al Lorca de *Romancero gitano*, obra que como libro no sería publicada hasta 1928, pero que era conocida parcialmente, al menos desde 1926⁴⁸⁷. Para apreciar la influencia del poeta granadino baste con leer las dos primeras cuartetas del romance de Hinojosa:

El aire comba sus hojas
al chocar contra mi talle
y en mi mano toda abierta
aprisiona luz y aire.

La luz sobre la enramada
del cielo, pregona grave
el sonido de las horas
que se ahogan en la tarde.

4.7.2. LOS DOS RELATOS DE *AMBOS*. Anterior en el tiempo de su publicación a "Sementera" y "Poema de invierno" es el relato "Parrito", subtítulo 'leyenda andaluza', pieza ésta que aportó Hinojosa al número inaugural de *Ambos* en marzo de 1923⁴⁸⁸. Para el cierre de la revista, tan sólo en su número 4 y cinco meses más tarde, Hinojosa entregó "El reloj", su segundo y último relato⁴⁸⁹. Siendo como son tan distintos el uno del otro, "Parrito" y "El reloj" guardan sin embargo semejanzas notables: una es que en ambos relatos se narran historias en las que intervienen elementos que escapan de lo normal; otra, que están ambientados (aunque este particular no se menciona en los textos) en sucesos y personajes reales de Alameda⁴⁹⁰, y la tercera, que le vinieron grandes a escritor tan joven⁴⁹¹. En efecto, Hinojosa no supo sacar a las historias que le

⁴⁸⁵ Vid. Hinojosa [1927c:3], recogido en *Td*, 6.5.3.

⁴⁸⁶ Cfr. Neira [1983b:186]. Supongo que Neira alude a evidentes coincidencias temáticas y formales. "Persecución" y "Paseo", de *OL* (PPCC, I 226-227 y 232-233, respectivamente), son los dos únicos poemas escritos en octosílabos que allí aparecen, y la forma romanceada de ambos es idéntica a la de "Luz y Aire".

⁴⁸⁷ Precisamente, en el núm. 1 de *Litoral* (Málaga, noviembre de 1926, pp. 5-11) había publicado García Lorca los romances titulados "San Miguel", "Prendimiento de Antofñito el Camborio" y "Preciosa y el aire".

⁴⁸⁸ Vid. Hinojosa [1923a:sp], recogido en *Td*, 6.4.1. En el texto, la historia llega a ser denominada 'leyenda trágica'.

⁴⁸⁹ Vid. Hinojosa [1923c:sp], recogido en *Td*, 6.4.2. Las 'narraciones' de *FC* guardan poca relación, en cuanto al modo de narrar, con estos dos relatos.

⁴⁹⁰ Cfr. Neira [1983b:12].

⁴⁹¹ Arturo del Villar [1975a:2087] afirma en este sentido: "Estos dos escritos primerizos dejan bastante que desear en cuanto a su estilo, que es defectuoso y pedestre, indeciso en el uso de los tiempos verbales y de los signos de puntuación".

bullían en la cabeza todo el jugo que éstas le podían ofrecer. De haberlas dejado madurar un poco, acaso tendríamos hoy en "Parrito" y en "El reloj" sendos relatos redondos, acabados; pero Hinojosa se embriagó con el material que manejaba y, joven como era -diecinueve años entonces-, las estropeó. Ahora bien, ése es un mal menor; la suerte fue que dichas historias le llegasen a intesar. Su ardor juvenil propició tal vez que los personajes y los sucesos de sus relatos se conozcan hoy con mucho más detalle⁴⁹².

En "Parrito" narra Hinojosa la historia de una especie de secta pseudorreligiosa cuyos jefes deciden dar muerte al más crédulo de los suyos. Éste, al comienzo, acepta el sacrificio, pero al final es despeñado contra su voluntad desde lo alto de un tajo próximo al pueblo. La víctima del suceso es un pastor llamado "Parrito" (en la secta, san Elías), según refiere Hinojosa⁴⁹³. Baltasar Peña, en la "Nota previa" con que acompañó las completas de su primo José María, amplía algunos pormenores del 'caso Parrito':

En algunas de mis estancias en dicho pueblo [Alameda] me contó José María las historias de Parrito y del Padre Cristóbal, e incluso me anunció pensaba publicar la primera de ellas. [...]

La de Parrito se refería a una secta de iluminados que también se repitió en otros pueblos malagueños. Pertenecían a ella individuos de ambos sexos y se designaban con nombres de santos: San Elías, Sto. Tomás, Sta. Teresa, San Juan o San Antón. No faltaban a sus adeptos inclinaciones sexuales para santificarse, en las que el Jefe, [que] se denominaba padre eterno, designaba a voluntad las parejas. Ni que decir tiene que el padre eterno se adjudicaba la más rolliza de sus feligresas⁴⁹⁴.

Al comienzo del relato, y tras una serie de disquisiciones propias de un aprendiz de abogado, afirma el narrador:

No obstante, el hecho que voy a referir sucedió en un pueblo de la provincia de Málaga, hará aproximadamente medio siglo. Hecho, que ha sido cantado por la musa popular, de un modo tan *maravilloso*, que nos muestra como ella sabe hacerlo, el sentimiento del pueblo, aunado con esta tragedia conmovedora y que de haber sido expuesta por poetas cortesanos, hubiera perdido el color y convirtiéndose en grotesca.

Esa 'musa popular' a que se refiere el narrador le prestó a éste parte de su historia en los versos de un romance de cuya autoría nada se menciona, y que se reproduce fragmentariamente intercalado entre distintos tramos narrativos. Apunta José A.

⁴⁹² En esto el mérito es de José A. Rodríguez Martín, quien en *Alameda en blanco y negro* y en *Antología literaria de Alameda* nos ha descubierto lo esencial de ambas historias.

⁴⁹³ En Rodríguez Martín [1993:113] se afirma que el mote de 'Parrito' corresponde a José Quintana Linares, labrador vecino de Alameda, que murió despeñado el 17 de enero de 1875, como cuenta JMh en su relato.

⁴⁹⁴ Peña Hinojosa [1974:17].

Rodríguez Martín que Hinojosa "oyó recitar de viva voz algunos de los versos de esta composición, y que tal como los oyó los reprodujo en su leyenda"⁴⁹⁵, lo cual justificaría que nos los presentase tan *asediados* por el latinismo *sic* como los presentó⁴⁹⁶. Pero lo que las investigaciones de Rodríguez Martín han aportado es precisamente el carácter nada legendario de los sucesos que inspiraron a Hinojosa: las fuentes directas del relato; se trata de dos copias del manuscrito del "Romance de Parrito, el mártir de la Sierra"⁴⁹⁷ y el nombre del autor de dicho romance, Manuel Ortiz Rodríguez, natural de Alameda, más conocido por el mote de 'Zopo Calderón', así como los documentos judiciales que identifican a los personajes de la historia⁴⁹⁸. Éste es, después del preámbulo, el comienzo de la historia, según el verso de Ortiz Rodríguez:

Atención, noble auditorio:
 en esta bendita tierra,
 donde nací por desgracia,
 como ha de ser... con cautela
 se juntó una compañía
 de ladrones y alcahuetas,
 con pretensiones de santos,
 con ínfulas de profetas,
 vociferando de justos
 y con entrañas de hienas.
 El uno es el padre eterno,
 que eterniza la insolencia,
 el otro san Nicolás,
 más ladrón que el mismo Jetas,
 aquel otro es san José,
 más allá santa Teresa,
 a su lado está san Juan
 y después la Magdalena;
 el profeta Jeremías,
 sin que en el tintero deba
 dejar a santa Isabel,
 redonda y monda Lucrecia,
 en cuya bendita casa
 siguiendo su falsa artera,
 reunido todo el concilio,
 el eterno en cabecera,
 santa Isabel a sus pies
 y la falange proterva,
 echados en oración

⁴⁹⁵ Rodríguez Martín [1994:210].

⁴⁹⁶ Como ejemplo, léase el fragmento en que Parrito está próximo a morir: "Se arrodilla el pobre mártir/ ante la cruz de madera/ murmura tristes plegarias/ altajo [sic] horrible contempla,/ sumba [sic] el biento [sic] en sus oídos,/ vuelve a mirallo más serca [sic]/ pálido se retrocede/ todos sus músculos tiemblan,/ le estremece aquella idea/ y súbito de repente/ les dice con entereza./ ¡Miserables, aseminos! [sic]/ ¿habéis dispuesto que muera?/ Ya conozco la intención/ penetro la infamia vuestra...".

⁴⁹⁷ Vid. Ortiz Rodríguez [1875:135-159].

⁴⁹⁸ Cfr. Rodríguez Martín [1993:109-114] y [1994:131-135 y 159-162].

al cielo su insulto elevan⁴⁹⁹.

"El reloj" responde a una idea de composición bastante más esquemática que "Parrito", no sabemos si causada por un mayor desconocimiento de las fuentes, o si por un afán de centrarse en un motivo clave en torno al cual construir un relato más literario, menos objetivo. El caso es que se trata de un texto también fallido, porque la historia, tal y como la conocemos hoy, daba para mucho más, e Hinojosa se centra aquí tan sólo en un episodio -singular, eso sí-, pero no aprovecha las posibilidades del enigmático personaje encubierto de "El reloj". El argumento del relato es muy simple. Narra Hinojosa la historia de una casa embrujada, la casa que habitó el padre Cristóbal, cuyo reloj no apareció tras su muerte. Los dueños de la casa, perturbados por el supuesto tic-tac del reloj, ponen la casa en venta, pero no logran comprador, toda vez que se ha sabido en el pueblo la razón de la venta. Por último, la abandonan y el reloj acaba por ser oído en todas las casas del pueblo, aunque la voz del narrador advierte que la causa esté acaso en la vejez -y en la polilla- de las edificaciones. Prueba de que la fama del padre Cristóbal daba para un relato de más altos vuelos son las líneas que Baltasar Peña le dedica en la nota anteriormente citada:

Era el Padre Cristóbal un sacerdote, al menos parece comprobado decía misa diariamente, que conoció en la Sierra de la Camorra a otro sacerdote francés emigrado de la Revolución Francesa. [...]

Este sacerdote inició al Padre Cristóbal en las ciencias ocultas y profecías, adquiriendo fama de adivino, al escribir algunos libros, desarrollados en preguntas y respuestas, de los que sólo se han podido conservar por tradición oral algunos trozos sueltos. Las ideas de sus vaticinios giraban alrededor de ofrecer una edad de oro para el pueblo de Alameda. La humanidad, afirmaba, había sufrido tres regeneraciones. La Atlántida, el Diluvio y la venida de Cristo. Anunciaba una cuarta regeneración, previa una invasión del oso moscova. Se anunciaba más adelante un desembarco de tropas en nuestra península, una guerra de liberación, la sucesión de un príncipe, una nueva invasión y la terminación con una paz firmada precisamente en Alameda.

El Papa, predecía, saldría de Roma disfrazado de pordiosero y se refugiaría en este pueblo.

Se contaba que una mañana, al visitar al Obispo, que lo había llamado para que le explicara sus extrañas predicciones, entraba por un tragaluz un delgado rayo de sol y al desprenderse del manto lo echó sobre el rayo de sol, en donde quedó colgado, sin caerse⁵⁰⁰.

Aun así, en "El reloj" se observa un detalle que sugiere un mayor conocimiento del personaje que el demostrado por parte de Hinojosa, y es el retrato del padre Cristóbal:

⁴⁹⁹ Ortiz Rodríguez [1875:137-138].

⁵⁰⁰ Peña Hinojosa [1974:18].



Era alto, bastante fornido, la cara muy chupada, y sus ojos desprendían unas miradas que en algunos momentos parecían de un ser sobrenatural y en muchos, de un loco.

Estaba siempre ensimismado, y sólo podían sacarlo del mutismo en que se encerraba dos o tres de sus apóstoles predilectos; los encargados de manifestar todo aquello cuanto sentía y que rara vez expresaba en público.

José A. Rodríguez Martín declara⁵⁰¹ que Cristóbal de la Fuente Ruiz (Alameda, 1801-1870) fue un fraile franciscano que hacia 1837 regresó a Alameda, por cuyas calles y casas inició un curioso deambular hasta que se instaló en una casita al pie de la Camorra (el tajo por el cual acabaría *cayendo* Parrito), y allí empezó a recibir consultas y a dar consejos, al tiempo que escribía los cuatro libros que le dieron fama de profeta. Al final de su texto, escribe Rodríguez Martín: "Entre gran parte de las gentes sencillas del pueblo se extendió la fama de hombre santo y sabio, no habiendo casa en la que su fotografía no estuviese expuesta"⁵⁰². La fotografía que menciona Rodríguez Martín aparece reproducida en la página 103 de *Alameda en blanco y negro*. En ella se distingue a un hombre de más de sesenta años, alto, fuerte, huesudo, vestido de negro, de semblante adusto y un extraño mirar, el mismo que retrató Hinojosa en "El reloj". Quizá el aire de misterio que transmite la imagen reproducida por Rodríguez Martín fue lo que movió a Hinojosa a convertir en relato la leyenda que creció en Alameda en torno a la figura del padre Cristóbal, y que él matizó con un cierto toque de escepticismo *civilizado*⁵⁰³. El misterio⁵⁰⁴ es junto al terror componente esencial de los dos relatos de *Ambos*. Sólo hay que lamentar, aparte de lo escrito más arriba, que Hinojosa no insistiera en esta línea apuntada en ambos relatos. Tal vez hoy dispondríamos de algún texto de mejor factura y de igual interés.

4.7.3. POEMAS DE LA ETAPA SURREALISTA: 1929-1931. Aparte de los dirigidos a Ana Freüller, cuyo destino inmediato no era la impresión, cinco son los poemas de la última etapa de Hinojosa que éste no incluyó en libro alguno de los que entonces preparaba. Los porqués de dichas exclusiones no serán muy fáciles de adivinar dado que carecemos

⁵⁰¹ Cfr. Rodríguez Martín [1993:98-106].

⁵⁰² *Ibid.*, 101.

⁵⁰³ En este sentido, son interesantes las palabras de Baena [1988:31]: "La narración de dos leyendas andaluzas, recogidas del ámbito popular e inspiradas en la superstición y las estribaciones rurales del iluminismo religioso, probablemente sitúan al poeta, muy joven, ante la búsqueda de una forma. Como relatos orales, oídos en el pueblo de Alameda, "Parrito" y "El reloj" provocaron, sin duda, en la conciencia estética de Hinojosa la necesidad de subvertir una figuración aceptada por el común de las gentes. Su paradoja, que ahora se confunde con la voluntad creadora, consistía en desviar la fábula establecida hacia su realidad, como un elemento disparatado de la vida cotidiana".

⁵⁰⁴ Sobre la importancia del misterio y su conexión con la poética de lo surreal ya alertaron Peña Hinojosa [1974:18], Marco [1974:51] y Neira [1977b:sp], y algo más tarde, Baena [1988:31].

de testimonios y de pruebas documentales que puedan avalar una u otra hipótesis. En el número 9 de *Litoral*, que fue impreso en junio de 1929⁵⁰⁵, cuando Hinojosa ya ejercía de codirector de la revista, aparecieron dos poemas en prosa bajo el título común de *Estos dos corazones*. Se trata de "Mi corazón es redondo como la tierra" y de "Su corazón no era más que una espiga", que, como tales -poemas en prosa-, fueron recogidos por Guillermo Díaz-Plaja, junto a dos textos oníricos de *La Flor de California*, en su obra antológica *El poema en prosa en España*⁵⁰⁶. Julio Neira, en cambio, los denomina 'relatos', y añade:

Es muy posible que formasen parte de su novela *El castillo de mi cuerpo*, anunciada "en preparación" en la solapa de su libro poético *Orillas de la Luz* (1928), pero que no sería nunca publicada. De cualquier forma, estos dos relatos presentan las mismas características semiológicas del surrealismo practicado en *La Flor de California*, con cuyos relatos ofrecen evidente analogía⁵⁰⁷.

El parentesco general (por tono, temas y motivos, especialmente) lo guardan, en efecto, con las narraciones de *La Flor de California*, pero el ritmo de la prosa y la ilogicidad del discurso los aproximan a los textos oníricos⁵⁰⁸. Así, en ambos poemas se halla un discurso ilógico (en primera persona, incluso, del plural) con toques de suave automatismo. Los motivos caros al Hinojosa más surreal aparecen dispuestos sin la menor tensión en el paisaje onírico aquí delimitado: sangre derramada, corazones, cuencas vacías de los ojos, etcétera. Temas como el sufrimiento, la angustia, la violencia, la religión y el deseo sexual conforman el mismo ambiente que Hinojosa creó en *La Flor de California*. El rechazo de esa amada enemiga que habitaba los textos de las obras de Hinojosa cabe también en estos poemas de *Litoral*, y es expresado en ocasiones a través de imágenes cuya belleza surge de la falta de lógica semántica, como ésta de "Mi corazón es redondo como la tierra":

Una vez sumergido en estas aguas puras y correctas vendrá tu corazón temblando a enjugar en mi frente las gotas de rocío cristalizadas por tu frío aliento la noche [en] que mis labios inmóviles se posarán sobre tu cuerpo lunar recubierto de abejas y alfileres.

Del mismo poema es una curiosa imagen que cediendo a la tentación del fondo autobiográfico del texto podría interpretarse en clave ideológica:

⁵⁰⁵ Vid. Hinojosa [1929b:10-13], recogidos en *Td*, 6.5.5.

⁵⁰⁶ Cfr. Díaz-Plaja [1956:228-230].

⁵⁰⁷ Neira [1978:104].

⁵⁰⁸ En Osuna [1993:284] se les dedica este breve comentario: "... párrafos de largo aliento, algo retóricos y a los que se diría faltarles la respiración, [...] que se dejan manipular por un juego polisémico de símbolos -en especial los del blanco y el rojo- y que su composición semiautomática hace más impenetrables". También les achaca Osuna una posible influencia de los textos de Aleixandre publicado: en el núm. 8 de *Litoral*.

Y tú, que nunca podrás saber si la Tierra es redonda, llevas ahora ondeándola esa bandera roja arrancada del fondo de mi pecho antes de que florezca en él una rosa de escarcha capaz de blanquear con sus pétalos esta generación.

En "Su corazón no era más que una espiga" el personaje de la amada cobra mayor fuerza. Su hostilidad ha desaparecido y, por ello, el deseo sexual se plantea en términos bastante más explícitos. Algún motivo no presente en el poema anterior, como el de la cabellera de la amada (descrita hiperbólicamente: "la blancura almidonada de tus cabellos húmedos") completan el cuadro de referencias a *La Flor de California* y a *La sangre en libertad*. El sentimiento de culpa asociado al ejercicio amoroso es el que surge entonces, y sin censura alguna; pero la clave está en el clímax y en el desenlace del poema, donde el motivo de la espiga, símbolo evidente de la fecundidad⁵⁰⁹, desvela cuáles son las intenciones del personaje poético hinojosiano:

Tus manos en un tiempo me traían la sombra de los caminos a los labios mientras escapaban por las rendijas los últimos restos de aquel gran ejército de corazones blancos para zambullirse en el río después de haber cantado tu canción favorita. Y oías cómo las espigas crujían a nuestros besos cuando mis ojos se derramaban sobre tu carne y era posible el vuelo de las mariposas alrededor de tu sexo, de tu ombligo, de tus pechos, de tu boca entreabierta por donde salían nubes blancas que humedecían con sus lluvias nuestros dos corazones. Mis manos huyeron de mí y fueron a perderse tras el horizonte de aquella llanura amarilla. Cuando vuelvan traerán entre ellas una espiga dorada que puede ser tu corazón.

Si de los poemas de *Litoral*, 9 puede afirmarse que están en la órbita de *La Flor de California*, de "Ruido de pasos", publicado un mes antes que esos poemas en prosa y también en *Litoral*⁵¹⁰, hay que constatar lo evidente: su parentesco con los del cuerpo clave de *La sangre en libertad*. No en vano, los otros tres que lo acompañaban en las páginas de la revista ("Campo de prisioneros", "Ascensión", "Ya no me besas") fueron integrados por Hinojosa en su último poemario⁵¹¹. Eso sí, pertenecían en principio - como los que adelantó en *La Gaceta Literaria*⁵¹²- a la obra de cuyo título Hinojosa se arrepintió: *Fuego granado, granadas de fuego*. Tampoco resultan fáciles de entender en este caso los motivos de Hinojosa para excluir de *La sangre en libertad* un poema como "Ruido de pasos", cuya conexión temática con el que le precedía en *Litoral*, "Ya no me besas", es tan clara. Si éste significaba la ruptura entre los protagonistas, el otro expresaba el alejamiento posterior de la amada, y sus consecuencias. En el plano formal, los puntos coincidentes son asimismo apreciables: versos alejandrinos, rima asonante (y

⁵⁰⁹ Cfr. Cirlot [1985:195].

⁵¹⁰ Vid. Hinojosa [1929a:24-25], recogido en *Td*, 6.5.4.

⁵¹¹ Cfr. *Td*, 4.6.1.

⁵¹² Vid. Hinojosa [1929c:1].

consonante), estrofas como el pareado, el serventesio, el quinteto y el sexteto sirven a Hinojosa para construir el poema. También como en el resto de la serie, el sufrimiento y la angustia que provoca en el personaje la frustración amorosa son expresados en imágenes de una violencia apreciable:

Tus pasos levantaban remolinos de voces,
remolinos de hojas sobre una melodía
perdida en un calle sin puertas ni balcones
llenando mis oídos de coplas destruidas
por ráfagas de viento, por fuego de cañones
que iluminan la noche quemando mis heridas.

Dicha violencia llega a su límite cuando, como otras tantas veces en Hinojosa⁵¹³, entra en juego el órgano de la vista, clave para la expresión del padecimiento:

Esta arena que cae en mis ojos abiertos
la trajo hasta mi vera algún viento lejano
removiendo en mi entraña la imagen del desierto
estampada con arenas en mi pecho llagado.

Esta arena que cae en mis ojos abiertos
quiere apagar en lágrimas el fuego de tus pasos.

La desmesura cósmica tan recurrente siempre en Hinojosa puebla de imágenes que explican la hondura del dolor a través de la hipérbole, ya en las dos últimas estrofas del poema:

Una palabra suena dentro de mis pupilas
y mis ojos se agrandan hasta ser como el mundo,
siendo tan grande el mar que olvida sus orillas
y el cielo tan azul que olvida sus saludos
blancos, de las miradas que surten de mi vista.

Encima de mis ojos arde el oasis último
enterrado en la arena por tus pies removida.

Entre estos poemas de mayo y junio de 1929 y los publicados por Altolaquirre en París en enero de 1931 median unos dieciocho meses. Durante ese tiempo Hinojosa tuvo ocasión de dar a la imprenta *Fuego granado, granadas de fuego*; de arrepentirse y retirarlo, y de editar en Sur *La sangre en libertad*⁵¹⁴. Pero mientras tanto, porfió en su amor por Ana Freüller y llegó a escribirle, al menos durante el primer cuatrimestre de

⁵¹³ Vid. especialmente el poema "Estambres", de *OL (PPCC, I 190)*, que JMH había adelantado en *Mediodía* (Hinojosa 1927b:12), y que comienza con esta secuencia de heptasílabos: "Una lluvia de arena/ cayó sobre las órbitas/ de mis ojos de nieve,/ y mis novias sonámbulas/ han dejado sus cuerpos/ meciéndose en la hamaca/ que tejó con su aliento/ la araña de cristal".

⁵¹⁴ Cfr. Neira [1982:284] y [1983b:25-26].

1930⁵¹⁵, seis poemas de amor que poco tienen que ver con los otros de la misma época. El intento de Hinojosa fue en vano, pues la destinataria de los poemas, que se sentía poco entusiasmada con la actividad literaria de su galán, lo animó para que desistiese de tal empeño lírico:

Yo no quería que él abandonase la literatura; lo que no me gustaba era que me mandara versos a mí. Los versos no me gustan, ni las novelas. A mí me gusta la Historia, lo real. Quizá le hice daño... Una vez me dijo: 'Hay que sufrir para poder escribir'... [...] Yo no le pedí que abandonase la literatura, de verdad. Insisto, pero es que a mí no me gustaba que me dedicase poemas de amor. Yo soy muy tétrica, ¿sabe? Me gustan los versos que tratan de la muerte... Él me hablaba mucho de Neruda, de Pablo Neruda. Y a mí lo que me iba era el Siglo de Oro⁵¹⁶.

El mérito de dichos poemas -calidad literaria aparte- está en el intento de Hinojosa por adoptar un registro menos elusivo que el de su escritura habitual. Concedor Hinojosa de la escasa inclinación que Ana Freüller había demostrado por sus obras anteriores, pues la joven nunca llegó a entender el surrealismo⁵¹⁷, optó por un cambio de registro. Esto, que en términos poéticos, puede ser tenido por 'pecado', en términos humanos es de lo más disculpable; Hinojosa pretendía enamorar a una mujer y acudió a lo seguro: la tónica heredada de la tradición⁵¹⁸. En el primero de la serie, "Para Anita"⁵¹⁹, firmado el 6 de febrero de 1930, con motivo del cumpleaños de la joven, ésta aparece retratada como la deportista que era:

Porque se nuble el sol a todas horas
Anhelando ocultar la luz del día
Rara vez se ocultara la alegría
Anidada en la risa de la aurora.

Amazona del viento entre la espuma
Nada competirá con tu belleza
Imitando la luz en tu cabeza
Traspasada del ámbar que rezuma.

Anita ni la ausencia nos aleja
Yo pondré junto a ti mi vida entera⁵²⁰.

⁵¹⁵ Cfr. Hinojosa [1988:sp].

⁵¹⁶ Sánchez Rodríguez [1993f]. Cfr. asimismo Neira [1979:32] y [1983b:25-26].

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Cfr. Soto [1988:29].

⁵¹⁹ *Vid.* Hinojosa [1986:VIII]. Consta de dos cuartetos y de un pareado en endecasílabos consonantes.

⁵²⁰ La misma doña Ana Freüller comentó lo siguiente (Sánchez Rodríguez 1993f) acerca de algunas de sus aficiones deportivas: "También practicamos juntos deportes ecuestres. Una vez -después le enseñaré una foto-, en la Plaza de Toros, José María y yo formamos pareja. Describíamos una especie de carrusel a caballo, como un ocho, a galope. Yo iba de amazona en una yegua que él me hizo traer desde Campillos, en tren".

Idéntico interés que "Para Anita" (los otros cuatro, en principio, no nos llaman tanto la atención) nos produce el titulado "Poesía", firmado en Málaga el 11 de abril de 1930⁵²¹. Se trata de un romance de catorce versos en el que algunos motivos del repertorio de Hinojosa (ojos, sangre, costado), más la imagen presente en el final de "Ruido de pasos"⁵²², sirven para la expresión de una tópica idea amorosa:

Si a veces cierro los ojos
 para mirarte despacio
 oigo el rumor de la arena
 removida por tus pasos,
 oigo el rumor de la sangre
 que mana de tu costado
 porque mi cuerpo está preso
 en redes de enamorado;
 porque siento que en mis venas
 hay flores de tu vallado
 que dan perfumes diversos
 a la sombra de tus labios.
 Si a veces cierro los ojos
 siempre te tengo a mi lado.

Hinojosa, que no tuvo suerte en el amor, quizá incubó por entonces esa decepción de saberse único a que se refería André Breton⁵²³, y tras haber fracasado como poeta del sentimiento regresó a los cuarteles del surrealismo para emprender su última batalla. Doña Ana Freüller, protagonista principal de esta historia, había de recordar muchos años después:

Yo le hice daño, pero es que él era muy idealista y yo no; yo siempre he sido realista. Yo no quería que él abandonase la literatura; lo que no me gustaba era que me mandara versos a mí. Los versos no me gustan, ni las novelas. A mí me gusta la Historia, lo real. Quizá le hice daño... Una vez me dijo: "Hay que sufrir para poder escribir...". Sí. Él cambió, y desgraciadamente fue mi culpa. Por eso, ustedes y sus amigos a lo mejor no me lo perdonan. Pero no hable mal de mí, por favor...⁵²⁴.

Julio Neira sitúa la ruptura provisional de la pareja en el tiempo que va de mayo de 1930 a agosto de 1931⁵²⁵. Mientras duró este desencuentro entre ambos, Hinojosa decidió editarse *La sangre en libertad*; envió a Altolaguirre dos poemas en verso libre para el número 4 de la revista *Poesía*⁵²⁶ y abandonó la escritura poética. Escritos en Villa Cele-María, la casa de La Caleta que por entonces habitaba Hinojosa con su

⁵²¹ Vid. Hinojosa [1986:VIII].

⁵²² Me refiero a la del último alejandrino del poema: "enterrado en la arena por tus pies removida".

⁵²³ Cfr. Breton [1974a:12].

⁵²⁴ Sánchez Rodríguez [1993f].

⁵²⁵ Cfr. Neira [1931b:45-48].

⁵²⁶ Vid. Hinojosa [1931b:45-48], recogidos en *Td*, 6.5.6.

familia, llevan por título general el de *Dos poemas*, y continúan la línea abierta por los más avanzados de *La sangre en libertad*. En el mismo número, junto a los textos de Hinojosa, otros de sus colegas Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Moreno Villa, Muñoz Rojas, etcétera. "El sino es incierto" y "Con las manos juntas" pueden pasar por ser el testamento poético de Hinojosa, y es muy posible que éste los escribiese (al menos el segundo) con tal intención. En el caso de que hubiese escrito alguno más, cosa poco probable, como el resto de sus documentos y pertenencias, hubo de ser pasto de las llamas cuando los milicianos que fueron a detenerlo prendieron fuego a Villa Mar.

"El sino es incierto" (PPCC, II 188) es una muestra más de esa desolación que atenazaba a Hinojosa y al personaje poético de *La sangre en libertad*. Y como en textos anteriores, la angustia y la violencia son expresadas a través de unas imágenes cuyos motivos principales vienen de poemas en que ya habían demostrado su eficacia:

Esta llanura de besos entre dos puertas entornadas
 tiene un color amarillo que arde en la llama de sus pechos
 tiene una llamada a nuestros instintos
 y una voz que se alza entre la muchedumbre
 para romper el murmullo del agua que asesina nuestra calma
 del agua que aparentemente es dulce y agradable a todos los labios
 del agua que corroe nuestros labios ensangrentados a fuerza de besar sus labios.

[...]

Entonces son inútiles todas las esperas prometidas
 y nuestros miembros se desligan de nosotros
 dejándonos en una soledad de alma y de sed
 entre estos brazos de hierro
 en medio de esa llanura de besos entre dos puertas entornadas.

El paisaje primero de la poesía de Hinojosa reaparece, y no de manera casual, en su último poema, "Con las manos juntas" (PPCC, II 189), como telón de fondo de una extraña ensoñación sexual:

Todos se paseaban bajo los olivos
 enseñando sus dientes alegremente
 y a nadie se le ocurría pedir para comer un poco de pan
 de ese pan blanco de semen y de miel
 fabricado a orillas de sus labios
 con el oído dilatado por los gritos de placer y de muerte.

El sentido de culpabilidad y la violencia se adueñan del segundo grupo estrófico del poema, en el que reaparece alguno de los vocablos '-taladra', en concreto- más usados por el último Hinojosa:



Todos callábamos cobardemente
mentíamos con los labios cerrados por el imán
y yo que fui asesino perfecto
y tú que fuiste asesino también perfecto
somos ahora asesinados por la música de ese órgano
que taladra a traición nuestros oídos
nuestros oídos dilatados por los gritos de placer y de muerte.

El final del poema es muy enigmático, pero acaso en ese último mensaje de Hinojosa que se proyecta hasta el momento mismo de la muerte hay algo más que un brote de estética de la fealdad. Si en el primer momento del poema Hinojosa ha escrito en tercera persona, y en el segundo, desde la primera del plural, para los cuatro últimos versos, y a guisa de índice acusador, elige la segunda ("lo sabéis bien"). La pregunta es muy sencilla: ¿a quién estaba apuntando Hinojosa?; pero la respuesta es mucho más difícil, y acaso no tenga ya respuesta:

Ese pequeño ratón es el culpable de todo
lo sabéis bien de todo de todo de todo
ese pequeño ratón que a la hora de la muerte tendrá un gato en su boca
es el culpable de TODO.

Con estos *Dos poemas* (o tras ellos), en fin, Hinojosa prescindió de la escritura, dio muerte a su personaje poético por las razones que han sido expuestas ya. Esta especie de 'suicidio literario' sobre el que algunos críticos han llegado a conjeturar⁵²⁷, vino motivado tanto por las circunstancias personales de Hinojosa cuanto por la constatación de que su incompatibilidad con el personaje poético que había construido no podía causarle más que problemas. Así pues, en su caso no quedaba otra salida. A pesar de la premeditación con que fue cometida, puede afirmarse que la muerte de su personaje a manos del propio Hinojosa no fue un crimen sino un acto de legítima defensa.

⁵²⁷ Cfr. Canales [1973:89] y Soto [1988:25-32].



5. Bibliografia

La Biblia es un libro en el que estamos todos aludidos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

5.1. BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

5.1.1. COLABORACIONES EN REVISTAS Y SUPLEMENTOS LITERARIOS

- ANÓNIMO [pero HINOJOSA, José María]: (1923) "AMBOS, somos tú y yo, lector...", *Ambos. Revista Literaria*, 1, Málaga, marzo 1923, sp.
- HINOJOSA, José María: (1923a) "Leyendas andaluzas: Parrito", *Ambos. Revista Literaria*, 1, Málaga, marzo 1923, sp.
- HINOJOSA, José María: (1923b) "Sementera". "Poema de invierno", *Ambos. Revista Literaria*, 3, Málaga, mayo 1923, sp.
- HINOJOSA, José María: (1923c) "El reloj", *Ambos. Revista Literaria*, 4, Málaga, agosto 1923, sp.
- HINOJOSA, José María: (1924) "Canción", [poema inédito] recogido en *Poesías Completas*, vol. II, edición de Julio Neira, *Litoral*, 136-138, Torremolinos (Málaga), agosto 1983, p. 185.
- HINOJOSA, José María: (1926b) "Poema". "Bucólica marina". "Entre dos luces", *La Verdad. Suplemento Literario*, 59, Murcia, 10 octubre 1926, sp.
- HINOJOSA, José María: (1926c) "N", *Litoral*, 1, Málaga, noviembre 1926, p. 34.
- HINOJOSA, José María: (1927a) "Calma", *Verso y Prosa. Boletín de la Joven Literatura*, 1, Murcia, enero 1927, sp.
- HINOJOSA, José María: (1927b) *Poesías* [1, "Así es"; 2, "¿Por qué no?"; 3, "Estambres"], *Mediodía. Revista de Sevilla*, 6, Sevilla, febrero 1927, p. 12.
- HINOJOSA, José María: (1927c) "Luz y Aire", *La Gaceta Literaria*, 5, Madrid, 1 marzo 1927, p. 3.
- HINOJOSA, José María: (1927d) "Dos cabezas", *Litoral*, 4, Málaga, abril 1927, p. 23.
- HINOJOSA, José María: (1927h) *A orillas de la luz* [1, "Paseo"; 2, "Atavismo"; 3, "Viaje con regreso"], *Litoral*, 5-7, Málaga, octubre 1927, pp. 37-40.
- HINOJOSA, José María: (1928a) "Texto onírico", *Mediodía. Revista de Sevilla*, 10, Sevilla, febrero 1928, p. 14.
- HINOJOSA, José María: (1929a) *Fuego granado, granadas de fuego* [1, "Campo de prisioneros"; 2, "Ascensión"; 3, "Ya no me besas"; 4, "Ruido de pasos"], *Litoral*, 8, Málaga, mayo 1929, pp. 22-25.
- HINOJOSA, José María: (1929b) *Estos dos corazones* [1, "Mi corazón es redondo como la tierra"; 2, "Su corazón no era más que una espiga"], *Litoral*, 9, Málaga, junio 1929, pp. 10-13.
- HINOJOSA, José María: (1929c) *Granadas de fuego* [1, "La vida de los pájaros"; 2, "Granadas

- de fuego"; 3, "El aire viene hasta nosotros"], *La Gaceta Literaria*, 61, Madrid, 1 julio 1929, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1929d) *Libertad entre dos fuegos* [1, "Nuestros huesos"; 2, "Vinieron aves heridas"; 3, "Liberación"; 4, "Árboles en mi vida"], *Contemporáneos*, 14, Méjico, julio 1929, pp. 309-313.
- HINOJOSA, José María: (1930b) "Viaje con regreso" [poema de *Orillas de la Luz*], *El Pregón. Semanario malagueño*, 149, Málaga, 6 noviembre 1930, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1931b) *Dos poemas* [1, "El sino es incierto"; 2, "Con las manos juntas"], *Poesía*, 4, edición de Manuel Altolaguirre, París, enero 1931, pp. 45-48, edición facsímil, Topos Verlag AG/Turner, Vaduz/Madrid, 1979.
- HINOJOSA, José María: (1955) "Ya no me besas", en la sección "Antología caprichosa. Los versos que no se olvidan", *Caracola*, 38, Málaga, diciembre 1955, sp.
- HINOJOSA, José María: (1962b) "Elegía al humo de mi cigarro" [poema de *Poesía de perfil*], *Caracola*, 119, Málaga, septiembre 1962, p. 27.
- HINOJOSA, José María: (1974b) *Tercera razón de amor* [cinco poemas], *Abc*, Madrid, 27 octubre 1974.
- HINOJOSA, José María: (1975) "Campos de batalla", [poema de *Orillas de la Luz*], reproducido en *Litoral*, 49-50, Torremolinos (Málaga), marzo 1975, p. 27.
- HINOJOSA, José María: (1977) *Breve antología* [cuatro poemas], edición de Julio Neira, *Peña Labra*, 24-25, Santander, verano 1977, sp.
- HINOJOSA, José María: (1986) [*Dos poemas inéditos*: 1, "Poesía"; 2, "Para Anita"], *Sur*, Málaga, 20 septiembre 1986, p. VIII/ Supl.

5.1.2. EDICIONES DE SUS OBRAS

- HINOJOSA, José María: (1925) *Poema del Campo*, Imprenta Maroto, Madrid, 1925. Portada y retrato del autor por Salvador Dalí.
- HINOJOSA, José María: (1926a) *Poesía de perfil*, Imprenta Le Moil y Pascaly, París, 1926. Con cuatro dibujos de Manuel Ángeles Ortiz.
- HINOJOSA, José María: (1927e) *La Rosa de los Vientos*, Séptimo Suplemento de *Litoral*, Málaga, 1927. Con cuatro dibujos de Bores.
- HINOJOSA, José María: (1928b) *Orillas de la Luz*, Imprenta Sur, Málaga, 1928. Con cuatro dibujos de Benjamín Palencia.
- HINOJOSA, José María: (1928c) *La Flor de California*, Nuevos Novelistas Españoles, Madrid [pero Imprenta Sur, Málaga], 1928. Prólogo de José Moreno Villa. Cuatro dibujos de Joaquín Peinado.
- HINOJOSA, José María: (1931a) *La sangre en libertad*, Imprenta Sur, Málaga, 1931. Retrato del autor por José Moreno Villa. Cuatro dibujos de Àngel Planells.
- HINOJOSA, José María: (1962a) *Antología*, edición de Àngel Caffarena Such, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1962.
- HINOJOSA, José María: (1965) *La sangre en libertad*, "noticia que, de ese libro, ofrecen M.^a Cristina Caffarena, Rafael León, Àngel Caffarena", Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1965.
- HINOJOSA, José María: (1974a) *Obras Completas*, edición fototipográfica, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1974. Prólogo de Alfonso Canales. Nota previa de Baltasar Peña Hinojosa.
- HINOJOSA, José María: (1979) *La Flor de California*, edición de Julio Neira, Sur (La Isla de los Ratones, 20), Santander, 1979.
- HINOJOSA, José María: (1980) *La Rosa de los Vientos*, edición facsímil, VV. AA.: 4 *Suplementos de Litoral*, *Litoral*, 94-96, Torremolinos (Málaga), mayo 1980, sp.
- HINOJOSA, José María: (1983) *Poesías Completas*, 2 vols., *Litoral*, 133-138, Torremolinos (Málaga), agosto 1983. Palabras previas de Rafael Ballesteros. Introducción de Julio Neira.
- HINOJOSA, José María: (1987) *Poesías Completas. Facsímiles (1925-1931)*, Ediciones Litoral, Torremolinos (Málaga), [1987]. Introducción de Julio Neira.
- HINOJOSA, José María: (1988) *Seis poemas inéditos*, edición de Juvenal Soto, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1988.
- HINOJOSA, José María: (1990) *Antología poética*, introducción, selección y bio-bibliografía de Alfonso Sánchez Rodríguez, Centro Cultural de la Generación del 27 (La Ola Gratinada, 6), Málaga, 1990.

5.1.3. TEXTOS POLÍTICOS

- ENTREVISTA ANÓNIMA: (1933) "Lo que nos dicen los candidatos a diputados a Cortes: Don José María Hinojosa", *La Unión Mercantil*, Málaga, 8 noviembre 1933, pp. 10-11.
- GARCÍA SANTOS, Manuel: (1935) "Lo que nos dicen: Don José María Hinojosa, jefe provincial del Partido Agrario de Málaga, rectifica una versión de la crisis", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 abril 1935, pp. 1-2.
- HINOJOSA, José María: (1931c) "Reflexiones del momento sobre la Agricultura", *Diario de Málaga*, Málaga, 16 septiembre 1931, p. 3.
- HINOJOSA, José María: (1932a) "La invasión de las fincas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 marzo 1932, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1932b) "El último proyecto de ley", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 marzo 1932, p. 10.
- HINOJOSA, José María: (1932c) "Una laguna que hay que llenar", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 abril 1932, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1932d) "Sobre la importación de trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 29 abril 1932, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1932e) "La libertad del trabajo y los términos municipales", *La Unión Mercantil*, Málaga, 21 junio 1932, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1932f) "La política triguera del Gobierno", *La Unión Mercantil*, Málaga, 4 agosto 1932, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1932g) "La revalorización de los productos agrícolas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 16 octubre 1932, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1932h) "Riqueza olivarera de España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 23 octubre 1932, p. 12.
- HINOJOSA, José María: (1932i) "Situación de la economía aceitera en España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 8 noviembre 1932, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1932j) "La libertad de trabajo agrícola", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 noviembre 1932, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1932k) "El crédito en la agricultura", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 noviembre 1932, p. 2.
- HINOJOSA, José María: (1932l) "La producción triguera en España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 diciembre 1932, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1932m) "El comercio del trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 6 diciembre 1932, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1932n) "¡Agricultores, uníos!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 8 diciembre 1932, p. 1.

- HINOJOSA, José María: (1932ñ) "Defensa de la Agricultura", *La Unión Mercantil*, Málaga, 24 diciembre 1932, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1932o) "Los ideales del Cid: Apostillas a una conferencia", [recorte de prensa sin referencia hemerográfica hallado en el Archivo Díaz de Escovar (Caja 108), pero ¿Málaga, noviembre 1932?].
- HINOJOSA, José María: (1933a) "Las ventas cooperativas de trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 enero 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933aa) "A todos los agricultores: Por los paseros", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 enero 1933, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1933ab) "La importación de aceite: Lo que no se puede tolerar", *La Unión Mercantil*, Málaga, 15 enero 1933, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1933ac) "El precio del aceite de oliva", *La Unión Mercantil*, Málaga, 24 enero 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933ad) "Sobre la reforma agraria", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 febrero 1933, p. 10.
- HINOJOSA, José María: (1933ae) "El comercio interior del aceite", *La Unión Mercantil*, Málaga, 18 febrero 1933, p. 12.
- HINOJOSA, José María: (1933af) "La cooperación en la agricultura", *La Unión Mercantil*, Málaga, 8 marzo 1933, p. 12.
- HINOJOSA, José María: (1933ag) "Los productos agrícolas desvalorizados", *La Unión Mercantil*, Málaga, 21 abril 1933, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1933ah) "La seguridad de las cosechas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 mayo 1933, p. 12.
- HINOJOSA, José María: (1933ai) "La agricultura se hunde", *La Unión Mercantil*, Málaga, 19 mayo 1933, p. 5.
- HINOJOSA, José María: (1933aj) "Los agricultores y la política", *La Unión Mercantil*, Málaga, 28 mayo 1933, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1933ak) "La siega en Almogía", *La Unión Mercantil*, Málaga, 1 junio 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933al) "Más sobre los jurados mixtos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 junio 1933, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1933am) "Importación de trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 9 junio 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933an) "Las cajas rurales", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 junio 1933, p. 10.
- HINOJOSA, José María: (1933añ) "La limitación de maquinaria", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 junio 1933, p. 1.

- HINOJOSA, José María: (1933ao) "El turno de los obreros agrícolas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 30 junio 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933ap) "La economía dirigida", *La Unión Mercantil*, Málaga, 19 julio 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933aq) "El warrant agrícola", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 julio 1933, pp. 1-2.
- HINOJOSA, José María: (1933ar) "El patrimonio familiar", *La Unión Mercantil*, Málaga, 8 agosto 1933, p. 4.
- HINOJOSA, José María: (1933as) "Las leyes mosaico", *La Unión Mercantil*, Málaga, 13 agosto 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933at) "Gritos subversivos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 27 agosto 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933au) "Las luminarias rojas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 30 agosto 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933av) "¡Abajo la política!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 2 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933aw) "Comentarios a diversas elecciones", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933ax) "Los agricultores y el Gobierno", *La Unión Mercantil*, Málaga, 9 septiembre 1933, p. 12.
- HINOJOSA, José María: (1933ay) "¿Amenazas o temores?", *La Unión Mercantil*, Málaga, 12 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933b) "¡Agricultores, a Madrid!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 16 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933ba) "Error del Gobierno", *La Unión Mercantil*, Málaga, 19 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933bb) "Profesionalismo agrario", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933bc) "Por Andalucía y por España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 24 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933bd) "Intermunicipalizaciones provinciales", *La Unión Mercantil*, Málaga, 29 septiembre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933be) "Andalucía y los regionalismos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 octubre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933bf) "Unión de agricultores, unión de españoles", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 octubre 1933, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1933bg) "Lo que menos importa", *La Unión Mercantil*, Málaga, 10

octubre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bh) "Juicio de residencia", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 octubre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bi) "Libertad de trabajo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 octubre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bj) "Exportación de productos agrícolas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 octubre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bk) "Las habichuelas verdes y los contingentes", *La Unión Mercantil*, Málaga, 27 octubre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bl) "Hacia una política económica", *La Unión Mercantil*, Málaga, 7 noviembre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bm) "Una nota importante: El señor Hinojosa retira espontáneamente su candidatura por la provincia", *La Unión Mercantil*, Málaga, 1 diciembre 1933, p. 11.

HINOJOSA, José María: (1933bn) "Decíamos ayer...", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 diciembre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bñ) "Ataque a nuestra economía", *La Unión Mercantil*, Málaga, 10 diciembre 1933, p. 1 [pero firmado: "Madrid, XII, 933"].

HINOJOSA, José María: (1933bo) "Sobre política económica", *La Unión Mercantil*, Málaga, 18 diciembre 1933, up.

HINOJOSA, José María: (1933bp) "Defensa de España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 diciembre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933bq) "El seguro contra atentados", *La Unión Mercantil*, Málaga, 23 diciembre 1933, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1933br) "Inseguridad de las cosechas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 diciembre 1933, up.

HINOJOSA, José María: (1934a) "Fe en España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 2 enero 1934, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1934aa) "Puntales de la fe", *La Unión Mercantil*, Málaga, 4 enero 1934, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1934ab) "Unidad y unión de España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 9 enero 1934, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1934ac) "La venta de trigos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 20 enero 1934, p. 1.

HINOJOSA, José María: (1934ad) "Sobre los jurados mixtos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 enero 1934, up.

HINOJOSA, José María: (1934ae) "¿Hacia un monopolio de exportación?", *La Unión*

- Mercantil*, Málaga, 27 enero 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934af) "El ayuntamiento de Málaga y la agricultura", *La Unión Mercantil*, Málaga, 12 febrero 1934, up.
- HINOJOSA, José María: (1934ag) "El estatuto del vino y la pasa moscatel", *La Unión Mercantil*, Málaga, 13 febrero 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ah) "El pan y el trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 18 febrero 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ai) "Prevenidos ante las amenazas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 27 febrero 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934aj) "La organización profesional: Ése es el camino", *La Unión Mercantil*, Málaga, 4 marzo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ak) "Los silos trigueros", *La Unión Mercantil*, Málaga, 7 marzo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934al) "Una conducta a seguir", *La Unión Mercantil*, Málaga, 13 marzo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934am) "¡Agricultores, a los sindicatos!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 18 marzo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934an) "Profesionales de la política y política de los profesionales", *La Unión Mercantil*, Málaga, 28 marzo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934añ) "Si los agricultores se organizaran...", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 abril 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ao) "¿Se acabaron los enchufes?", *La Unión Mercantil*, Málaga, 6 abril 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ap) "El aceite y el Gobierno", *La Unión Mercantil*, Málaga, 13 abril 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934aq) "El sentido de lo nacional", *La Unión Mercantil*, Málaga, 15 abril 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ar) "Jóvenes de España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 20 abril 1934, p. 1, [pero fechado en Madrid, 19 abril 1934].
- HINOJOSA, José María: (1934as) "Mártires de España: ¡Presente!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 abril 1934, p. 7, [pero fechado en Madrid, 21 abril 1934].
- HINOJOSA, José María: (1934at) "Dos actitudes", *La Unión Mercantil*, Málaga, 24 abril 1934, p. 5, [pero fechado en Madrid, 23 abril 1934].
- HINOJOSA, José María: (1934au) "Siga la farsa", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934av) "La paz social", *La Unión Mercantil*, Málaga, 6 mayo 1934, p. 1.

- HINOJOSA, José María: (1934aw) "España espera", *La Unión Mercantil*, Málaga, 8 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ax) "Del arbitrio sobre bultos: Graves consecuencias para Málaga", *La Unión Mercantil*, Málaga, 9 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ay) "Sobre el arbitrio de bultos: A confesión de parte", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934b) "Sobre el Centro de Fermentación de Tabacos: Porque debe estar en Málaga [sic]", *La Unión Mercantil*, Málaga, 16 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934ba) "Los agricultores debemos estar preparados", *La Unión Mercantil*, Málaga, 19 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bb) "Sobre el arbitrio de bultos: Su legalidad desde el punto de vista jurídico", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bc) "Los agricultores y los técnicos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 25 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bd) "Huelga de campesinos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 29 mayo 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934be) "El cumplimiento del deber", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 junio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bf) "La mala semilla", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 junio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bg) "La verdadera organización profesional", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 junio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bh) "El precio del pan", *La Unión Mercantil*, Málaga, 24 junio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bi) "En defensa del trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 julio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bj) "¡Trigueros, en pie!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 julio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bk) "Nuestro deber es defendernos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 15 julio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bl) "Hacia la revalorización del trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 18 julio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bm) "Medios de defensa", *La Unión Mercantil*, Málaga, 31 julio 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bn) "Por nuestros compañeros", *La Unión Mercantil*, Málaga, 7 agosto 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bñ) "Los préstamos sobre trigos", *La Unión Mercantil*, Málaga,

8 agosto 1934, up.

- HINOJOSA, José María: (1934bo) "La cuestión de los trigos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 19 agosto 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bp) "Los productos de la tierra", *La Unión Mercantil*, Málaga, 4 septiembre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bq) "Desligamiento de España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 6 septiembre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934br) "Incumplimiento de la tasa del trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 16 septiembre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bs) "España en peligro", *La Unión Mercantil*, Málaga, 25 septiembre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bt) "Necesidad de un Gobierno fuerte", *La Unión Mercantil*, Málaga, 2 octubre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bu) "Serenidad y energía", *La Unión Mercantil*, Málaga, 7 octubre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bv) "Ha vencido España", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 octubre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bw) "Recompensas y castigos", *La Unión Mercantil*, Málaga, 21 octubre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1934bx) "En defensa de la pasa moscatel", *La Unión Mercantil*, Málaga, 2 diciembre 1934, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935a) "Calma y reflexión", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 abril 1935, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935b) "España ha dejado de ser católica", *La Unión Mercantil*, Málaga, 19 abril 1935, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935c) "Fiesta del Trabajo... fiesta de Paz", *La Unión Mercantil*, Málaga, 30 abril 1935, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935d) "La cuestión del trigo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 31 mayo 1935, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935e) "Los derechos del agricultor", *La Unión Mercantil*, Málaga, 7 junio 1935, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935f) "El crédito en la agricultura", *La Unión Mercantil*, Málaga, 22 junio 1935, p. 1.
- HINOJOSA, José María: (1935g) "¡Vamos a pensar en Málaga!", *La Unión Mercantil*, Málaga, 30 junio 1935, p. 8.
- HINOJOSA, José María: (1935h) "Sobre la organización de los agricultores", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 julio 1935, p. 1.

- NOTA ANÓNIMA: (1932b) "El mitin agrario", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 enero 1932, p. 5.
- NOTA ANÓNIMA: (1932f) "Conferencia de D. José María Hinojosa [sobre *La mujer y la Santa Cruz*]", *La Unión Mercantil*, Málaga, 16 junio 1932, p. 5.
- NOTA ANÓNIMA: (1932i) "Conferencias de divulgación agrícola", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 julio 1932, p. 5.
- NOTA ANÓNIMA: (1933a) "Conferencia de don José María Hinojosa: *La mujer ante la unión de derechas*", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 enero 1933, p. 4.
- NOTA ANÓNIMA: (1933b) "*Las dos Españas*, por José María Hinojosa", *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 febrero 1933, pp. 10-11.
- NOTA ANÓNIMA: (1933f) "Mitin agrario en el Sindicato Agrícola de Riogordo", *La Unión Mercantil*, Málaga, 6 mayo 1933, p. 14.
- NOTA ANÓNIMA: (1933g) "Con extraordinaria brillantez se celebró [en Antequera] la inauguración del Círculo Patronal Agrícola", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 mayo 1933, pp. 11-12.
- NOTA ANÓNIMA: (1933j) "Conferencia de don José María Hinojosa [en el Sindicato Agrícola de Campillos] sobre el tema *La situación social y económica de la agricultura*", *La Unión Mercantil*, Málaga, 4 julio 1933, pp. 2-3.
- NOTA ANÓNIMA: (1933k) "Acción Popular de Málaga continúa su propaganda: Importantes actos en Campillos, Peñarubia y Almargen", *La Unión Mercantil*, Málaga, 11 julio 1933, p. 4.
- NOTA ANÓNIMA: (1933l) "Asamblea agraria", *La Unión Mercantil*, Málaga, 31 agosto 1933, p. 12.
- NOTA ANÓNIMA: (1933m) "En Nerja, reorganización del Sindicato Agrícola", *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 octubre 1933, p. 10.
- NOTA ANÓNIMA: (1933n) "Acto en Alameda: Propaganda de la Unión Agraria de Derechas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 29 octubre 1933, pp. 10-11.
- NOTA ANÓNIMA: (1933ñ) "Actos de propaganda de la Unión Agraria de Derechas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 1 noviembre 1933, pp. 10-11.
- NOTA ANÓNIMA: (1933o) "Actos de Unión Agraria de Derechas", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 noviembre 1933, p. 10.
- NOTA ANÓNIMA: (1934b) "[Discurso de Don José María Hinojosa en la Asamblea de Labradores celebrada en el Teatro Vital-Aza]", *La Unión Mercantil*, Málaga, 20 julio 1934, pp. 4-5.
- NOTA ANÓNIMA: (1935b) "El ministro de Obras Públicas, en Málaga", *El Cronista*, Málaga, 29 enero 1935, pp. 1 y 6.
- NOTA ANÓNIMA: (1935c) "Los actos de ayer", *El Cronista*, Málaga, 29 enero 1935, p. 6.
- NOTA ANÓNIMA: (1935h) "Un acto del Partido Agrario en Marbella: Conferencia de Don

- José María Hinojosa", *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 febrero 1935, p. 3.
- NOTA ANÓNIMA: (1935j) "Con todo entusiasmo se celebra en Mijas un acto de propaganda agraria", *La Unión Mercantil*, Málaga, 3 marzo 1935, p. 11.
- NOTA ANÓNIMA: (1935k) "Mitin en Ardales: El Partido Agrario continúa su propaganda por nuestra provincia", *El Cronista*, Málaga, 9 marzo 1935, p. 1.
- NOTA ANÓNIMA: (1935l) "Los actos políticos del domingo transcurrieron con tranquilidad", *El Cronista*, Málaga, 12 marzo 1935, pp. 1 y 6.
- NOTA ANÓNIMA: (1935r) "Anoche en el Círculo Mercantil: Una conferencia de Don José María Hinojosa [sobre *Política hidráulica*]", *La Unión Mercantil*, Málaga, 12 abril 1935, p. 12.
- NOTA ANÓNIMA: (1935s) "Anoche disertó el joven escritor D. José María Hinojosa sobre el tema *Una política hidráulica*", *El Popular*, Málaga, 12 abril 1935, p. 4.
- NOTA ANÓNIMA: (1935u) "Del Partido Agrario", *La Unión Mercantil*, Málaga, 15 junio 1935, p. 2.
- NOTA ANÓNIMA: (1935w) "Conferencia de don José María Hinojosa, en Madrid", *La Unión Mercantil*, Málaga, 6 julio 1935, p. 9.
- NOTA ANÓNIMA: (1935x) "Acto de propaganda sindical. Conferencia de don José María Hinojosa en Alameda", *La Unión Mercantil*, Málaga, 31 julio 1935, p. 12.
- NOTA ANÓNIMA: (1935y) "Conferencia de Don José María Hinojosa en el Centro Agrario: *La política y la economía en la vida nacional*", *La Unión Mercantil*, Málaga, 7 diciembre 1935, p. 11.
- NOTA ANÓNIMA: (1936e) "Desde Álora: Mitin de Coalición Centro-Derecha", *Diario de Málaga*, Málaga, 12 febrero 1936, pp. 5 y 8.
- NOTA ANÓNIMA: (1936f) "Mitin de derechas en Tolox", *Diario de Málaga*, Málaga, 13 febrero 1936, p. 4.
- NOTA ANÓNIMA: (1936h) "Anoche hablaron en Cómpeña los señores Hinojosa y Estrada", *Diario de Málaga*, Málaga, 13 febrero 1936, p. 4.
- NOTA ANÓNIMA: (1936i) "En Coín celebró un mitin el Bloque de Derechas", *El Cronista*, Málaga, 13 febrero 1936, pp. 1 y 6.
- NOTA ANÓNIMA: (1936j) "El bloque de las derechas celebró un mitin en Alhaurín el Grande", *Diario de Málaga*, Málaga, 15 febrero 1936, p. 3.
- NOTA ANÓNIMA: (1936k) "El candidato por la capital, Sr. Hermida, pronunció brillantes discursos en los pueblos de El Morche y Torrox", *Diario de Málaga*, Málaga, 15 febrero 1936, pp. 4-5.

5.1.4. EPISTOLARIO. OTROS MANUSCRITOS

- HINOJOSA, José María: (1922) "[Carta a Federico García Lorca]", Málaga, 5 octubre 1922, reproducida fragmentariamente en NEIRA, Julio: "Relaciones personales e influencias literarias en el '27", *Puertaoscura. Revista de ultra marinos*, 6, Málaga, [noviembre] 1988, pp. 77-79.
- HINOJOSA, José María: (1927f) "A José María Ucelai en recuerdo de los días pasados en París con un fuerte abrazo de José M^a. Hinojosa. Málaga, julio del 1927", dedicatoria manuscrita en un ejemplar de *Poesía de perfil*, Imprenta Le Moil y Pascal, París, 1926.
- HINOJOSA, José María: (1927g) "[Carta a Rafael Porlán]", Madrid, 22 septiembre 1927, recogida en PORLAN, Rafael: *Poesía y Prosa*, edición de Manuel Urbano, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1983, pp. 247-248.
- HINOJOSA, José María: (1928d) "[Carta a Jorge Guillén]", Londres, 16 junio 1928, publicada como encarte de NEIRA, Julio: "José María Hinojosa: Retrato de poeta olvidado", *Peña Labra*, 24-25, Santander, verano 1977, sp., reproducido en *Sur Cultural*, 87, Málaga, 13 febrero 1988, sp.
- HINOJOSA, José María: (1928e) "[Carta a los padres]", Londres, 17 junio 1928, recogida en SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso: *Una aproximación al 'caso Hinojosa'*, Trabajo de investigación presentado en el Estudio General de Lérida (Universidad de Barcelona), 1990, p. 150. Inédito.
- HINOJOSA, José María: (1928f) "A Emilio con un fuerte abrazo de su amigo José M^a", dedicatoria manuscrita en un ejemplar de *La Flor de California*, Nuevos Novelistas Españoles, Madrid [pero Imprenta Sur, Málaga], 1928.
- HINOJOSA, José María: (1930a) "[Carta a Ana Freüller]", Campillos (Málaga), 29 mayo 1930, Archivo particular de Ana Freüller Valls.
- HINOJOSA, José María: (1932p) "[Tarjeta postal a Ana Freüller, sin fecha, con bordes negros, de luto, tal vez por eso, de 1932]", Archivo particular de Ana Freüller Valls.
- HINOJOSA, José María: (1933az) "[Tarjeta postal a Ana Freüller]", Tánger, 12 septiembre 1933, Archivo particular de Ana Freüller Valls.
- HINOJOSA, José María: (1936) "[Carta a los compañeros de la Federación Agraria]", Comisaría de Vigilancia de Málaga, 31 mayo 1936, reproducida en *La Unión Mercantil*, Málaga, 2 junio 1936, p. 2.

5.1.5. ANTOLOGÍAS QUE INCLUYEN UNA SELECCIÓN DE LA OBRA DE JMH

- AMADO, José María/ SAVAL, Lorenzo (eds.): (1988) *La generación de "Litoral". (Poemas escogidos)*, *Litoral*, 178-180, Torremolinos (Málaga), noviembre 1988, pp. 51-86.
- ATENCIÓN, María Victoria/ SOTO, Juvenal (eds.): (1975) *Breviario de poesía malagueña contemporánea 1881-1965*, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1975.
- CAFFARENA, Ángel (ed.): (1960) *Antología de la poesía malagueña contemporánea*, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1960.
- CANO, José Luis (ed.): (1952) *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Ediciones Cultura Hispánica del CIC, Madrid, ³1978.
- CANO, José Luis (ed.): (1982) *Antología de los poetas del 27*, Espasa-Calpe (Selecciones Austral, 103), Madrid, ³1984.
- CORBALÁN, Pablo (ed.): (1974) *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: (1956a) *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús (ed.): (1987b) "Breve antología del surrealismo español", *Surrealismo. El Ojo Soluble, Litoral*, 174-176, Torremolinos (Málaga), noviembre 1987, pp. 271-323.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín/ ROZAS, Juan Manuel (eds.): (1966) *La generación poética de 1927. Estudio, bibliografía y antología*, Alcalá, Madrid, ²1974.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (ed.): (1946) *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1946.
- GONZÁLEZ, Ángel (ed.): (1976) *El grupo poético de 1927. Antología*, Taurus (Temas de España, 96), Madrid, ²1978.
- GULLÓN, Germán (ed.): (1981) *Poesía de la Vanguardia española. Antología*, Taurus (Temas de España, 109), Madrid, 1981.
- MOTA, Francisco M. (ed.): (1977) *Poetas españoles de la Generación del 27*, 2 vols., Arte y Literatura, La Habana, 1977.
- PARIENTE, Ángel (ed.): (1985) *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar (Los Poetas, 64-65), Madrid, 1985.
- RAMONEDA, Arturo (ed.): (1988) *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, ²1993.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, José Antonio (ed.): (1994) *Antología literaria de Alameda*, Diputación Provincial de Málaga/ Ayuntamiento de Alameda, Málaga, 1994.
- SOUVIRÓN, José María (ed.): (1934) *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-*

1933), Nascimento, Santiago de Chile, 1934.

SOUVIRÓN, José María (ed.): (1947) *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Nascimento, Santiago de Chile, 21947.