

***Léxico y creación poética en Miguel Hernández
(Estudio del uso de un vocabulario)***

José Carlos Rovira

A D. Alonso Zamora Vicente

AGRADECIMIENTO

En la realización de este trabajo me ha sido imprescindible la ayuda prestada por el Dr. D. Rafael Romero Villafranca, catedrático de estadística de la Escuela de Agrónomos de Valencia. Sin su paciencia para adentrarme en la metodología estadística y en el uso del ordenador, estas páginas no habrían sido escritas.

Al poeta Manuel Molina debo, desde hace diecisiete años, su sensibilidad, transmitida en múltiples ocasiones, para con el mundo poético del que fuera su amigo de la infancia y devoción continua. Mi afición por Hernández es, en gran parte, responsabilidad suya.

Celso J. Serrano ha corregido minuciosamente las pruebas y aportó valiosas opiniones sobre el trabajo.

«Il est souhaitable que les notions mathématiques de base applicables en linguistique (algèbre logique, théorie des ensembles, théorie de l'information, calcul des probabilités, méthodes statistiques) prennent une place dans la formation donnée par les universités aux futurs linguistes, comme c'est le cas jusqu'à un certain point pour les étudiants en psychologie et en sociologie».

**(De las Conclusiones del Coloquio de Strasburgo sobre
Estadística
y Análisis lingüístico, 22 de Abril de 1964)**

«La poesía es lo espontáneo sometido a lo consciente».

Juan Ramón Jiménez

INDICE

INTRODUCCION

I.-FIJACION DE UN VOCABULARIO BASICO Y OBSERVACIONES SOBRE EL CORPUS TEXTUAL

- Fijación de un vocabulario básico
- Valor y posibilidad semántica de los 50 términos
- Fijación de un vocabulario de contraste
- Proporciones del lenguaje de la naturaleza/lenguaje referente al hombre
- Peso del conjunto de términos en relación al léxico total de las obras

II.- ANALISIS FACTORIAL DE CORRESPONDENCIAS DE 50 TERMINOS

- Objetivos y elementos del estudio
- Desarrollo del programa
- Segundo ejemplo de análisis: el factor 2.º
- Ampliación semántica de los lenguajes en oposición
- Aplicación de la noción de factorial y factor
- Comentario de dos términos que funcionan con aparente contradicción en las oposiciones establecidas

- Primera búsqueda del significado: unión de los factores 1.º+2.º
- El gráfico 2.º: su importancia
- Correspondencias términos/obras
- Comentario a la relación términos/obras I
- Comentario a la relación términos/obras
- Comentario a la relación términos/obras III
- Comentario a la relación términos/obras IV
- Corrección de las indicaciones anteriores mediante los factores 3.º, 4.º y 5.º
- Estudios de los gráficos de los restantes factores
- Comentario a las coordenadas términos/obras del factor 3.º
- Comentario a las coordenadas términos/obras del factor 4.º
- Comentario a las coordenadas términos/obras del factor 5.º
- Coordenadas de los términos/obras en el plano de los factores 1.º+ 3.º, 1.º+4.º y 1.º+5.º
- Correspondencias términos/obras en los factores 1.º+3.º
- Correspondencias términos/obras en los factores 1.º+4.º
- Correspondencias términos/obras en los factores 1.º+5.º
- Panorámica de las correspondencias de factores 1.º+2.º, 1.º+3.º, 1.º+4.º, 1.º+5.º
- La indicación de términos/poesía última
- Conclusiones a esta primera parte
- Distancias: improbabilidad e información
- Distancias cuadrado de los términos
- Distancias cuadrado de las obras
- Homogeneidad de las obras y distancias de los poemas
- Análisis de los poemas de cada obra
- Coordenadas de cada poema en relación a las coordenadas de cada obra
- Ejemplo
- Planteamiento para la lectura de los factores 1.º+2.º de cada poema

- Ejemplo
- Homogeneidad/no homogeneidad
- Indicaciones estilísticas sobre obras más homogéneas
- Indicaciones estilísticas sobre obras menos homogéneas
- Insuficiencia de la muestra de 50 términos para el análisis de cada poema
- Ejemplos de indicación sobre poemas singulares
- Hipótesis de posibilidades de una muestra más amplia
- Ejemplos

III.- VALORES ESTILISTICOS INDICADOS (I): LECTURA DE ALGUNOS TERMINOS ESENCIALES

- Hipótesis y planteamiento para una primera lectura
- III.1.-Luna: valor máximo como lenguaje de la naturaleza
 - El poeta se fija en la luna: omnipresencia en la naturaleza
 - Descripción objetual y enigma en la naturaleza lunada.
 - El gongorismo
 - Luna, noche, muerte: el ciclo de la fatalidad opuesto a sol, día, vida
 - Segundo nivel de la luna fatalidad en el amor ausente
 - Cambio dialéctico de la imagen: luna-fecundidad, en la recuperación del futuro
- III.2.- Higuera: naturaleza en extensión a una metáfora erótica
 - Descripción natural y espacio natural
 - Extensión en el período de la naturaleza a metáfora sexual
 - Una nota a propósito de una contextualización cultural
- III.3.- Rayo: el contenido esencial: metáfora del espacio existencial-amoroso y natural
 - El rayo fatalidad: rayo que no cesa
 - Primera evolución de la imagen: atribución
 - Primera imagen de la violencia
 - El rayo penetrado por la historia
 - Inversión de la imagen positiva del rayo
 - La construcción de la metáfora de la salvación
 - La imagen del rayo en la prehistoria poética
 - Una cuestión textual
 - Otra lectura del rayo para una tipología cultural
 - Conexión con la imagen del relámpago
 - El relámpago, imagen erótica. La imagen de la fecundidad
 - En un contexto negativo, el llanto relampaguea
 - Los rayos desaparecidos de «Orillas de tu vientre»: vigencia erótica del relámpago
- III.4.- Piedra: metáfora existencial-amorosa conexas a rayo
 - La piedra objetual en el componente naturaleza
 - La piedra amenaza y otras secciones de la metáfora
 - La construcción histórica: lo natural y la dureza
 - La metáfora final: acumular la piedra y el niño para nada
- III.5.- La extensión mitológica de la lluvia: de fenómeno natural al mito de la muerte que florece
 - La lluvia, elemento natural: descripción
 - La lluvia-metáfora lexical: ampliación descriptiva
 - La lluvia en la construcción existencial
 - De la tragedia al mito de la muerte que florece

III.6.- Siembra: metáfora existencial-amorosa en extensión al período histórico

- Inversión pesimista de siembra en «Mi sangre es un camino»
- Bifurcación del significado en el período histórico
- Un último contexto: siembra-muerte

III.7.- Pena: valor existencial-amoroso

- Primer conjunto de apariciones: pena-concepto
- El período existencial-amoroso: la pena-metáfora
- Presencias posteriores: desaparición del valor principal y normalidad del término
- El valor determinante

IV.- VALORES ESTILÍSTICOS INDICADOS (II): LECTURA DE LOS CINCUENTA TERMINOS

IV.1.- Los cuatro elementos

- 1.1.- Agua
- 1.2.- Aire
- 1.3.- Fuego
- 1.4.- Tierra

IV.2.- La fuerza principal y su oponente

- 2.1. y 2.- Luz/sombra

IV.3.- Los colores

- 3.1.- Blanco
- 3.2.- Negro
- 3.3.- Rojo
- 3.4.- Verde

IV.4.- Los astros

- 4.1.- Luna
- 4.2.- Sol

IV.5.- Los fenómenos atmosféricos

- 5.1.- Rayo
- 5.2.- Viento
- 5.3.- Lluvia

IV.6.- La flora

- 6.1.- Flor
- 6.2.- Higuera
- 6.3.- Huerto
- 6.4.- Limón

IV.7.- Espacios geográficos

- 7.1.- Cielo
- 7.2.- Mar
- 7.3.- Río

IV.8.- Temporalidad natural

- 8.- Día

IV.9.- Cualidades naturales

- 9.1.- Altura
- 9.2.- Pureza

IV.10.- La materia geológica

- 10.- Piedra

IV.11.- Lo corporal

- 11.1.- [Boca](#)
- 11.2.- [Corazón](#)
- 11.3.- [Huesos](#)
- 11.4.- [Manos](#)
- 11.5.- [Ojos](#)
- 11.6.- [Pie](#)
- 11.7.- [Sangre](#)
- 11.8.- [Venas](#)
- 11.9.- [Vientre](#)
- IV.12.- [Los sujetos de la acción](#)
 - 12.1.- [Hombre](#)
 - 12.2.- [Mujer](#)
- IV.13.- [Situaciones, cualidades y estados de definición existencial](#)
 - 13.1.- [Ausencia](#)
 - 13.2.- [Amor](#)
 - 13.3.- [Pena](#)
 - 13.4.- [Soledad](#)
 - 13.5. y 6.- [Risa/Llanto](#)
 - 13.7. y 8.- [Vida/Muerte](#)
- IV.14.- [Indicador de la relación amorosa](#)
 - 14.- [Beso](#)
- IV.15.- [La enfermedad, la destrucción](#)
 - 15.- [Herida](#)
- IV.16.- [Conector espacial](#)
 - 16.- [Vuelo](#)
- IV.17.- [Actividad de transformación de la naturaleza](#)
 - 17.- [Siembra](#)
- IV.18.- [Vida en colectividad](#)
 - 18.- [Pueblo](#)
- Apéndice 1.º: [Metodología del análisis factorial de correspondencias](#)
- Apéndice 2.º: [Matriz de términos/obras para el análisis factorial de correspondencias](#)
- Apéndice 3.º: [Correspondencias de los títulos de los poemas con la matriz de datos](#)
- [Bibliografía](#)

INTRODUCCION

Una preocupación metodológica, en el panorama de la crítica de la literatura, es la utilidad de modelos de cuantificación y de tratamiento de textos mediante ordenadores para constituir nuevos enfoques y análisis en la lectura de las obras. El presente trabajo es un intento de aproximación a métodos estadísticos capaces de organizar el vocabulario de una obra poética y surge a través de varios niveles de interés que detallamos a continuación.

La utilización de un método de cuantificación para el estudio de un lenguaje poético responde, en un primer nivel, al problema general de cómo un conjunto de órdenes posibles del léxico pueden alumbrar problemas referentes a la creación poética, o, dicho de otra forma, cómo la cuantificación de las realizaciones de un vocabulario puede servir para desentrañar espacios cualitativos del léxico, es decir, problemas de estilo, de significación, de intencionalidad del autor, etc.

Para la utilización de un método estadístico, cuyo interés y objetivos concretaremos luego, se ha optado por elegir a un autor cuyos textos nos pudieran permitir una interpretación fiable de los resultados. Optamos por Miguel Hernández en cuanto que nos suponíamos un conocimiento de su obra desarrollado tras sucesivos enfoques de lectura, desde nuestra memoria de licenciatura en 1972, a un libro sobre el *Cancionero*, una edición de esta obra y varios artículos en años posteriores¹.

Este trabajo surge, pues, de una recapitulación y una relectura, desarrolladas a lo largo de algún tiempo en el que la crítica sobre Miguel Hernández ha alcanzado una problematicidad que podríamos llamar acuciante.

Desde 1972, cuando presentamos la memoria de licenciatura con el tema *La poesía de Miguel Hernández. Aspectos de significación*, hasta ahora, la crítica hernandiana ha ido creciendo en cantidad y en calidad, hasta el límite de que hoy ya se puede calificar como abundante y, lo que era más urgente, como fiable en una parte importante de sus materiales.

Ha pasado además la época de los guiños de complicidad histórica al hablar del poeta, o de asepsia histórica, que resultaba siempre peor. Ha pasado felizmente el tiempo de la obsesión biográfica, o del temor biográfico a Miguel Hernández, panorama crítico que ponía en peligro la inteligibilidad del escritor. Recogiendo lo mejor que había de los primeros años de la crítica (Zardoya, Puccini, Cano Ballesta...), se ha llegado en los últimos tiempos a hacer crítica literaria en serio sobre Miguel Hernández, a mirar su poesía con una óptica similar a la de cualquier otro. Y la biografía, la historia o la complicidad han ido ganando rigor, al perder el apasionamiento, al menos la parte incontrolable del apasionamiento.

Incluso, en los últimos años, tras los intentos sucesivos y fructíferos de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, y el casi definitivo de Agustín Sánchez Vidal², se dispone ya de ediciones fiables y depuradas, se dispone de un texto crítico importante, que problemas de época hicieron

¹Cf. Rovira, José Carlos: *La poesía de Miguel Hernández. Aspectos de significación*, memoria de licenciatura leída en la Universidad Complutense de Madrid en Septiembre de 1972 (inédita); «*Cancionero y romancero de ausencias*» de Miguel Hernández. *Aproximación crítica*, IEA, Alicante, 1976; Edición, prólogo y notas a Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, Ed. Lumen, Col. El Bardo, Barcelona, 1978; así como varios artículos reseñados en la bibliografía.

²Hernández, Miguel: *Obra poética completa*, Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Ed. Zero, Madrid, 1982. (Citaremos a partir de ahora OPC). Se trata de la 1.^a edición. Hay varias posteriores que incorporan nuevos poemas, hasta la más reciente en Alianza Editorial, Madrid, 1982; Miguel Hernández, *Poesías completas*, Edición, introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Ed. Aguilar, Madrid, 1979. (Citaremos a partir de ahora PC).

imposible, mientras la lectura de Hernández exigía cada vez más.

La recapitulación, a la que antes aludíamos, surge precisamente de la necesidad de ir leyendo y anotando todos los materiales que han sido publicados últimamente. En medio están -y son la razón de la relectura- aquellas contribuciones personales a la crítica de Hernández a las que ya nos hemos referido. Pero en medio está también, fundamentalmente, la sensación de que Miguel Hernández, por costumbre de la crítica, es poeta de un solo sentido o de pocos sentidos. A excepción de un intento exhaustivo de Marie Chevallier³, la crítica hernandiana ha avanzado procediendo a la lectura, en general, de los mismos poemas, obteniendo por tanto los mismos o parecidos significados. Y la sensación se extiende a que nos encontramos ante un poeta limitado por la crítica en el resto -y es mucho- de sus posibles valores y significados.

El replanteamiento de la lectura se podía realizar en el terreno de objetivizar al máximo el lenguaje poético, haciendo centro del estudio el problema de un lenguaje que ha tenido desde hace tiempo consideraciones contradictorias y sorprendentes. Antigua es la polémica valoración que realizaron Luis Cernuda y Vicente Gaos, cuyo sentido divergente planteaba dos formas de entender al poeta que, en cualquiera de las dos, resultaba malparado. Recordemos que para Luis Cernuda: «Al hablar de Rueda indicamos que Hernández era un poeta del mismo tipo; ahora añadiremos, para no pecar de injustos con el segundo, que la pasión, con el tiempo desvanecida en los versos de Rueda, está bien viva hoy en los de Hernández, y ella es todo o casi todo en su poesía (...). Como Unamuno, León Felipe y Moreno Villa, es poeta que desdeña el «artificio», aunque el sentimiento, que en Unamuno se fundía con el pensamiento, en él vaya solo (...). De todos modos había en Hernández, y hasta en exceso, todos los dones primarios que indican al poeta; le faltaban los que constituyen el artista y no creemos que, de haber vivido, los hubiese adquirido»⁴. Para Gaos, por el contrario: «...a Miguel, “culto sí, aunque bucólico”, le dio por ser gongorino, calderoniano, conceptuoso, “literario”. La tentación barroca, a la que tan fácilmente sucumben los españoles; la propensión a retorizar, el “ultracultismo” acaso como deseo de demostrar pericia y letras, y no pasar por ignorante, le cogió de lleno. Fue una lástima y un contratiempo. El caudal, el torrente poético de Miguel parecía pedir otro cauce que la canalización barroca»⁵.

Nos encontramos, pues, ante dos visiones totalmente diferentes del quehacer poético de Miguel Hernández. Cano Ballesta intentó conciliar las dos visiones, planteándolas en relación a los diferentes momentos de la producción hernandiana: la de Cernuda tendría validez para obras como *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*; la de Gaos, para *Perito en lunas* y casi toda la producción anterior a 1936⁶. Para nosotros, lo venimos diciendo desde hace tiempo, las dos visiones son falsas en cuanto constituyen la respuesta a una pregunta mal planteada⁷. Una lectura de el *Cancionero y romancero de ausencias* fue la clave de esta afirmación: con el *Cancionero*

³Se trata de la tesis de doctorado de Marie Chevallier, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Université de Lille, III, 1973, 2 vols. dactilografiados, después publicada más resumidamente como *La escritura poética de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1977, y *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

⁴*Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, págs. 182-183.

⁵*Miguel y su hado*, «Agora», n.º 49-50, Madrid, Dic. 1960, pág. 29.

⁶Cano Ballesta, Juan: *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1971, 2.ª ed., págs. 261 y ss.

⁷Rovira, *Cancionero...*, págs. 25 y ss.

delante estamos siempre, al tiempo que ante la mejor obra de Hernández, ante la propia sistematicidad del poeta, con aquel conjunto poético en el que las imágenes densifican metáforas que resumen una tradicionalidad que es específicamente suya y en el que, además, no queda espacio para pensar que Hernández «desdeña el artificio». Una simple lectura de variantes, de la que en este trabajo hay algunos ejemplos, demuestra que, en cualquier caso, lo que el poeta no desdeña es el arte poético, en el sentido juanramoniano de «lo espontáneo sometido a lo consciente». Pero, sobre todo, el poeta alcanza su propia voz. Y antes del *Cancionero*, mucho antes. Seguramente en *El rayo que no cesa*⁸.

Al reenfocar una lectura de Hernández, creímos necesario tomar como su centro el problema del lenguaje poético. Partíamos de esa sensación, descrita antes, en la que Miguel Hernández aparecía como poeta de una única lectura, de escasos sentidos, incluso de que, sobre él, determinada crítica ha provocado tan solo un discurso extenso y repleto de citas que hace decir al poeta lo que queremos que diga, mediando una intuición previa en el mejor de los casos y un empeño ideológico en el peor. Se han producido entonces banalizaciones textuales hasta extremos insospechados, reflexiones en las que se avanza de un esquematismo inicial a un esquematismo final. Es decir, en las que no se avanza, se retrocede⁹. Este esquematismo, que hemos negado en diferentes trabajos¹⁰, sólo podía ser impugnado mediante un método que tuviera presente la totalidad contextual de, al menos, los términos más importantes. El interés que presentaba el seguimiento de un lenguaje esencial a lo largo de todos sus contextos debía servir, además, para intentar la lectura de centenares de poemas olvidados, es decir, para ampliar el caudal de significación que la totalidad de la obra poética mantiene. Y, junto a esto, la evolución de ese vocabulario esencial, sus juegos de presencias y ausencias, hasta llegar a demostrar la lógica de las imágenes en su desarrollo, la lógica de la «intertextualidad», el principio teórico de Bakhtine que, en la definición de Julia Kristeva, se enuncia como que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y modificación de otro»¹¹, entendiendo nosotros que, en el interior de una obra, esto puede significar la posibilidad de explicar los progresos de las imágenes poéticas, sus valores múltiples y el carácter polimetafórico que mantendrán algunos términos esenciales¹².

El problema del lenguaje se nos constituye a este nivel como el problema de la creación poética, como el problema de la especificidad que el lenguaje asume en el interior de un corpus

⁸La obra fue valorada ya así por Juan Ramón Jiménez, cuando aparecieron sus primeros poemas en revista. Cf. *Con la inmensa minoría. Crítica*. «El Sol», Madrid, 23 de Febrero de 1936. Hoy la obra resulta una pieza esencial para entender la evolución poética de Hernández que, con *El Rayo*, densifica la propia voz superando con creces el espacio mimético inicial.

⁹Al margen de la mejor crítica (Zardoya, Puccini, Cano Ballesta y Marie Chevallier), otros trabajos, que excusamos citar, dan la sensación de retrocesos a lo planteado por éstos. Es como si cada crítico hernandiano, que hubiese producido una idea interesante, produjese a su vez epígonos de su idea, actuantes en síntesis desafortunadas y rígidamente esquemáticas.

¹⁰Fundamentalmente en Rovira, *Cancionero...*, págs. 19 y ss. También en nuestra introducción a la edición citada de esta obra.

¹¹Kristeva, Julia: *Semiótica*, I, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 195.

¹²Aunque, efectivamente, el texto citado de Julia Kristeva se refiere a la «intertextualidad» como historia exterior de los signos del texto, también es obvia su aplicación a la historia interior del texto, que explica la evolución y las asunciones que realiza la imagen en la escritura del propio autor.

textual que, sea por algo milagroso o no, tiene la capacidad de significar en un rango estético, en ese espacio de emociones, sensaciones, pensamiento, sentimientos, etc., que llamamos poesía¹³.

¿Cómo proceder a una descripción de los problemas de la creación poética a partir de un vocabulario? Evidentemente, el elemento que llamamos poema no es sólo mi lenguaje y, ni mucho menos, un lenguaje en función significativa, que se pueda reducir a elementos aislados. Nos referimos a que el término, cualquiera que sea su rango e importancia, es una unidad de descripción insuficiente para dar cuenta de un mundo poético. El término es, en su presencia en el poema, una conjunción de elementos fónicos, melódicos, semánticos, culturales, etc., desarrollados en el interior de un sistema amplio de relaciones con otros términos, que mantienen los mismos niveles de conjunción. Describir la creación poética es penetrar ampliamente en la materia que Jorge Guillén llama «lenguaje de poema»: «sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario. Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía»¹⁴.

Sin perder de vista todo el panorama que se concentra en el lenguaje, sin desechar el recurrir a veces a otros niveles de la descripción, el objetivo de este trabajo es, sin embargo, exclusivamente el léxico en cuanto significador, es decir, los problemas de significación que rodean a la creación poética, y repetimos la voluntad de acudir a otros niveles de acercamiento al hecho poético que crean el armazón material de la significación, pero, para no perder de vista el objetivo central, lo haremos sólo cuando un problema de orden estilístico, por ejemplo la explicación de una metáfora, alumbre cuestiones del universo semántico que se está describiendo¹⁵.

Partimos del léxico, por tanto, planteando que un conjunto de vocabulario, en la sincronía que es una obra poética, precisamente por la actuación de un eje diacrónico que marca el quehacer del autor, es un conjunto en evolución capaz de ponernos delante cuestiones importantísimas para entender y desentrañar los espacios máximos de la creación. Con otras palabras, es lo que hace que un término, en el interior de un conjunto significativo, asuma un valor demostrativo de la creación poética, lo que hace que un término pase del lenguaje natural al rango estético del lenguaje poético.

¿Es suficiente el nivel de descripción planteado? Por supuesto que no. La palabra poética es mucho más que la evolución de su significado y que las relaciones observables en el interior del conjunto de significación del que forma parte, pero la palabra poética es también eso: evolución de significado y relaciones; y en este trabajo se pretende entender, a partir de este parámetro, la complejidad inmensa de la creación poética, entenderla sin pretender agotarla, sin suponer ni mucho menos que se va a decir casi todo acerca del poeta estudiado. Cuando, con el mayor rigor posible, seleccionábamos un lenguaje, lo preparábamos para un tratamiento cuantitativo, lo introducíamos en un ordenador y obteníamos listados de frecuencias, teníamos muy presente una observación, que el profesor Lázaro Carreter hiciera, en un ámbito de metodología diferente, a propósito de los métodos formales de Samuel Levin: «Debo anticipar -decía- que las pretensiones

¹³Somos conscientes de que cualquiera de estos párrafos opera una reducción del ámbito de lo poético. Será el conjunto de ellos el que permitirá considerar la proximidad al objetivo de definir la relación lenguaje-creación poética.

¹⁴*Lenguaje y, poesía*, Alianza editorial, Madrid, 1972, pág. 8.

¹⁵Cf. los capítulos III y IV de este trabajo.

de un análisis formal de este tipo son muy modestas, y no cubren, ni de lejos, los objetivos que se propondría un verdadero comentario crítico. No han faltado lingüistas que, arrogantemente, han supuesto que sus manipulaciones con la trama idiomática de un poema era todo cuanto podía hacerse para operar científicamente y que se hacía preciso desplazar para siempre del corro de actividades respetables la crítica intuitiva. Como consecuencia, y dada la parvedad de los resultados a los que puede llegar un análisis estructural, son muchos los críticos que manifiestan su desprecio por él, y por todo “formalismo”, término que para ellos no ha perdido sus connotaciones despectivas. Es el resultado, por reacción, de aquella arrogancia»¹⁶.

Teníamos muy presente esta observación porque nos permite situar en sus límites el conjunto de trabajos que damos en las páginas que siguen: el bloque de tratamiento de textos, mediante la metodología de cuantificación que se define más adelante, nos entrega unos resultados modestos, pero con un alto porcentaje de seguridad, complementarios a lo que se llama crítica intuitiva. Complementarios y no divergentes, ni contradictorios.

El conocimiento del poeta tratado es, en este panorama, la garantía para que un estudio, del tipo que vamos a proponer, no acabe en conclusiones abstractas, abriéndose por el contrario a la identificación y clarificación de las cuestiones concretas que la crítica hernandiana ha ido planteando o debía de haber planteado. Falta en la crítica de Hernández un trabajo riguroso sobre el lenguaje que, por razones que iremos viendo, habría sido imprescindible. Hay estudios parciales¹⁷ y catalogaciones estilísticas valiosísimas¹⁸, pero no un intento, como el presente, de introducción, mediante una selección de un vocabulario básico, de problemas generales de la creación poética, junto a una descripción extensa del universo significativo.

Se nos ocurre además una última justificación, de orden estrictamente personal, para explicar la elección de Hernández en relación al tipo de descripción cuantitativa que genera este trabajo. Y ésta es que nos atraía distanciar, a través de un ordenador, los textos de un poeta que siempre ha tenido una lectura apasionada, apasionamiento al que nosotros mismos quizá, en los trabajos anteriores, también habíamos contribuido.

¿Cuáles son los principios generales que guían el análisis de lenguajes que vamos a proponer? En primer lugar, la característica esencial del lenguaje poético como lenguaje desautomatizado, es decir, capaz en su organización de infringir las leyes de lo probable, capaz de constituirse en un «sistema imprevisible de combinaciones posibles», según la conocida definición de Luigi Rosiello¹⁹. El problema es entonces, en relación a esto, la busca de las estructuras internas de la desautomatización, para las que la primera respuesta vendrá de la «experiencia individual del lector», y la segunda, más rigurosa, del cómputo estadístico²⁰ y la deducción de principios de organización, a partir de éste; principios que clarifiquen el estilo, que es, a este nivel, la

¹⁶Texto de aplicación a los métodos de Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1974, pág. 97.

¹⁷Cf., por ejemplo: Dumitrescu, Dommita: *Análisis léxico-sintáctico de un poema de Miguel Hernández*, «Boletín de la Asociación europea de profesores de español», Año V, núm. 9, 1973, págs. 57-67.

¹⁸Aparte de Marie Chevallier, en los dos libros citados, es importante el minucioso estudio de Concha Zardoya, *Miguel Hernández. Vida y obra*, Hispanic Institute, Columbia University, Nueva York, 1955.

¹⁹*Analisi stilistica della funzione poetica nella poesia montaliana*, en *Struttura, uso e funzioni della lingua*. Florencia, 1965, págs. 113-114. Citado por Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*. Cátedra, Madrid, 1975, pág. 159.

²⁰Pagnini, op. cit, págs. 158 y ss.

característica de lo imprevisible.

Un conjunto de términos tiene una disposición determinada en el interior de una obra. Esa disposición plantea una estructura global que podemos definir como un conjunto de relaciones, porque el lenguaje, en la obra poética, como también en cualquier otro ejemplo lingüístico, es un sistema en el sentido de la definición saussureana²¹. Cada significación de un término obtiene su valor por el resto de las significaciones del sistema en el que éste se organiza. Este es el principio que ha hecho avanzar la mejor lexicología moderna, con la superación del aislamiento significativo de las palabras que sólo podía provocar listados interminables e inconexos²²: «Le lexique -afirma Dubois- n'est pas un simple agglomérat d'une quantité de mots isolés, c'est un système où toutes les unités sont coordonnées les unes aux autres (...) Les rapports multiples et complexes, que nous avons constatés entre les unités lexicales, confirment, dans l'étroit domaine qui était le notre, cette notion de système organisé»²³.

En este sistema organizado, los términos se relacionan en sucesivos contextos. Cada término obtiene parte de su significación por su contextualidad, que es un principio de organización en compatibilidades/incompatibilidades de las palabras, en el sentido afirmado por Greimas: «...podemos darnos cuenta del papel que juega el contexto, considerado como unidad del discurso superior al lexema: constituye un nivel original de una nueva articulación del plano del contenido. En efecto, el contexto, en el momento mismo en que se realiza en el discurso, funciona como un sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre las figuras sémicas que acepta o no reunir, residiendo la compatibilidad en el hecho de que dos núcleos sémicos pueden combinarse con un mismo sema contextual»²⁴.

En el lenguaje poético, sin embargo, el umbral de lo compatible o lo incompatible semánticamente se distorsiona en relación al lenguaje natural: la metáfora -mecanismo esencial- es el agente de esta distorsión. Los términos adquieren la capacidad de significar en núcleos diversos y «anormales», en el sentido de considerar el lenguaje poético como un distanciamiento del lenguaje natural, de su lógica significativa.

En el estudio que proponemos, que no es una descripción semántica como, por ejemplo, la de Greimas, aunque tiene en cuenta sus principios -irrenunciables por otra parte, para cualquier aproximación al lenguaje-, la noción de contexto es una variable amplia determinada por los espacios globales de la significación de Hernández. Así, por ejemplo, hablaremos de un contexto existencial-amoroso, en el que se combinan diversos lexemas, frente a un contexto de naturaleza en el que se combinan otros²⁵. Pero la clave es precisamente que todos los lexemas se combinan en los diferentes contextos globales, se hacen compatibles a través del rango metafórico en el que los términos funcionan. Así observaremos que una palabra como *rayo*, originariamente del lenguaje de la naturaleza, se combina determinantemente con un conjunto de términos

²¹Saussure, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1973, 12.ª ed., págs. 50, 70, 138 ss., 147., 193 ss., 220 ss.

²²Insistimos sobre esto más adelante mediante trabajos de Matoré, Guiraud y Dubois.

²³Dubois, *Vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*, París, Larousse, 1962, pág. 188.

²⁴Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971, pág. 79.

²⁵Contexto hace referencia aquí, por tanto, a un valor muy amplio de significación que, en el caso de Hernández, tiene una fijación tradicional mediante cuatro épocas temáticas: naturaleza, existencial-amorosa, social e histórica, final.

existenciales-amorosos y, precisamente, por sus correspondencias estadísticas²⁶, en el espacio de la obra existencial-amoroso. Y observamos también que *pedra*, para seguir con los ejemplos, aproxima su presencia, en la estructura significativa, a *rayo*, lo cual, junto a una nueva ruptura de la compatibilidad contextual -los dos términos debían atribuirse al lenguaje de la naturaleza- plantea una cuestión que puede ser definida por el principio de simetría estilística.

Nos referimos a que aquellos términos que, en el cómputo de sus frecuencias, se ordenen próximos, pueden ser considerados actuantes de aquel principio, enunciado por Lichačev²⁷ y desarrollado por Lotman²⁸, de la simetría estilística, que «puede ser examinada como un fenómeno particular de la sinonimia»²⁹, en cuanto que *rayo y pedra*, para seguir con el ejemplo, tendrán semas contextuales comunes al ordenarse en un espacio común. Son éstas, por tanto, las relaciones de los términos que buscamos, las que son capaces de configurar, a través de los diversos órdenes, una estructuración significativa. Recordemos una afirmación de Lotman: «Tuttavia dobbiamo definire il testo come artistico, perché entri in gioco la presunzione sulla significanza di tutti gli ordenamenti che si verificano in essi. Allora nessuna ripetizione risulterà casuale in rapporto alla struttura. Partendo da questo, la classificazione delle ripetizione diventa una delle caratteristiche determinanti della struttura del testo»³⁰.

Es en la busca de los diferentes órdenes que los términos desarrollan en el interior del texto, donde empieza a actuar de una manera urgente la necesidad de someter el vocabulario a un tratamiento estadístico.

* * *

Una gran parte de los materiales de la lingüística cuantitativa, en su aplicación al tratamiento de textos literarios³¹, están dedicados al establecimiento de frecuencias mediante el cálculo de probabilidades a partir de muestras textuales del corpus elegido³². Se obtiene por este sistema una descripción de las frecuencias probables de los términos, consideradas como frecuencias absolutas. Junto a este procedimiento, los modernos ordenadores han abierto las posibilidades del despojo total de textos, cuya mayor eficacia se desarrolla en el establecimiento de concordancias, recuentos totales de vocabulario, bancos de lenguaje sobre épocas y obras. A partir de la entrada en la lingüística cuantitativa del recuento mediante ordenador, su evolución está marcada por la capacidad técnica que los ordenadores van consiguiendo en el tratamiento de texto y lenguajes: estamos ya en el umbral de poder almacenar cualquier lenguaje, todos los

²⁶Cf. más adelante la noción concreta de correspondencia estadística. Cf. también el apéndice 1.º de metodología.

²⁷*Poetica desvnerusskoj literatury* («Poética de la literatura rusa antigua»), Leningrado, 1967, pág. 173. Cit. por Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1976, pág. 133.

²⁸Juri Lotman: *La struttura...*, pág. 133 y ss.

²⁹*Ibidem*.

³⁰*Ibidem*.

³¹La denominación de lingüística cuantitativa, englobante de la estadística lingüística, es de André Martinet, *La lingüística. Guía alfabética*, Anagrama, Barcelona, 1975, 2.ª ed., pág. 257.

³²Esta es la propuesta básica del manual de Charles Muller, *Estadística lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.

lenguajes, partiendo de posibilidades de memoria ilimitadas³³.

Esta realidad, que abre perspectivas cada vez más sorprendentes en el campo de la lingüística, tiene como contrapartida la sensación de que avanzamos en la línea de cuantificación de lenguajes, sin haber resuelto niveles imprescindibles de cualificación, es decir, problemas de orden cualitativo que rodean al hecho lingüístico y son definitivos a la hora de afrontar la utilidad de los esfuerzos de cuantificación. A nivel de textos literarios, los espacios de deducción de principios generales, «leyes», tendencias de comportamiento del lenguaje -ley de Zipf, etc.³⁴- se encuentran detenidos hace años con valoraciones limitadas y discutibles³⁵.

El resultado más obvio y más importante al que se ha llegado es al establecimiento de vocabularios de autores o períodos, sea por cálculo de probabilidades, sea por despojos totales³⁶. Las máquinas sirven, en este terreno, para facilitar e incluso hacer posible un trabajo que hace muchos años realizaban investigadores a golpe de ficha y paciencia. Por este lado, entre la época en que Don Bernardo Alemany hacía el vocabulario de Góngora y la nuestra sólo media el sorprendente panorama que abren las memorias de los ordenadores, lo cual no es poco, aunque siga siendo insuficiente.

En el ámbito de la lexicología se han desarrollado, sin embargo, otras investigaciones que abren, junto a seguridades, un panorama también de incertidumbre. La aplicación de la estadística al estudio de textos literarios ha tenido una evolución polémica entre los que podríamos llamar «cuantitativistas» y «cualitativistas», correspondiendo la primera denominación a los estudios definidos antes (vocabularios, deducción de leyes generales, etc.).

Desde que Guiraud definiera los estudios estadísticos de vocabulario³⁷, ha surgido un amplio panorama de contribuciones con enfoques y resultados diversos, cuando no divergentes³⁸. La delimitación de objetivos previos, para el comienzo del estudio estadístico, se ha centrado en los últimos años como la cuestión más importante, dividiéndose los trabajos, tras la aportación de Albert Henry, en esencialmente cuantitativos o cualitativos³⁹. Insiste Henry en la excesiva fijación cuantitativa de la estadística lingüística, tan acostumbrada a muestras totales de vocabulario, frente a la necesaria selección de muestras especiales del lenguaje, entre las que

³³La aproximación limitada a la memoria de un ordenador que se realiza en este trabajo, nos ha servido también para comprender las posibilidades ilimitadas de las memorias de los grandes ordenadores, o de las memorias periféricas de, incluso, los mini ordenadores habituales. Una introducción sencilla y útil para los problemas y las posibilidades de esta aplicación, la obtuvimos en el manual de Francis Scheid, *Introducción a la ciencia de las computadoras*, Ed. Mc Graw-Hill, México, 1972.

³⁴La ley de la regularidad y proporcionalidad de frecuencias de Zipf, basada en el texto del *Ulysses* de James Joyce, está explicada en multitud de trabajos. Por ejemplo, Bertil Malmberg, *Los nuevos caminos de la lingüística*, Siglo XXI, México, 1967, págs. 212 y ss.

³⁵Martinet, en la obra citada, pág. 259, se distancia de la validez de estas apreciaciones.

³⁶En el campo de la hispanística son muy importantes los trabajos del Centro Experimental de Pisa, que ha confeccionado vocabularios, mediante ordenadores, de varios autores, entre ellos Machado, Neruda, etc.

³⁷En *Les caractères statistiques du vocabulaire*, París, 1954.

³⁸Cf. el panorama que traza Marcello Pagnini en *Estructura literaria* pág. 159 y ss.

³⁹Albert Henry: *La notion d'écart et l'étude du vocabulaire poétique*, en *Atti dell VIII Congresso Internazionale di studi nomanzi*, Florencia, 1960, II.

destacan las manifestaciones de los campos semánticos, mediante las que el estudio se convierte en su origen en cualitativo⁴⁰. La perspectiva, aceptada en el diseño de este trabajo, se da entonces a partir de una selección de campos semánticos en el vocabulario hernandiano, contruido mediante palabras claves de la significación poética. Sobre la fijación de este vocabulario y sus características hablaremos más adelante.

Operar sobre el vocabulario seleccionado es, a un primer nivel, determinar sus frecuencias absolutas, para lo cual cabe el procedimiento del cálculo de probabilidades o el recuento exhaustivo de los términos en el interior del corpus lingüístico. Hemos optado por el recuento exhaustivo, por el tipo de análisis que vamos a proponer.

El primer problema del estudio era si considerábamos suficiente conocer las frecuencias absolutas de los términos seleccionados y su distribución en la obra. Este tipo de trabajos⁴¹ suele concluir con la sensación de viaje para el que no se necesitaban alforjas y citaré, como ejemplo, que las frecuencias absolutas de palabras esenciales hernandianas como *sangre* o *muerte* crecen de una forma determinante en las obras de la guerra civil y del periodo final del *Cancionero* y *Romancero de ausencias*, lo cual, aparte de recuentos, es un resultado obvio y lógico, siendo lo contrario lo que problematizaría decididamente la distribución de los términos en la obra⁴².

Ante el panorama de frecuencias absolutas de los términos, tenemos el convencimiento, con Jean Paul Benzécri, de que «Un simple relevé de fréquences de mots semble n'assurer avec les textes qu'un contact, dirons-nous, épidermique»⁴³. Tratando de superar, entonces, la distribución de las frecuencias absolutas de vocabulario, tuvimos ocasión de entrar en conocimiento de un método estadístico, el Análisis factorial de correspondencias, que nos planteaba un estudio complejo de las relaciones del léxico con los poemas y obras en las que se encuentra.

La base del método elegido, cuyos objetivos concretos y desarrollo se especifican en otras partes de este trabajo⁴⁴, es su capacidad para considerar las relaciones que un conjunto de términos mantienen en correspondencia a los poemas/obras en los que aparecen.

Considerando los términos elegidos en todas sus presencias, el análisis de correspondencias busca los órdenes que los términos configuran en relación a los poemas y obras en los que aparecen. Si un conjunto de términos crea el universo significativo del poeta, un análisis de distribución de este conjunto planteará parcelas identificables de ese universo significativo, o lo que es lo mismo, qué espacios semánticos se definen mejor por cada grupo de términos del conjunto y, a la inversa, en relación a qué grupo de términos se define cada uno de ellos.

Superando la formulación cuantitativa de presencias, el análisis utilizado es una forma de identificar el peso de cada término en el interior del conjunto y en relación a los diferentes espacios que lo forman, lo cual, desde el punto de vista de la significación, nos plantea el peso semántico de cada término en relación a un conjunto semántico amplio, como es la significación

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹Por ejemplo, los trabajos de Gougenheien y Bodson en VVAA, *Statistique et Analyse linguistique*, Presses Universitaires de France, París, 1966.

⁴²A un primer nivel, todo recuento de vocabulario permite realizar conclusiones. El problema que nos planteamos aquí es si tienen algún valor, fuera de lo obvio, conclusiones de este tipo.

⁴³Benzécri, J.P. y otros: *L'Analyse des Donnés*, II, *L'Analyse des correspondances*, Dunod, París, 1976, 2.ª Vol., pág. 326.

⁴⁴Cf. capítulo II: «Objetivos y métodos» y Apéndice 1º de Metodología.

global de la obra del poeta.

Resulta lógico que la presencia o ausencia de un término en un espacio determinado de la obra -un contexto, en el sentido global enunciado antes- plantee valores de significación para el mismo término, en el interior del sistema significativo que es la totalidad de la obra. Es decir, si las correspondencias de un término cualquiera se definen mejor en relación a un espacio contextual de la obra, serán los valores semánticos de este espacio los que aparecerán determinando los del término. Y esto en relación al orden total de frecuencias del conjunto de términos con los que está programado.

El Análisis factorial de correspondencias tiende a ponderar las frecuencias absolutas de cada término en relación al conjunto de frecuencias de los restantes términos, siendo esta ponderación, concretada en la metodología⁴⁵, la que produce que un término de pocas frecuencias pueda aparecer como relevante en un período determinado, precisamente por la relación que se establece entre las frecuencias totales del término y las de los restantes.

Como este principio y los anteriores aparecen tratados y ejemplificados a lo largo del trabajo, queremos dejar constancia ahora del objetivo central del análisis propuesto: se busca, en definitiva, ordenar las relaciones de los términos en función de los poemas/obras en los que aparecen, con el fin de, dado el valor contextual evidente que asumen los diferentes períodos hernandianos⁴⁶, realizar atribuciones semánticas y una jerarquización de los valores significativos que los términos van asumiendo. Ejemplificamos de nuevo con el valor de *rayo*, atribuido por sus correspondencias al conjunto de términos y obras del período inicial hernandiano, que contextualmente se define como período de la naturaleza. El análisis de correspondencias, por medio de esta atribución, produce la indicación de un doble valor semántico que se configura como valor metafórico intenso -rayo, metáfora existencial- y como valor de naturaleza -rayo, significado concreto-, jerarquizando además el doble valor a partir del metafórico.

Esta jerarquización de atribuciones a contextos temáticos determinados se plantea como la posibilidad de introducir un orden en el estudio del «devenir de las significaciones» en el sentido afirmado por Julia Kristeva al observar, para el lenguaje poético, la existencia de un «proceso dinámico mediante el cual los signos se cargan o cambian de significación»⁴⁷. Pero, además, plantea el problema de los sentidos posibles de un poeta que generalmente ha sido leído en una sola dirección, como explicábamos antes. Las atribuciones contextuales, jerárquicas y organizadas, nos llevan a demostrar una significación no unívoca, en aquel sentido enunciado por Greimas que podemos parafrasear aquí: «La comunicación humana -dice Greimas, y sobre todo la poética, decimos nosotros- no es, como pretenden algunos, unívoca ni lineal»⁴⁸.

* * *

El Análisis factorial de correspondencias, el método elegido para la descripción, es una variante del Análisis de Componentes principales de matrices, cuyas características hacen aconsejable la utilización de un sistema especial de medida y ponderación de los diferentes

⁴⁵Cf. apéndice metodológico.

⁴⁶Sobre los diferentes períodos hernandianos, cf. Rovira, *Cancionero...* cap, II: «Una metáfora de la naturaleza, del hombre y la historia», págs. 35 y ss.

⁴⁷Kristeva: *Semiótica*, I, pág. 232.

⁴⁸Greimas: *op. cit.*, pág. 147.

elementos de la matriz⁴⁹. De este método otuvimos la primera indicación en un curso de doctorado de una Escuela Técnica Superior, impartido por el Profesor Romero Villafranca, catedrático de estadística de la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Valencia, y conocimos posteriormente los trabajos elaborados por Jean Paul Benzécri y el laboratorio de estadística de la Universidad de París VI⁵⁰.

Es posible que sea aquí la primera vez en la que se utiliza el Análisis factorial de correspondencias para un trabajo de estas características, es decir, aplicado al lenguaje poético. Conocemos un estudio de Benzécri sobre la correspondencia léxico/ideología de los diputados elegidos para el Parlamento francés en 1881⁵¹ y sabemos de la próxima aparición de materiales lexicológicos, tratados por el Análisis factorial de correspondencias, en el volumen tercero de *L'Analyse des Donnés*, del laboratorio de estadística citado⁵².

El hecho de señalar este trabajo como, probablemente, una primera utilización de este método para el estudio del lenguaje poético, se entenderá más como un factor de temor que de cualquier otra cosa.

En las páginas anteriores nos hemos aproximado a los principios metodológicos que ponen en relación este tipo de análisis con problemas concernientes al ámbito del lenguaje poético y su capacidad significativa. Hemos aplazado las concreciones metodológicas en función de darlas junto a la ejemplificación del análisis⁵³, o como apéndice metodológico, cuando debamos entrar en la definición algebraica y geométrica que genera el programa de ordenador⁵⁴. Lo contrario, es decir, el hecho de haber anticipado estos materiales, hubiera sido plantear una serie de páginas de abstracciones y de dudosa comprensión en el ámbito de un trabajo en el que no se pretende crear un método, sino utilizar uno existente para describir un material que pertenece al espacio genérico de las «ciencias humanas»⁵⁵.

Un problema básico queda por plantear y es el concerniente a la muestra de vocabulario que vamos a utilizar para, a través de sus relaciones y atribuciones a los diferentes espacios de la obra, intentar describir la creación poética hernandiana. Es evidente que un estudio de las características del propuesto, en el que se pone en relación un conjunto de datos (los términos) con otro (los poemas/obras), constituyendo una matriz en la que, mediante el ordenador, debemos identificar órdenes de relación, de simetría, junto a atribuciones a espacios de la obra⁵⁶, no puede hacerse sobre el conjunto del vocabulario del poeta. Los 427 poemas estudiados -la casi

⁴⁹Cf. apéndice metodológico.

⁵⁰Benzécri y otros, *op. cit.*

⁵¹Benzécri y otros: *Une analyse statistique de vocabulaire: Les professions de foi des députés élus en 1881*, en *L'analyse des Donnés*, Vol. II, págs. 326 y ss.

⁵²Material que todavía no había aparecido en el momento de redactar estas páginas.

⁵³Cf. capítulo II: «Objetivos y elementos del estudio».

⁵⁴Benzécri, *op. cit.*, vol. II, pág. 6.

⁵⁵Una clarificación metodológica amplia se encontrará en Benzécri, *op. cit.*, vol. II, parte A, *Principes et formules de l'analyse des correspondances*, pág. 1-52.

⁵⁶Cf. Capítulo II, epígrafe 13.

totalidad⁵⁷ - con un vocabulario de 65.788 términos -reiterando el vocabulario básico- hubieran creado una matriz en la que el conjunto de datos a ordenar sería el resultante de la multiplicación de las dos cantidades, es decir 29.538.812, lo cual, aparte de la casi imposibilidad de tratamiento, hubiera supuesto montañas de listados que sepultarían seguramente cualquier comprensión de los problemas planteados.

Cabía, por otra parte, realizar el análisis en base a un conjunto organizable y reducido de los términos, pongamos por caso, más frecuentes. Se habría llegado a ese conjunto de términos por el cálculo de probabilidades, evitando el recuento exhaustivo que, aun mediante el ordenador, plantea problemas por la relación que se establece entre el esfuerzo que hay que desplegar y los resultados probables.

Pero no íbamos buscando la correspondencia que se establece entre los términos más frecuentes y los espacios de la obra en los que aparecen, según las propuestas hechas más arriba. La relación es entre los términos más importantes, que serán los más frecuentes o no, según veremos a continuación.

El parámetro de frecuencias nos lleva a considerar como los términos de rango más elevado a palabras⁵⁸ como el artículo *el* o la preposición *a*⁵⁹, lo cual evidentemente no nos interesa para nuestro análisis. Entre las palabras llenas -sustantivos y verbos- o semillenas -adjetivos o adverbios- encontramos más frecuencias en palabras como *dar*, *decir*, *dejar*, *camino*, *casa*, etc.⁶⁰, que en *ausencia*, *rayo*, *soledad*, *vientre* o *vuelo*, etc.⁶¹, que obviamente -generadoras de metáforas o situaciones esenciales del poeta descritas desde siempre por la crítica- nos interesaban más para la descripción del universo poético elegido.

La necesidad de una elección, por posibilidades operativas de la muestra que luego tratamos y por interés de la misma muestra, coincide con un principio metodológico que planteaba Matoré, a propósito de un trabajo estadístico de Pierre Guiraud, afirmando que no son los recuentos que nos llevan a las palabras más frecuentes los que hacen avanzar la lexicología, sino que «nous insistons sur le fait que dans un vocabulaire social, seule l'importance sociale du mot a une signification, et que dans un vocabulaire d'écrivain, seule l'importance psychologique présente d'intérêt»⁶². Es evidente que por importancia psicológica tenemos que entender auténticos centros de interés temático del vocabulario (*mots-thèmes*), es decir, palabras a las que el autor recurre continuamente (por ejemplo, en el vocabulario hernandiano, *vida*, *amor*, *muerte*) y, junto a éstas, palabras cuyas frecuencias muestran desviaciones en la norma de distribución (*mots-clés*)⁶³, que

⁵⁷Sólo se han quedado fuera de este estudio, por razones de diversa índole, 36 poemas de la totalidad de la obra.

⁵⁸Se trata de una deducción obtenida por el recuento de contraste del que hablamos en el cap. 1.

⁵⁹Por ejemplo, en base al recuento de contrastes, *el* debe tener sobre las 2.360 presencias en la obra; y *a*, 990.

⁶⁰De nuevo, en base al recuento del que hablamos en el capítulo I, *dar* tendría 150 presencias; *decir*, 80; *dejar*, 120; *camino*, 710; *casa*, 60, etc.

⁶¹Que, con menos presencias, tienen sin embargo mayor interés de cara a los objetivos propuestos para la descripción del mundo poético. Cf. capítulo I: «Fijación de un vocabulario básico y observaciones sobre el corpus textual».

⁶²Matoré: *La méthode en lexicologie*. Didier, París, 1949, pág. 32.

⁶³Guiraud, Pierre: *Les caractères statistiques du vocabulaire*, París, 1954.

tienen por lo tanto un gran interés por razones de información⁶⁴. Serán palabras que se acumulan muchas veces en un momento de la obra, apareciendo otras con presencias esporádicas (en el vocabulario que vamos a elegir, son ejemplos *luna, rayo, viento, ausencia*, que constituyen además indicaciones -bases de títulos- del propio autor).

Indiscutiblemente, la elección introduce en el análisis un factor de subjetividad que, en el primer capítulo, pretendemos controlar al contrastar el vocabulario que allí se elige con nuestras amplias de la obra poética, justificándolo también mediante planteamientos de la crítica hernandiana, que ha señalado en aquellos términos las claves de significación poética. En cualquier caso, la elección de términos está en consonancia con el enfoque citado de Albert Henry sobre los estudios de estadística lingüística y responde al carácter de este trabajo que trata sobre «un vocabulario» y no «el vocabulario»: la fijación de un léxico básico, que construye dos campos semánticos esenciales para la significación, es una responsabilidad que asumimos y justificamos en el capítulo primero. Por muy amplio que fuera el margen de error en la elección, queda constancia de que, en cualquier caso, estaríamos, a través de términos esenciales, ante la distribución de dos lenguajes, uno referente a la naturaleza, otro al hombre, que son capaces de configurar ampliamente el universo significativo hernandiano.

Por otra parte, podemos insistir en la idea de que no son los términos más frecuentes los más interesantes para el estudio léxico de un poeta. Jorge Guillén realizó una vez una observación justísima sobre unos resultados obtenidos mediante ordenador acerca de la propia poesía: «El aire es el elemento fundamental en estas poesías. Elsa Dehennin, valiosa hispanista belga, descubrió con su “computer”, que en *Cántico* las palabras más frecuentes son las relativas a la luz (“*Une poésie de la clarté*” llama a su estudio). Sin embargo, es aún más esencial el aire. Por aire establecemos nuestra relación con el mundo»⁶⁵. Y esto viene también a cuento, de nuevo, porque nos permite entender los límites de esa desacralización que se produce al meter a un poeta en un ordenador.

Obtendremos resultados seguros, pero modestos, decíamos antes aprovechando una cita de Lázaro Carreter. Avanzamos ahora diciendo que todo el proceso tiene que estar rodeado de prudencia y de aprecio hacia la que llamaba Lázaro Carreter crítica intuitiva. Incluso nos atrevemos a plantear aquí que el apoyo será mutuo, entre subjetivismo, entre intuición y formalismo analítico, o nos veremos condenados, por más capacidad que tengan nuestras memorias periféricas, a recorrer un camino de esterilidades. Desde el temor metodológico narrado antes, hacemos nuestra sin embargo una afirmación de Juri Lotman, complementaria a la de Lázaro Carreter: «Los medios puramente lingüísticos -dice Lotman- no bastarán al investigador para determinar la estructura de un texto literario. Pero también es evidente que, si no tiene en cuenta las adquisiciones de la lingüística contemporánea, la ciencia literaria será incapaz de elaborar su propia metodología: solo esa metodología permitirá presentar en su verdadera luz la cuestión del valor artístico de la literatura y liberarla de las interpretaciones del subjetivismo»⁶⁶.

* * *

⁶⁴Es la base de nuestro análisis de distancias: cf., en el capítulo II, epígrafe 19: «Distancias: improbabilidad e información».

⁶⁵Guillén on Guillén, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977, pág. 18.

⁶⁶Juri M. Lotman, *Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura*, en VVAA, *Estructuralismo y crítica literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pág. 123.

Los dos bloques del desarrollo de este trabajo se organizan en cuanto análisis cuantitativo de los órdenes de un conjunto de términos (capítulo II: análisis factorial de correspondencias), y un segundo bloque (caps. III y IV: indicaciones estilísticas) en el que se intenta traspasar a un ámbito cualitativo el análisis anterior. En este segundo bloque se observará un tratamiento desigual de los cincuenta términos, organizándose un primer grupo de siete, considerados como esenciales -*luna, rayo, lluvia, piedra, etc.*- sobre los que se realiza una lectura amplia que reorganiza las indicaciones y desarrolla diversos espacios estilísticos -y culturales, textuales, etc.- de aproximación a los términos. La esquematización de la lectura en el capítulo IV, allí ya sobre los 50 términos, responde tanto a un intento de clarificar el problema de los valores de éstos, como a evitar la reiteración de motivos y la sobreabundancia de páginas que había provocado una lectura pormenorizada como la que se desarrolla para los primeros. Queda claro que el resumen de valores del capítulo IV se ha hecho con el conjunto de contextos delante, contextos que exigían decidir los sentidos principales. En el apéndice que corresponde a la matriz de datos están recogidos la totalidad de los contextos.

* * *

Es seguramente necesaria una advertencia y justificación de orden estrictamente personal: la utilización del ordenador y la concreción del programa ha sido posible gracias a la ayuda generosa y la paciencia del Dr. Romero Villafranca, catedrático de la Escuela Superior de Ingenieros Agrónomos de Valencia. Al releer los resultados, tenemos la sensación de que algunos problemas, relativos a la muestra reducida de términos con la que teníamos que operar, por razones técnicas del ordenador utilizado, se habrían solucionado si se hubiesen abierto determinadas puertas de determinados centros de cálculo a los que tuvimos ocasión de llamar. Pero es otro problema que quizá sólo venga al caso como justificación de las indudables deficiencias que este estudio también presenta.

I

FIJACION DE UN VOCABULARIO BASICO Y OBSERVACIONES SOBRE EL CORPUS TEXTUAL

Fijación de un vocabulario básico

En la Introducción hemos señalado las razones que nos llevaban a decidir un vocabulario, no en base a las palabras más frecuentes, sino a las que pudieran tener mayor importancia semántica para la descripción del mundo poético hernandiano.

Para realizar la selección se han tenido en cuenta términos que permanecieran en el corpus textual de la poesía última, es decir, términos cuya frecuencia en los primeros lenguajes pudiera ser contrastada con un desarrollo continuo hasta el *Cancionero* y los *Ultimos poemas*. También se han tenido en cuenta otros -como *limón*- cuya frecuencia en los primeros lenguajes se interrumpía bruscamente, provocando su casi desaparición. Para estas decisiones se partía de nuestro estudio sobre el *Cancionero*, al que antes hemos hecho referencia. Por indicaciones de la crítica¹, o intuición de lectura, se trabajó con un vocabulario inicial de 104 palabras que fueran capaces de dar cuenta del mundo poético hernandiano. El concepto palabra se entiende aquí como unidades en las que se introducen todas las derivadas (por ejemplo, *morir, muerte, muerto, moribundos*). Se confeccionaron unas fichas para cada poema en las que se recogían, junto a las cantidades de presencias, otros datos, como palabras más frecuentes en el poema y recuento gramatical, junto a palabras asociadas a las de la lista (básicamente sinónimos), para decidir posteriormente su inclusión o no en la matriz de datos. Las fichas contenían las siguientes unidades: ABISMO, AFILAR, AGUA, AHOGARSE, AHONDARSE, AIRE, ALMIDON, ALTURA, AMOR, ARENA, ARMAS, AUSENCIA, AZAHAR, AZUL, BARRO, BESO, BLANCO, BOCA, BRAZOS, CABEZA, CAMPO, CASA, CEMENTERIO, CENTRO, CIELO, CLAMAR, CLARIDAD, CLAUSTRO, COMBATIR, CORAZON, CUCHILLO, DIA, DIENTE, ERA, ESBELTO, FLOR, FUEGO, GRANADA, HAMBRE, HERIDA, HIGUERA, HOMBRE, HOYO, HUERTO, HUESO, LABIO, LABRADORES, LENGUA, LIBERTAD, LIMON, LUCERO, LUNA, LUZ, LLORAR, LLUVIA, MADRE, MANO, MAR, MEJILLAS, MORIR, MUJER, NAUFRAGIO, NEGRO, NIÑO, NOCHE, ODIO, OJOS, ORO, OSCURIDAD, PADRE, PAJARO, PALMERA, PATIO, PELO, PENA, PIE, PIEDRA, POZO, PUEBLO, PUREZA, RAYO, REDONDO, RELAMPAGO, RIO, RISA, RODAR, ROJO, SANGRE, SERPIENTE, SIEMBRA, SOL, SOLEDAD, SOMBRA, SUBIR, SUBTERRANEOS, TIERRA, TRAJE, VENAS, VERDE, VIDA, VIENTO, VIENTRE, VUELO, ZAPATO.

Se obtuvo por este sistema un léxico básico de 6.322 unidades, siendo el número total de palabras de los poemas 65.788, por lo que inicialmente operamos con un 9'6% del vocabulario total, presentando en conjunto las palabras una alta frecuencia.

¹Para una parte importante de los términos utilizados las referencias son: *rayo*: Chevallier, *La escritura...*, págs. 85 y ss.; *tierra*: *ibidem*, págs. 93 y ss. y Chevallier, *Los temas...*, págs. 165 y ss.; *sangre*: Chevallier, *La escritura...*, págs. 197 y ss. y *Los temas...*, págs. 161 y ss.; *luna*: Chevallier, *Los temas...*, págs. 30 y ss.; *lo corporal*: *ibidem*, págs. 53 y ss. y 276 y ss.; *pena*: *ibidem*, págs. 73 y ss. y 91 y ss.; *agua*: *ibidem*, págs. 175-182; *muerte*: *ibidem*, págs. 223 y ss. y 410 y ss.; *pueblo*: *ibidem*, págs. 290 y ss.; *sombra*: *ibidem*, págs. 380 y ss.; *vida*: *ibidem*, págs. 410 y ss., también en Cano Ballesta, *op. cit.*, págs. 72 y ss.; *amor*: *ibidem*; *vientre*: Cano Ballesta, *op. cit.*, págs. 82 y ss.; *viento*: *ibidem*, págs. 148 y ss.; *la flora*: Ramos, *Miguel Hernández*, págs. 207 y ss.; *luz-sombra*: Chevallier, *Los temas...*, págs. 380 y ss.

A excepción de algunos olvidos en la confección de la muestra², el conjunto de palabras se nos presenta como un léxico válido para representar la obra poética de Hernández.

Se realizó posteriormente una reducción de este vocabulario para obtener una muestra de 50 palabras por razones de la capacidad del ordenador que estábamos utilizando. Esta segunda selección estaba en función de las que más altas frecuencias tuvieran, como principio básico, pero manteniendo, en cualquier caso, palabras-clave como *rayo*, *ausencia* o *vientre*, por ejemplo, de baja frecuencia.

El vocabulario resultante era de 4.459 palabras, que son las presencias detalladas en la matriz de datos³, cuyo porcentaje, en relación al total de la obra poética, es del 6'7%.

El conjunto de los 50 términos daba cuenta suficientemente de constantes temáticas que guían la lectura de Hernández, tales como:

-Léxico de referencia cósmica y telúrica.

-Concreción del componente telúrico en la naturaleza: Elementos del mundo natural. Fenómenos naturales.

-Los colores.

-Lo corporal.

-Indicadores de los campos semánticos de lo elevado/lo descendido.

-Oposiciones esenciales (luz/sombra, etc.).

-Vocabulario amoroso.

Los 50 términos resultantes fueron: AGUA, AIRE, ALTURA, AMOR, AUSENCIA, BESO, BLANCO, BOCA, CIELO, CORAZON, DIA, FLOR, FUEGO, HERIDA, HIGUERA, HOMBRE, HUERTO, HUESO, LIMON, LUNA, LUZ, LLANTO, LLUVIA, MANO, MAR, MUERTE, MUJER, NEGRO, OJOS, PENA, PIE, PIEDRA, PUEBLO, PUREZA, RAYO, RIO, RISA, ROJO, SANGRE, SIEMBRA, SOL, SOLEDAD, SOMBRA, TIERRA, VENAS, VERDE, VIDA, VIENTO, VIENTRE, VUELO.

Valor y posibilidad semántica de los 50 términos

Para el comentario del análisis factorial de correspondencias, será imprescindible partir de una primera atribución de valor semántico para cada uno de los términos, teniendo en cuenta que este valor se desarrolla contextualmente y se modifica por lo tanto a lo largo de la obra, creando variaciones del valor propio por relaciones contextuales y por valores metafóricas en los que la palabra se va desarrollando. Una primera atribución de valor es la siguiente, basada en el conocido esquema de clasificación ideológica de Julio Casares⁴:

UNIVERSO

I. *Mundo inorgánico*

a. *Materia y fuerza. Física y química:*

²Una vez realizado el estudio, comprobamos la ausencia del término *toro*, símbolo personal hernandiano, que habría sido interesante considerar en sus correspondencias. Pero, por supuesto, esto no influye para nada en el resto del análisis. Es la única ausencia importante. Sobre el valor de este símbolo, *vid.* Fernando Claramunt López: *Azorín, Miró y Hernández ante el toro*, IEA, Alicante, 1981.

³Cf. la matriz de datos del apéndice 2.º.

⁴Julio Casares: *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973, 2.ª ed., págs. XXXII y ss.

agua, aire, fuego, blanco, rojo, negro, verde, luz, sombra.

b. *Geografía. Astronomía. Meteorología:*

tierra, mar, río, lluvia, rayo, viento, cielo, sol, luna.

c. *Geología. Mineralogía:*

piedra.

II. *Mundo orgánico*

a. *Reino vegetal: Botánica*

flor, higuera, limón, huerto, siembra.

b. *El hombre:*

hombre, mujer.

1. *Como ser vivo*

1. *Anatomía:*

boca, corazón, hueso, manos, ojos, pie, sangre, vientre, venas.

2. *Fisiología:*

vida, muerte.

3. *Medicina:*

herida.

2. *Como sujeto racional*

1. *Sentimientos:*

risa, llanto, amor, pena.

2. *Inteligencia: conocimiento a priori*

1. *Existencia:*

pureza, ausencia, *soledad*.

2. *Espacio y movimiento:*

altura, vuelo.

3. *Tiempo:*

día.

3. *Como agente: acción:*

beso.

4. *Como colectividad:*

pueblo.

La clasificación anterior, imprescindible para fijar los valores propios de cada término, nos resulta excesivamente rígida y genérica para el comentario de un lenguaje poético, por lo que consideramos necesario desarrollarla y completarla ampliando la definición de las series que constituyen los campos centrales de la *naturaleza* y el *hombre*, que en el léxico seleccionado se presentan con proporcionalidad (26 y 24 términos, respectivamente). Entonces, como lectura también de los valores propios de los términos, proponemos:

I *Naturaleza*

a. *Los cuatro elementos:*

aire, agua, fuego, tierra.

b. *La fuerza principal y su oponente:*

luz, sombra.

e. *Los colores:*

blanco, rojo, negro, verde.

- d. *Los astros:*
luna, sol.
- e. *Los fenómenos atmosféricos:*
rayo, viento, lluvia.
- f. *La flora:*
flor, higuera, limón, huerto.
- g. *Espacios geográficos:*
cielo, mar, río.
- h. *Temporalidad natural:*
día.
- i. *Descripción de cualidades naturales:*
pureza, altura
- j. *La materia geológica:*
piedra.

II *El hombre, la existencia, etc.*

- a. *Lo corporal:*
boca, corazón, manos, ojos, pie, sangre, vientre, venas, hueso.
- b. *Los sujetos de la acción:*
hombre, mujer.
- c. *Situaciones de definición existencia-amorosa:*
ausencia, amor, llanto, pena, risa, soledad, vida, muerte.
- d. *Indicador de relación amorosa:*
beso.
- e. *La enfermedad, la destrucción:*
herida.
- f. *Conectores espaciales del hombre:*
vuelo.
- g. *Actividad de transformación de la naturaleza:*
siembra.
- h. *Vida en colectividad:*
pueblo.

Fijación de un vocabulario de contraste

Con del fin de obtener una cantidad contrastable con el vocabulario de los 50 términos en los 427 poemas, se procedió a un recuento del vocabulario de 45 poemas, obtenidos mediante sorteo en el conjunto de la obra⁵. Indicamos, junto a los poemas sobre los que se realizó esta operación, el número total de palabras que los componen:

	palabras
1.- Pastoral	(248)
2.- Sueños dorados	(445)

⁵Se procedió a elegir uno de cada diez poemas. Es evidente que, de proponer estudio diverso, como por ejemplo la búsqueda de frecuencias probables del vocabulario, tendríamos que haber seleccionado muestras de versos y no de poemas, realizando además la selección de versos mediante las tablas de números aleatorios. Obviamente este tipo no incorporaría nada al propuesto aquí, tal como lo explicábamos en la Introducción.

3.- Poesía	(413)
4.- A Juan Sansano	(278)
5.- A ti, Ramón Sijé	(82)
6.- A la caña silbada de artificio	(50)
7.- Al polo norte del limón amargo	(54)
8.- Agrios huertos, azules limonares	(44)
9.- Puesta en la mejor práctica, estás, luna	(56)
10.- Barbihecho domingo, claros bozos	(46)
11.- Bella - y marítima	(247)
12.- Dos rectas, tierra y mar, en lo lejano	(52)
13.- Hoy el día es un colegio	(40)
14.- La abeja	(92)
15.- Fruto - en guerra	(171)
16.- Fuente - y María	(221)
17.- Corrida real	(586)
18.- Rosa - de almendra	(91)
19.- Fruto - querido y no	(37)
20.- Azahares - lunándose	(35)
21.- Dichoso el campesino que ara y lanza	(86)
22.- Nubes - y arcángeles	(85)
23.- ¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria	(85)
24.- Ya se desembaraza y se desmembra	(90)
25.- Después de haber cavado este barbecho	(93)
26.- Como queda en la tarde que termina	(88)
27.- Mi sangre es un camino	(526)
28.- Los cobardes	(334)
29.- Aceituneros	(198)
30.- Pasionaria	(454)
31.- Las cárceles	(391)
32.- Canción del antiavionista.	(190)
33.- Es la casa un palomar	(192)
34.- Cuerpo del amanecer	(43)
35.- El cementerio está cerca	(55)
36.- Cogedme, cogedme	(18)
37.- Atraviesa la calle	(42)
38.- La vejez de los pueblos	(50)
39.- Tristes guerras	(28)
40.- El número de sangres	(44)
41.- El mar también elige	(32)
42.- Enciende las dos puertas	(18)
43.- Que me aconseje el mar	(14)
44.- Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío	(206)
45.- Sepultura de la imaginación	(146)

El número total de palabras obtenido por la suma de las de cada poema es de 6.796. Estas 6.796 unidades léxicas, que forman los 45 poemas, lo son de un vocabulario que tiene 1.952

palabras originales, es decir el 32'72%, siendo el 71'28% de repeticiones. Obsérvese la relación existente entre las 6.796 palabras de los poemas y las 65.788 de los 427, planteándonos un primer valor de proporcionalidad para la comparación de los dos vocabularios.

Damos a continuación, en la primera columna, las presencias totales de los 50 términos en el vocabulario de los 45 poemas, procediendo a compararlo con la frecuencia total de los 50 términos en los 427 poemas (columna 2.^a); la columna 3.^a es el porcentaje de las presencias de cada término en los 45 poemas, en relación al léxico total de éstos; la cuarta es el porcentaje de la frecuencia total de los 50 términos, en relación al léxico de los 427 poemas:

	frecuencias 45 poemas	frecuencias total	% léxico 45 poemas	% léxico total
agua	10	98	0'1471	0'1489
aire	3	70	0'0441	0'1064
altura	2	70	0'0294	0'1064
amor	9	225	0'1324	0'3420
ausencia	0	33	0	0'0501
beso	8	89	0'1177	0'1352
blanco	10	78	0'1471	0'1185
boca	8	95	0'1177	0'1444
cielo	13	117	0'1912	0'1778
corazón	11	133	0'1618	0'2021
día	16	106	0'2354	0'1611
flor	9	117	0'1324	0'1778
fuego	10	59	0'1471	0'0896
herida	4	6	0'0588	0'0912
higuera	7	34	0'1030	0'0516
hombre	19	108	0'2795	0'1641
huerto	4	69	0'0588	0'1048
hueso	4	52	0'0588	0'0790
limón	3	35	0'441	0'0532
luna	6	97	0'0882	0'1474
luz	24	202	0'3531	0'3070
llanto	14	78	0'2060	0'1185
lluvia	5	61	0'0735	0'0927
mano	8	114	0'1177	0'1732
mar	11	80	0'1618	0'1216

muerte	19	240	0'2795	0'3648
mujer	8	57	0'1177	0'0866
negro	12	66	0'1765	0'1003
ojos	5	112	0'0735	0'1702
pena	10	69	0'1471	0'1048
pie	9	58	0'1324	0'8803
piedra	12	68	0'1765	0'1033
pueblo	10	47	0'1471	0'0714
pureza	11	72	0'1618	0'1094
rayo	4	35	0'588	0'0532
río	12	70	0'1765	0'1064
risa	5	66	0'0735	0'1003
rojo	0	50	0	0'0760
sangre	26	181	0'3825	0'2751
siembra	4	27	0'0588	0'0410
sol	20	148	0'2942	0'2249
soledad	2	45	0'0294	0'0684
sombra	11	117	0'1618	0'1778
tierra	14	161	0'206	0'2447
venas	3	29	0'0441	0'0440
verde	4	66	0'0588	0'1003
vida	21	216	0'3090	0'3283
viento	9	87	0'1329	0'1322
vientre	2	39	0'0294	0'0592
vuelo	9	53	0'1324	0'0805

Se observará que algunos valores tienen una representatividad proporcional en las dos muestras comparadas, pero el dato más importante de proporcionalidad nos viene de la suma de totales de las dos columnas y sus porcentajes correspondientes:

50 términos en 45 poemas	50 términos en total	% 45 poemas (6.796 términos)	% total (65.788)
---	---------------------------------	---	-----------------------------

Totales	460	4459	6'7686	6'7778
-------------------	-----	------	--------	--------

Esto nos plantea una constante nte organización del vocabulario, en un muestreo que se convierte así en representativo del léxico hernandiano. Es una constante de organización interna y global, puesto que aisladamente los términos no mantienen la misma proporcionalidad, aunque algunos sí la tengan, pero el conjunto de los términos sí la mantiene de una forma rotunda. Planteamos una serie de cálculos que permitirán inmediatamente conclusiones sobre las tendencias de organización del léxico y, la relación léxico-valor temático de las obras.

Proporciones del lenguaje de la naturaleza / lenguaje referente al hombre.

El lenguaje básico está constituido por 26 términos referentes a la naturaleza y 24 referentes al hombre⁶. La matriz de datos de totales da la siguiente distribución:

	Naturaleza	Hombre	% Naturaleza	% Hombre
Totales	2278	2181	51'08	48'02

La misma relación en el léxico de los 45 poemas se reproduce en el siguiente cuadro:

45 poemas	242	218	52'60	47'39
---------------------	-----	-----	-------	-------

encontrándonos de nuevo con cantidades casi constantes en la proporcionalidad del total y la muestra de los 45 poemas. Pero además encontramos la proporcionalidad entre los dos conjuntos de términos programados y sus porcentajes globales, proporcionalidad que reproduce el hecho de que el lenguaje de la naturaleza tiene un término más que el lenguaje del hombre. ¿Meras coincidencias? Probablemente no, pero tampoco nada que nos permita deducir leyes generales⁷. Lo que sí nos permite es plantear una sistematicidad poética del vocabulario hernandiano, como si estuviésemos ante un conjunto estable y sistemático, en el que dos subconjuntos semánticos (Naturaleza y Hombre) funcionan regularmente, proporcionalmente, en la globalidad de la obra y en una muestra amplia elegida al azar.

¿Ocurre siempre así? Podemos contrastar si existe esta misma proporcionalidad en el interior de las obras consideradas como unidades aisladas. Veámoslo. Se suman los términos de los dos lenguajes por separado y se saca el tanto por ciento:

	Naturaleza	Hombre	% Naturaleza	% Hombre
N0	479	245	66'16	33'84
ZLUNA	114	27	80'86	19'14

⁶Según la atribución realizada en el epígrafe «Valor y posibilidad semántica de cada término» de este mismo capítulo.

⁷No serviría para nada tras un contacto epidérmico con las frecuencias de los términos. Lo que sí indica es la tendencia a relaciones estables de las frecuencias de vocabulario.

N2	104	51	67'09	32'91
N3	307	214	58'92	41'07
N4	115	76	60'20	39'80
N5	104	57	64'50	35'40
ZRAYO	71	148	32'42	67'58
ZVULN	44	100	30'55	69'45
N8	60	112	34'88	65'12
ZVIEN	186	331	35'97	64'03
ZACEC	121	178	40'46	59'54
N11	79	124	38'91	61'08
ZCANC	292	357	44'99	55'01
ZULT	202	166	54'89	45'11

El cuadro se comenta fácilmente porque la relación entre los dos lenguajes plantea cuestiones obvias desde el punto de vista temático:

- 1.- El predominio casi absoluto del lenguaje de la naturaleza en el primer período, el que va de las poesías de la infancia oriolana a los Silbos (N5), siendo importantísima la desproporción existente en *Perito en lunas*. Para estas denominaciones de las obras como N5, N0, etc., Cf. el siglario que se incluye en el epígrafe «Desarrollo del programa, cap. II.
- 2.- Predominio del lenguaje referente al hombre desde *El rayo que no cesa* a los últimos poemas de la guerra civil (N11). La crítica ha señalado aquí un valor temático predominante existencial-amoroso (ZRAYO, ZVULN, NB) e histórico con los tres conjuntos de la guerra civil (ZVIEN, ZACEC, N11). Obsérvese que las proporciones tienden a invertir el espacio anterior.
- 3.- Aproximación a la proporcionalidad de la muestra y al recuento total en la obra, en el *Cancionero de romancero de ausencias* y los *Últimos poemas*, siendo importante esa relación de los lenguajes casi a un cincuenta por cien. En otros trabajos hemos tenido ocasión de explicar el carácter de recuperación de los lenguajes anteriores que estas dos obras tienen⁸.

Peso del conjunto de términos en relación al léxico total de las obras

Una nueva relación se puede obtener comparando las cantidades totales de los 50 términos en cada obra con el conjunto de unidades léxicas que la forman. Recordemos que esta misma comparación daba un porcentaje similar para los 45 poemas de la muestra y los 427 de la totalidad, porcentaje que era respectivamente 6'7686 y 6'7778. Al poner en relación ahora las dos cantidades en cada obra, obtenemos los siguientes resultados:

⁸Cf. Rovira, *Cancionero...*, págs. 105 y ss.

	50 términos	vocabulario total	%
N0	724	13.701	5'2
ZLUNA	141	2129	6'8
N2	155	2.797	5'3
N3	521	9.814	5'3
N4	191	3.273	5'8
N5	161	2.421	6'6
ZRAYO	219	2832	7'7
ZVULN	144	1.389	10'38
N8	172	3.118	5'5
ZVIEN	517	8.335	6'2
ZACEC	299	4.880	6'1
N11	203	2.832	7'1
ZCANC	649	4.151	15'6
ZULT	368	4.156	8'9

La proporcionalidad de los términos estudiados en relación al léxico total de las obras, presenta el dato evidente del *Cancionero* como la obra que más peso de términos tiene, mientras N0 es la que menos. Seguramente esto es un efecto también de la forma de selección, que ha tenido en cuenta, como decíamos, aquellos términos que llegasen a la poesía final, por el tipo de análisis que vamos a proponer. Pero, en cualquier caso, resulta importante esta progresión de términos, desde el comienzo de la poesía hasta las últimas composiciones.

Cualquier otro tipo de valoración de este cuadro resulta aventurada, porque estamos operando aquí sobre frecuencias absolutas del vocabulario tomadas aisladamente y seguimos, por lo tanto, con una «relación epidérmica» con el léxico, tal como decíamos, citando a Benzécri, en la Introducción. Hemos leído a veces materiales de aplicación estadística al lenguaje que, a partir de aquí, plantean conclusiones. No nos atrevemos a hacerlo por la propuesta de otra forma de análisis, que va a tener en cuenta los datos en su conjunto de relaciones, órdenes y posibilidad de convertir en valores cualitativos -esto es, estilísticos- toda cuantificación.

II ANÁLISIS FACTORIAL DE CORRESPONDENCIAS DE 50 TERMINOS

Objetivos y elementos del estudio

0. Al plantear en la Introducción los objetivos de este trabajo, un problema esencial era la estructuración de un vocabulario básico en función poética. La noción de estructura hacía referencia allí a la disposición, a lo largo de la obra, de los términos considerados importantes para el estudio de la poesía hernandiana¹.
1. Será necesario recordar algunos conceptos fundamentales que guían el trabajo que se ofrece a continuación. Son estos conceptos los que nos permiten interpretar cualitativamente el análisis, es decir, como demostración de la función y creación poética que se genera a partir del material lingüístico².
2.
 - 1.1. La palabra es el soporte del mundo poético que se construye. El poeta anula el balbuceo pre-poético cuando crea un término-clave, organizador, por ejemplo, de su construcción metafórica. El poeta escribe alrededor de la palabra (que es sonido, ritmo, frase, etc.), pero que es sobre todo clave y unidad de la lengua³.
 - 1.2. Un ejemplo, a nivel poético, del alcance de lo anterior es la función que asumen algunos términos del vocabulario hernandiano que estudiamos en estas páginas: *luna, rayo, viento, ausencia*, etc. en la organización de los conjuntos poéticos (obras o períodos), a partir de la metaforización amplia que los rodea. Cada una de estas palabras del poeta es una acumulación de connotaciones, una sobresignificación biográfica, emotiva, conceptual, histórica, etc.
3. Al plantearnos el estudio del vocabulario seleccionado, nos interesaba fundamentalmente la relación que este vocabulario mantenía entre sí a lo largo de la obra poética, seccionada en los poemas y períodos (libros y conjuntos de poemas que no constituyeron libro) que las ediciones de Hernández han clarificado ya suficientemente.⁴
4.
 - 2.1. El análisis que ofrecemos a continuación es la superación del relativo a frecuencias absolutas de términos fundamentales y su evolución diacrónica en la obra. Es superación, en cuanto aquél sólo nos presenta el peso de un término en

¹Cf. «Fijación de un vocabulario básico».

²Cf. Henry, *op. cit.*, e Introducción.

³«La palabra, a pesar de la dificultad que se tiene para definirla, es un límite que se impone al espíritu, una cosa central en el mecanismo de la lengua», Saussure, *Curso de lingüística general*, pág. 185 ss.

⁴Hemos aceptado las líneas generales de la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *Obra poética Completa*, Ed. Zero, Madrid, 1976, con variaciones para el período final del *Cancionero* y los *Ultimos poemas*, que proceden de nuestra edición de estas dos obras. (Cf. Introducción, nota. 1.º). Para esta variación nos remitimos a la justificación que dábamos en esta edición.

cada período, peso absoluto en relación término / cantidad de presencias / cantidad de palabras en cada poema.

2.2. El análisis de ahora, en estadística, se llama factorial de correspondencias y se ha realizado mediante un programa que se detalla en apéndice con la reproducción de todos los pasos en los listados de una computadora⁵. La base del análisis factorial de correspondencias es la siguiente:

2.2.1. Se programan dos conjuntos de datos que se quieren poner en relación (aquí palabras-poemas contituidos en libro o en período cronológico). Un conjunto de datos se constituye como *columnas* (las palabras) y otro como *filas* (los poemas y conjuntos de poemas). El gráfico de esta disposición es el siguiente:

2.2.2.

2.2.3. Corresponden las columnas a los 50 términos relacionados y las filas a los 427 poemas. De una columna *x* de las 50 partirá una línea en la que estarán representadas las presencias / ausencias del término en las 427 filas. Asimismo, de una fila *x* de las 427 partirá una línea en la que estarán representadas las presencias / ausencias de los términos en las 50 columnas.

2.2.4. La relación primera que se establece es la que reproduce el gráfico siguiente:

Es decir, la intersección, por ejemplo, de la fila 232 (poema) con la columna 27 (palabra), o sea presencia / ausencia de la palabra 27 en el poema 232⁶.

2.2.5. Los datos introducidos constituyen, a un primer nivel, un conjunto de frecuencias absolutas de cada término en los 427 poemas y de presencia / ausencia en cada poema de los 50 términos. La intersección del gráfico anterior columna / fila tiene por lo tanto 21.350 realizaciones (50x427). Si tenemos en cuenta que los datos operativos no son presencia / ausencia, sino ausencia / número de presencia (cantidad de apariciones de un término en cada poema), notaremos que la cantidad de intersecciones con las que operamos es igual al número de veces que aparecen los 50 términos, multiplicado por las 427 filas. Siendo 4.459 el número total de presencia de los 50 términos, el número de intersecciones es de 1.903.993 (4.459x427). De todas formas, los análisis se realizarán reduciendo las 427 filas a 14 (es decir, los 427 poemas a 14 libros o períodos), siendo entonces las intersecciones 700 (50x14) y el número total en relación a las 4.459 presencias 62.426 (4.459x14). Esto por razones operativas de la máquina utilizada y, sobre todo, por problemas que se detallarán en otro apartado, relacionados con la entidad significativa de los 50 términos y las dificultades para establecer

⁵Cf. apéndices 1.º y 2.º.

⁶Corresponden estos a la matriz que aparece en el apéndice 2.º.

conclusiones válidas sobre cada poema singular⁷.

3. El objetivo del análisis es estudiar las correspondencias que existen entre cada término y sus presencias/ ausencias y cada conjunto de poemas y, a la inversa, entre cada conjunto y los 50 términos en su presencia / ausencia. Pero el análisis se plantea *en función de la totalidad de la relación programada*, es decir, la correspondencia de un término con un conjunto poemático en relación a las presencias del total de términos en el conjunto poemático. Y a la inversa: un conjunto poemático en relación a los 50 términos presentes / ausentes y en relación a los otros conjuntos poemáticos. Se busca por lo tanto una relación múltiple capaz de dar cuenta de:
 - 3.1. *Comportamientos* similares de un término y otros o de una obra y otras en función de las correspondencias filas / columnas. La noción de comportamiento debe de ser entendida a través de los conceptos de *igualdad* y *desviación*: cuanto mayor sea la similitud de presencias de una columna en las filas (de un término en los poemas) mayor proximidad tendrán en el análisis de sus correspondencias (*igualdad*) y a la inversa (*desviación*).
 - 3.2. Desviación es, por otra parte, la noción estadística que significa en el análisis propuesto que si un término tuviera *una* presencia en *cada uno* de los poemas, su posición en los listados del análisis sería cero. Se opera, en definitiva, por la *desviación* de la hipotética presencia de un término en cada poema. Y ésta es la clave de las semejanzas y desemejanzas de *comportamiento* de los términos entre sí.
 - 3.3. El análisis de correspondencias queda planteado como la busca de semejanzas y desemejanzas de comportamientos de los términos, que serán entonces agrupados u opuestos cuantificadamente por su distribución conjunta en la obra. Los listados numéricos I a VIII del programa corresponden a este análisis de agrupamientos / oposiciones.
4. Tras la noción de correspondencia, queda por explicar la de *factorial* y *factor*. La definición de *factor* es «conjunto de variables hipotéticas que permiten la representación de un conjunto de variables observables»⁸. El análisis se realiza por acumulación de relaciones de correspondencia. Se opera, como decíamos, encontrando una relación entre el conjunto de términos y el conjunto de obras, pero la estructura múltiple de relación (cada columna por todas las filas en función de todas las columnas) obliga a introducir el concepto operativo de *factor*,

⁷Se observará, tras el comentario al programa de correspondencias términos / obras, que el conjunto de relaciones que se establecería en cada poema desbordaría la capacidad de síntesis sobre un listado tan amplio. *vid.* 20: «Homogeneidad de las obras y distancias de los poemas».

⁸Tomamos la definición más general que es, por ejemplo, la que aparece en la «Enciclopedia Larousse». La justificación aparece en el apéndice 1.º.

que significa que el conjunto de intersecciones detallado en 2.2.5. no se analiza de una sola vez, por la cantidad de datos en correspondencia, la múltiple actuación de la *desviación* en todos ellos y, a partir de aquí, la posibilidad de encontrar diversos agrupamientos zonales términos / obras. Al operar sobre agrupaciones de comportamientos semejantes de términos / obras, el programa va acumulando hipótesis de relación en el interior del conjunto de datos; es decir, entrega un primer listado en función de una primera selección de la relación términos / obras; y sucesivamente se entregan otros. En el programa aparece detallada esta cuestión y el progresivo desarrollo del análisis factorial: el *factor 1.º* explica el 25'59% de correspondencias términos / obras; el *factor 2.º* el 16'20; el 3.º el 11'7; el 4.º el 10'53 y el 5.º el 8'31, pudiéndose plantear sucesivos factores para el análisis de otras correspondencias términos / obras, pero es evidente la poca entidad, por el bajo porcentaje de datos que pondría en relación, de sucesivos factores. El conjunto de los cinco factores utilizados explica en el programa el 71'91% de las correspondencias de los datos⁹.

5. Recapitulando sobre lo que hemos visto, ahora ya en función del vocabulario programado, obtenemos las siguientes orientaciones:
 - 5.1. Vamos a conseguir, en la aplicación a los datos del programa detallado, agrupamientos del vocabulario en función de sus correspondencias. Es decir, serán recogidos los comportamientos similares de cada término en relación a los otros en los listados de las coordenadas de los elementos, ateniéndose a la proximidad cuantificada que nos entregan las operaciones. Por ejemplo, en *términos ordenados por sus coordenadas en el primer factor*, se evidencia la relación *limón* (8998), *huerta* (7612); *blanco* (6740), *luna* (6618), etc., junto a la relación establecida para *obras ordenadas por sus coordenadas en el primer factor*, que nos da: ZLUNA (8093); N2 (5329); N0(3960); N4 (3556), entendiendo aquí que el listado no nos ofrece una relación absoluta de presencia, sino de correspondencias del conjunto de términos / obras.
 - 5.2. Además, la relación es parcial, como hemos explicado, puesto que cada factor nos ofrece, por la ampliación de datos en correspondencia, unas variantes de aproximación de términos y obras, podríamos decir, unos sentidos sucesivos en las correspondencias lenguaje / obras. De ahí que podamos considerar los cinco listados de los factores como diversos ordenamientos indicadores para la lectura, en función de que lo que estamos buscando con el programa es, insistimos, la correspondencia de un término en relación a todos los demás.
 - 5.3. Un término se agrupará entonces con otros en una escala cuantificada, en función de una relación establecida en correspondencia con un conjunto de obras. Esto plantea que cada ordenación factorial exija ser entendida tanto en las coordenadas de los términos como en las de las obras. Sobre el ejemplo dado anteriormente en 5.1. es evidente que esa relación de términos agrupados lo es en función de la

⁹Cf. columna de «tanto por ciento acumulado», en Programa 1.

relación de obras agrupadas.

- 5.4. Los listados de términos y, obras aparecen como columna decreciente en positivo y, a partir de un determinado elemento, como columna creciente en negativo. El centro de la columna es el elemento hipotético cero, según lo establecido a partir de la noción de *desviación* en 3.2. A partir de la columna creciente en negativo, entendemos que son las correspondencias opuestas, es decir la no aparición de términos en relación a los agrupados en positivo, en la zona de agrupamiento que cubre el factor al que corresponde el listado. Este principio nos lleva a considerar como lenguajes opuestos los que se representan en el eje positivo / negativo. La clave de interpretación del análisis es que los lenguajes opuestos cuantitativamente representen como significado esta oposición, o sea cualitativamente. La posibilidad semántica de esta oposición no es algo que se dé, de partida, y para llegar a ella planteamos indicaciones sobre el valor y la posibilidad semántica de cada término.
- 5.5. Para la interpretación de los listados partimos de aceptar las limitaciones que nos planteaba el lenguaje base de 50 términos, tal como aparece recogido en la Introducción.
6. Sería necesario introducir ahora una explicación metodológica sobre el Análisis factorial de correspondencias, en el campo ya de los principios estadísticos y matemáticos que diseñan el método. Hemos creído conveniente realizarla en un apéndice, concretamente el 3.º: «Metodología del análisis factorial de correspondencias», precisamente por el carácter de aplicación y no de investigación de método que este tipo de análisis tiene aquí. La investigación, en todo caso, es sobre las posibilidades de aplicación de un programa de este tipo a un comentario de lenguaje de un poeta, siendo este problema el que nos pertenece exclusivamente. Las otras cuestiones, que rodean la justificación del método utilizado y que vienen dadas en apéndice, han sido formuladas como dijimos en la Introducción, por el Doctor D. Rafael Romero Villafranca, que es el autor también del programa operativo para el ordenador.

Desarrollo del programa

SIGLARIO

Por razones operativas del ordenador utilizado, las obras aparecen denominadas de la siguiente manera:

- N0 Primeros Poemas
- ZLUNA *Perito en lunas*
- N2 Poemas de la época *Perito en lunas*
- N3 Poemas varios (1933-34) -I-

- N4 Poemas varios (1933-34) -II-
 N5 Poemas varios (1933-34) -III-
 ZRAYO *El rayo que no cesa*
 ZVULN *Imagen de tu huella y El silbo vulnerado*
 N8 Poemas entre *El rayo* y *Viento del pueblo*
 ZVIEN *Viento del pueblo*
 ZACEC *El hombre acecha*
 N11 Poemas de 1938-39 no incluidos en libro
 ZCANC *Cancionero y romancero de ausencias*
 ZULT *Ultimos poemas*

periodización que corresponde a la de la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia¹⁰.

En las citas de fragmentos las obras con título aparecen con sus iniciales: así PL (*Perito en lunas*), RNC, SV, VP, HA, CRA, UP.

COMENTARIO

FIGURA 1.^{a11}

F₁

<u>Términos</u>		<u>Obras</u>
	(+)	
LIMON		ZLUNA
HUERTO		
BLANCO		
LUNA		
VERDE		
RIO		N2

¹⁰*Obra poética completa*, cf. nota 4.

¹¹Desarrollamos un gráfico mediante un eje que reproduce las posiciones de los términos y las obras. Cf. en el programa «Coordenadas de los elementos» para el factor 1.º.

VIENTO
HIGUERA
LUZ

ALTURA
PUREZA
CIELO
FLOR
ROJO
SOLEDAD
AMOR

AIRE
AUSENCIA
AGUA
NEGRO
SOL
RISA
OJOS
MANO
SOMBRA
DIA
LLUVIA

VIDA
PENA
PIE
VUELO
VENAS
BOCA
BESO
TIERRA
FUEGO
MAR

N0
N4
N3
N5

ZVULN

ZULT

ZCANC

LLANTO
 SIEMBRA
 MUERTE

 PIEDRA
 MUJER

 VIENTRE

 RAYO
 SANGRE
 HERIDA
 HUESO
 CORAZON
 PUEBLO
 HOMBRE

ZRAYO
 Z8
 N11
 ZACEC
 ZVIEN

(-)

7.1. *Primer ejemplo del análisis: El factor 1.º y su ordenación de términos / obras. El listado F.1. que corresponde a la figura 1.ª, nos entrega el siguiente orden con la oposición¹²:*

(+)	(-)
<i>limón</i>	hombre
<i>huerto</i>	pueblo
<i>blanco</i>	corazón
<i>luna</i>	hueso
<i>verde</i>	herida
<i>río</i>	sangre
<i>viento</i>	rayo
<i>higuera</i>	vientre
<i>luz</i>	mujer
<i>altura</i>	pedra

¹²Hablamos de oposición en el sentido establecido por 5.4. Para el valor semántico de las oposiciones, cf. lo dicho en el capítulo anterior.

<i>pureza</i>		muerte
<i>cielo</i>	opuesto a	siembra
<i>flor</i>		llanto
<i>rojo</i>		<i>mar</i>
soledad		<i>fuego</i>
amor		<i>tierra</i>
<i>aire</i>		beso
ausencia		boca
<i>agua</i>		venas
<i>negro</i>		vuelo
<i>sol</i>		pie
<i>risa</i>		pena
ojos		vida
<i>sombra</i>		
mano		
<i>día</i>		
<i>lluvia</i>		

(los términos en *cursiva* corresponden al campo *de la naturaleza*; los restantes al *del hombre*).

Como indicación de correspondencias, los términos positivos se oponen a los negativos, lo que quiere decir que mantienen una relación divergente. Podríamos afirmar que las dos series son vocabularios opuestos en su utilización, hacia las zonas de la obra que les corresponden.

Resulta evidente la relación semántica de la serie primera (+) con lo que hemos llamado *lenguaje de la naturaleza*. El peso de los términos que tienen la atribución de naturaleza es de 21 contra 6, correspondientes estos últimos al *lenguaje del hombre*, existencial, etc.¹³, es decir un 77'7% frente a un 22'3%.

La serie opuesta (-) tiene, por el contrario, un valor semántico del *lenguaje del hombre*. El peso de términos con esta atribución es de 18 frente a 5, correspondientes al *lenguaje de la naturaleza*, es decir un 78'26% frente a un 21'7%.

Partimos entonces de una diferenciación de correspondencias de las dos

¹³Utilizaremos el término de *lenguaje del hombre* como expresión muy amplia que recoge valores existenciales, amorosos, sociales, históricos, etc.

series (ahora ya *naturaleza y hombre*) que provoca una oposición que hay que leer inmediatamente por las coordenadas de las obras, que son las siguientes para el primer factor:

(+)	(-)
ZLUNA	ZVIEN
N2	ZACEC
N0	N11
N4	N8
N3	ZRAYO
N5	ZCANC
ZVULN	ZULT

Aparece clara la oposición de la obra en dos grupos, siendo la columna (+) el correspondiente al período inicial hasta *El silbo vulnerado* y la columna (-) el período que comienza en 1936 con *El rayo que no cesa* hasta los *Ultimos poemas*. Pero notemos además que:

a) en la oposición de términos *lenguaje de la naturaleza / lenguaje del hombre* lo más distante es *Perito en lunas* a *Viento del pueblo*.

b) La zona intermedia de la oposición de términos -que coincide con una serie de palabras del *lenguaje del hombre*: *risa, ojos, mano, sombra, día, lluvia, vida, pena, pie, vuelo, venas, boca, beso-*, se corresponde con la presencia de *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*, siendo evidente el peso semántico de estos términos para estas obras¹⁴.

c) Entre *El silbo* y *El rayo* aparecen *Ultimos poemas* y *Cancionero y romancero de ausencias*, lo cual coincide con una propuesta de lectura de estas dos obras como recuperación de lenguajes anteriores¹⁵.

d) La oposición *lenguaje de la naturaleza / lenguaje del hombre* opone, finalmente, a las obras que van desde los poemas de la infancia poética hasta la primera poesía amorosa del 35, a la serie existencial-amorosa iniciada por *El Rayo*, la ruptura temática de la guerra civil y las últimas obras.

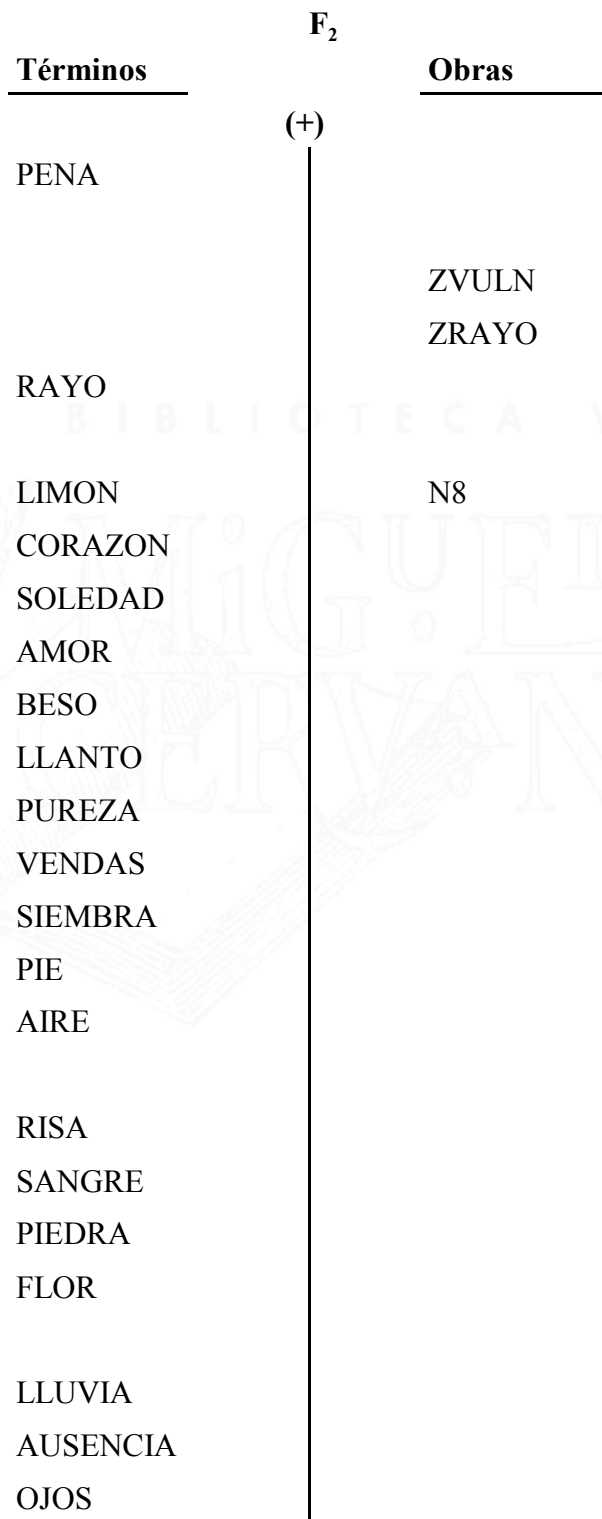
e) Aunque la presencia de términos en el campo opuesto será tratada sistemáticamente luego, redimensionando estas presencias al poner en conjunción otros factores, queremos hacer notar la indicación evidente que nos entrega *rayo* agrupado en el *lenguaje del hombre*. Y, efectivamente, podemos afirmar ya que *rayo*,

¹⁴Son dos obras existenciales-amorosas que coinciden plenamente con la fijación central de estos términos.

¹⁵La indicación la vamos a encontrar en todos los listados. Sobre el carácter de recuperación por parte de estas dos obras de lenguajes anteriores, cf., en un plano estilístico, nuestro estudio de 1976.

cuyo valor semántico propio corresponde a la serie *de la naturaleza*, obtiene su mejor tratamiento en relación a términos referentes al hombre: constituye la metáfora existencial de la fatalidad y el sufrimiento amoroso, siendo este tipo de indicación el que nos permitirá encontrar un valor semántico al análisis cuantitativo.

FIGURA 2.^a



AGUA	
TIERRA	
MANO	
<hr/>	
HUERTO	
RIO	ZCANC
HIGUERA	N2
DIA	N3
LUNA	N0
MAR	
MUERTE	ZLUNA
ALTURA	
HUESO	
VIENTO	
LUZ	
BLANCO	
CIELO	
VUELO	
VERDE	ZVIEN
MUJER	ZACEC
HERIDA	
SOL	ZULT
BOCA	
VIDA	
NEGRO	
FUEGO	
ROJO	N11
SOMBRA	
HOMBRE	
VIENTRE	

PUEBLO

(-)

8.1. *Segundo ejemplo de análisis: El factor 2.º y su ordenación de términos / obras.*
El listado F.2 (fig. 2.ª) nos entrega el siguiente orden:

(+)

(-)

a) pena	b) pueblo
rayo	vientre
limón	hombre
corazón	sombra
soledad	rojo
amor	fuego
beso	negro
llanto	vida
pureza	boca
venas	sol
siembra	herida
pie	mujer
aire	verde
risa	vuelo
sangre	
b) piedra	cielo
flor	blanco
lluvia	luz
ausencia	viento
ojos	hueso
agua	altura
tierra	muerte
mano	mar
	luna
	día

higuera

río

huerto

(Los términos en *cursiva* corresponden al campo *de la naturaleza*; los restantes al *del hombre*).

- 8.1. Frente a la claridad de la oposición realizada por el *Factor 1.º*, como oposición también semántica, en el *2.º* encontramos varias indicaciones, cuya comprensión plantea otro tipo de desarrollo.

En primer lugar, es evidente la existencia de una zona central (positivo decreciente + negativo decreciente¹⁶) en la que están concentrados un conjunto de términos pertenecientes al *lenguaje de la naturaleza*. Hemos partido el esquema en tres apartados, siendo el de esta zona, el c), donde encontramos 21 términos de los que 15 pertenecen al referente natural (el 71'42%).

La zona fundamental en oposición de correspondencias es la que tiene la letra a), con 15 palabras de las que 11 pertenecen al referente del *hombre* (el 77'33%), en relación a la zona negativa c) con 14 palabras, siendo 8 del lenguaje del *hombre* y 7 del de la *naturaleza* (el 57'14% frente al 42'28%). La indicación de la oposición es:

l. hombre / l. hombre + naturaleza

Las coordenadas de las obras son para este factor:

(+)	(-)
ZVULN	N11
ZRAYO	ZULT
N8	ZACEC
N4	ZVIEN
N5	ZLUNA
	N0
	N3
	N2
	ZCANC

La oposición básica está entre el período amoroso (ZVULN y ZRAYO) y el período de la poesía social e histórica de la guerra civil (N11, ZVIEN, ZACEC), junto al

¹⁶Es siempre la zona intermedia la menos significativa de la oposición, ya que se realiza entre los dos límites del eje, que son los realmente significativos. Unimos, por esto, positivo decreciente y negativo decreciente.

período final de los *Ultimos poemas*, que aparecen aquí distanciados del *Cancionero*, obra que se presenta central en el tercer grupo observable, que corresponde a la zona intermedia y que coincide con las obras del período temático de la naturaleza. Las correspondencias obras / términos nos relacionan:

a) El apartado *a) hombre* con las obras del período amoroso.

b) El apartado *c) naturaleza* con las obras del período inicial, esto es, de la naturaleza.

c) El apartado *b) hombre + naturaleza* con las obras del período histórico de la guerra civil¹⁷.

Consideramos posible penetrar más en el sentido de esta oposición a través de una nueva concreción de los problemas del significado, que vamos a explicar a continuación.

8.2. *Ampliación semántica de los lenguajes en oposición.* La oposición semántica central que está permitiendo el comentario:

naturaleza / hombre,

resulta insuficiente por una razón fundamental, procedente aquí de la conciencia intuitiva de lector del poeta: el apartado a) tiene términos como *pena, corazón, soledad, amor, beso, llanto, venas, siembra*, etc., pero también *rayo* que, aparte de la valoración como sentido propio en el campo del hombre, coinciden sustancialmente con palabras-clave de la metáfora existencial-amorosa; el apartado c) con términos como *pueblo, vientre, hombre, vida, boca, herida, mujer, vuelo*, pero también *sombra, rojo, fuego, negro*, etc., aparte de sus valores en el lenguaje referente al *hombre* y la *naturaleza* como sentido propio, tiene también el carácter de ser términos claves de la metáfora social e histórica. Propondríamos entonces una diversificación del lenguaje del *hombre* en dos direcciones:

a) lenguaje *existencial-amoroso*

b) lenguaje *social e histórico*;

diversificación que tendría también, como palabras que funcionan en uno de los dos campos, al lenguaje de la naturaleza: *rayo* por ejemplo, lo hemos valorado antes como metáfora existencial y amorosa: *sombra* -lo sabe cualquier lector de Hernández- es un término clave de una metáfora social.

Ya al margen de la conciencia del lector, podemos plantear que todo término puede funcionar contextualizándose en otro campo que el que le corresponde por su sentido propio y, por lo tanto, tomando parte de la

¹⁷Nótese la presencia aquí del *Cancionero*, que estaría recuperando el lenguaje de la naturaleza, según lo dicho en la nota 15.

significación del campo en el que se contextualiza. La indicación del análisis es sólo que un término dado funciona en otro campo que el propio. La interpretación de este indicador de correspondencias es que el término no sólo funciona en el campo, sino que, por contextualidad, asume, a partir del primer significado propio, otros significados. Por contextualidad y por metáfora¹⁸.

Vamos a ver algunos ejemplos. Utilizamos sólo una cita para demostrar la ampliación contextual o metafórica del significado de algunos términos: son, en primer lugar, todos los correspondientes al apartado c) del factor 2.% concretamente: pueblo, vientre, hombre, sombra, rojo, fuego, negro, vida, boca, sol, herida, mujer, verde, vuelo. Intentamos verlos, por lo tanto, con valores contextuales o metafóricos, hacia un lenguaje social e histórico:

8.2.1. *pueblo*:

Vientos del *pueblo* me llevan,
vientos del *pueblo* me arrastran...
(VP, «Vientos», v.1-2)

8.2.2. *vientre*:

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un *vientre*
desdichado y con pobreza,
no fue sitio para hacerme
ruiseñor de las desdichas...
(VP, «Sentado», v. 20)

8.2.3. *hombre*:

Solos se quedan los *hombres*
al calor de las batallas...
(VP, «Los cobardes», v. 65)

8.2.4. *sombra*:

Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la *sombra* vencida.
(UP, «Eterna», v. 36)

8.2.5. *rojo*:

Sobre la *roja* España, blanca y *roja*
(VP, «Fuerza», v. 1)

8.2.6. *fuego*:

Con la prisa del *fuego*,
en un magnífico avance,
un ejército férreo...
(VP, «Campesino», v. 39)

¹⁸Cf. epígrafe 10.

8.2.7. *negro*:

Un hombre hace memoria de la luz, de la tierra
húmedamente *negro*.

(HA, «Las cárceles», I, v. 16)

8.2.8. *vida*:

Empieza a *vivir*, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta.

(VP, «El niño», v. 13)

8.2.9. *boca*:

Si cada *boca* de España,
de su juventud, pusiese
estas palabras mordiéndolas
en lo mejor de sus dientes...

(VP, «Llamo a la juventud», v. 11)

8.2.10 *sol*:

Pero hay un rayo de sol en la lucha...

(UP, «Eterna», v. 36)

8.2.11 *herida*:

Por los campos luchados se extienden los *heridos*...

(HA, «El herido», v. 1)

8.2.12 *mujer*:

Rosario, dinamitera,
puedes ser varón y eres
la nata de las *mujeres*...

(VP, «Rosario», v. 32)

8.2.13 *verde*:

Si la juventud de España,
de un impulso solo y verde,
alzara su gallardía...

(VP, «Llamo a la juventud», v. 16)

8.2.14 *vuelo*:

Sólo quien ama vuela. Pero ¿quién ama tanto
que sea como el pájaro más leve y fugitivo?
Hundiendo va este odio reinante todo cuanto
quisiera remontarse directamente vivo.

(UP, «Vuelo», v. 1)

8.3. La perspectiva de interpretación es, entonces, que este conjunto de términos tienen, por su contextualidad en el período histórico, un valor social, lo cual no es más que la diversificación del vocabulario en:

lenguaje de la naturaleza / l.
hombre

existencial-amoroso

social

actuando la diversificación tanto para el lenguaje de la naturaleza como para el del hombre, lo que provoca que, en principio, cualquier término, aparte de su valor propio, pueda asumir, por contextualidad o metáfora, valores referentes a los otros campos que se definen a partir de aquí como:

Lenguaje de la naturaleza / l. existencial-amoroso / l. social, correspondiendo estos tres lenguajes perfectamente a la temática central que el poeta desarrolla en sus tres periodos¹⁹.

- 9.1. **Aplicación de la noción de factorial y factor. Un ejemplo.** Antes de continuar la lectura de los listados, haremos algunas observaciones que se desprenden de lo visto hasta ahora y que pueden servir para precisar la utilidad del análisis factorial. En el primer orden de términos, hemos dado *viento*, por ejemplo, como correspondiente al *lenguaje de la naturaleza*, aunque cualquier lector de Hernández nos señalaría inmediatamente que este término tiene una contraseña predominantemente social. Las diferentes relaciones que hasta aquí ha asumido en los factores 1.º y 2.º nos demuestran, por el contrario, que el peso semántico fundamental del término está en el lenguaje de la *naturaleza*, aunque a través de los otros factores podremos encontrar otras indicaciones. La lectura de los contextos de *viento* nos demuestra, sin embargo, que la parte más importante de éstos tiene un valor inmediato de naturaleza e incluso la metáfora del *viento del pueblo* se articula como extensión del lenguaje de la naturaleza²⁰. Este ejemplo, en todo caso, es la clave práctica del análisis factorial: el descubrimiento de correspondencias diversas en el conjunto de datos programados, clave que está apuntando ya -la avanzamos porque es una conclusión que consideramos urgente- al objetivo, enunciado en la Introducción, de plantear una comprensión de Hernández como un poeta en el que hay que evitar una lectura unívoca, y de la metáfora hernandiana como algo en elaboración y desarrollo, con diferentes espacios de significado, a lo largo de la obra poética.

9.2. Comentario de dos términos que funcionan con aparente contradicción en

¹⁹La existencia de estos tres periodos en la obra de Hernández es algo aceptado por toda la crítica y manifiesto a la conciencia del lector, desde una primera aproximación. Ténganse en cuenta de todas formas las indicaciones que luego hacemos para el período final.

²⁰El viento hernandiano, en su construcción social y épica, tiene el matiz básico del componente natural, como si el viento del pueblo fuese el desarrollo, madurado en la historia, de la imagen de la naturaleza originaria, contenido semántico que prevalecerá siempre en cualquier contexto. Recordemos dos entornos textuales: «Vientos del pueblo me llevan / vientos del pueblo me arrastran / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta» (*Viento*, «Vientos...», vv. 1-4); «Los secos vientos no pueden / secar los mares jugosos» (*Cancionero*, 71, vv. 49-50). En estos dos ejemplos de construcción social y épica del viento prevalece la imagen natural, en metáfora social positiva (el pueblo, en el primer poema), o negativa (los secos vientos, en la cárcel y la ausencia hernandiana).

las oposiciones establecidas.

Al avanzar la propuesta de lectura de los factores 1.º y 2.º como una oposición consistente en:

Factor 1.º: *lenguaje de la naturaleza / lenguaje del hombre.*

Factor 2.º: lenguaje existencial-amoroso / l. social, lo hacíamos no por el significado propio de todos los términos, sino porque vamos a poder demostrar los valores metafóricos y contextuales de cada uno de ellos en las oposiciones propuestas. En cualquier caso, partimos de que estamos sólo ante indicaciones de agrupamientos zonales que nos entrega el análisis factorial y que la conciencia del lector de Hernández puede convertir en conjuntos semánticos. En lo que hemos visto hasta ahora surgirán indudablemente cuestiones curiosas como el agrupamiento de *mujer* o *vientre*, por ejemplo, en el lenguaje social y no en el amoroso. Es evidente que la indicación de agrupamiento en estos valores debe de ser tratada teniendo delante el conjunto de correspondencia y realizaremos esta observación más adelante, puesto que lo que vamos a plantear ya desde ahora son las contradicciones aparentes que el desarrollo de la oposición nos ha entregado.

Estas se dan cuando un término aparece funcionando en campos opuestos. Recordemos en primer lugar que la oposición aquí no está planteada como semántica, en cuanto objeto operativo del análisis, sino en cuanto correspondencias cuantitativas en los diferentes factores, lo cual quiere decir que un mismo término se agrupa con otros que en diversas zonas de la obra aparecerán con diferentes correspondencias, o sea, en diferentes agrupamientos.

Al intentar ver nosotros campos semánticos en las indicaciones de correspondencia, que es la utilidad del análisis en desarrollo, la cuestión que se nos plantea ahora es demostrar su virtual agrupación semántica en campos opuestos, lo cual se podrá hacer desde la cita contextual de los términos en polisemia poética relacionada con los campos opuestos, siendo esto una cuestión también del carácter polimetafórico de las palabras-clave hernandianas.

En la oposición establecida hasta aquí, observamos los siguientes funcionamientos dobles:

limón	naturaleza (F. 1.º)
	hombre: existencial-amoroso (F. 2.º)
pureza	naturaleza (F. 1.º)
	hombre: existencial amoroso (F. 2.º)

Nos vamos a limitar a la oposición del término sólo en dos de los contextos en los que aparece, con el fin de demostrar la posibilidad semántica de los agrupamientos de los mismos términos en zonas de vocabulario opuestas. Un desarrollo de las imágenes fundamentales se hace extensamente en otra parte de

este trabajo.

9.2. *Limón*

9.2.1. *naturaleza*

Bajo la luz plural de los azahares
y los *limones* de los limoneros.
(N2, 26, vv. 1-2)

9.2.2. *hombre: existencial-amoroso (metáfora erótica)*

Me tiraste un *limón*, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
(...)

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una *punta de seno* duro y largo.
(RNC, 4, vv. 1-2; 5-8)

9.3. *Pureza*

9.3.1. *naturaleza*

Siempre iba así: lúbrica y *pura*
iba la flor del arroyo.
(N0, «Flor», v. 26-27)

9.3.2. *hombre: existencial-amoroso*

... y al desembarazarse de un relumbre
que de un *puro* relámpago me siembra.
Es el tiempo del macho y de la hembra...
(SV, III, vv. 3-5)

10. **Primera búsqueda del significado: Unión de los factores 1.º y 2.º**

Estamos ya en el momento de intentar superar el espacio cuantitativo de gráficos y listados para enfrentarnos con las indicaciones semánticas que, pensamos, deben mostrar los agrupamientos. Estos han creado zonas de vocabulario en relación a períodos y, por encima de los campos de significación propios de cada palabra (por ejemplo, *rayo*, perteneciente a un campo fenoménico-natural), la contextualidad de los términos hace variar, a lo largo de la obra poética, su *significancia*, para utilizar el conocido concepto de Julia Kristeva, concepto que nos remite aquí, en donde será clave operativa, a la explicación que hemos desarrollado antes, en la Introducción, sobre los objetivos del análisis. Recordemos, en síntesis, que «el texto es el objeto que permite leer una *historia estratificada*, de temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a un sentido único, pero hecha de tipos de prácticas significantes cuya serie plural carece de origen y de fin»; recordemos también que «la lógica de la producción de los sistemas significantes sólo puede ser una lógica de la

contradicción»; recordemos, por último, que el lenguaje poético es aquél en el que «la contradicción se extrema hasta representarse como ley de su funcionamiento»²¹.

Las dos indicaciones que nos hemos encontrado hasta ahora -oposición de correspondencias de grupos de palabras / obras; oposición de usos de la palabra en diferentes agrupamientos- son suficientes para intentar hacer una primera cala en los problemas del significado.

- 10.1. Vamos, pues, a una aproximación semántica a los términos en sus valores poéticos y en el límite de las indicaciones de los factores 1.º y 2.º. Pero antes consideramos necesario realizar una unión en un gráfico del análisis de presencias de los dos factores, que suman, como hemos visto antes, el 41,79 de datos explicados (25,29 = 1.º factor; 16,20 = 2.º factor). El gráfico que damos a continuación reproduce por lo tanto cuantitativamente la relación establecida por el 41,79 de datos y está constituido a partir de un doble eje que representa el factor 1.º en cuanto a columnas con los valores positivo / negativos, cruzado por el factor 2.º en cuanto a columnas también con los valores positivo / negativos: reproduciendo además las distancias indicadas cuantitativamente para cada una de las columnas, o lo que es lo mismo, la intersección de las coordenadas de cada término en los factores 1.º y 2.º.
- 10.3. El gráfico 2.º corresponde a la reproducción sobre dos ejes de los factores 1.º y 2.º, en base a los datos de las filas, en una construcción que responde a los mismos principios que el anterior:
- 10.4. **El gráfico 2.º: Su importancia.** El comentario de los gráficos debe partir necesariamente del carácter relevante que tiene el 2.º, en cuanto disposición ordenada de la obra poética que aparece diferenciada en cuatro agrupamientos que son:

I - (- +) N0, ZLUN, N2, N3

II - (+ +) N4, N5, ZVULN

III - (+ -) ZRAYO, N8

IV - (- -) ZVIENT, ZACECHA, N11, ZCANC, ZULT.

que coinciden, prescindiendo de la forma del gráfico, con correspondencias determinadas con el lenguaje en el gráfico 1.º. Obsérvese de todos modos que, en la forma de construcción del gráfico 2.º, aparecen reproducidas cronológicamente las obras de Hernández.²²

La definición de términos en correspondencia a obras se obtiene poniendo en relación los gráficos 1.º y 2.º, y resulta:

²¹Cf. Kristeva, *Semiótica*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1978. Cito los fragmentos de Ducrot y Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1975, págs. 399 ss.

²²Zonas y cronología: I: 1930-34; II: 1934-35; III: 1935-36; IV: 1936-41.

10.5 Correspondencias términos / obras.

10.5.1. I =

altura	
blanco	
cielo	
día	
higuera	
huerto	
luna	N0
luz	ZLUNA
negro	N2
río	N3
rojo	
sol	
sombra	
verde	
viento	

10.5.2. II =

aire	
agua	
amor	
ausencia	
flor	N4
limón	N5
lluvia	ZVULN
mano	
ojos	
pureza	
risa	
soledad	

10.5.3. III =

beso
corazón
llanto

pena	
pie	
pedra	ZRAYO
rayo	N8
sangre	
siembra	
tierra	
venas	
10.5.4. IV =	
boca	
fuego	
herida	
hombre	ZVIENTO
hueso	ZACECHA
mar	N11
muerte	ZCANC
mujer	ZULT
pueblo	
vida	
vientre	
vuelo	

10.6. La indicación de los esquemas anteriores es que donde mejor aparece definido cada término o conjunto de términos es en la obra con la que se corresponde. Recordemos nuevamente que no es una relación absoluta, esto es, establecida por frecuencias absolutas, sino por correspondencias en el conjunto de datos programados. Lo inmediato será poner en relación estos grupos de términos / obras como indicación de lectura, es decir, de interpretación. En definitiva, partimos de que este primer conjunto de correspondencias establece las relaciones contextuales de las palabras-clave entre sí y las obras en que mejor se definen.

11. **Comentario a la relación términos / obras - I.** La zona I de los gráficos nos entregaba la siguiente relación:

F.1.º + 2.º	
altura	
blanco	

cielo	
día	definida en
higuera	
huerto	N0
luna	ZLUNA
luz	N2
negro	N3
río	
rojo	
sol	
sombra	
verde	
viento	

Observamos en ella como valor. predominante el campo de la *naturaleza*, en cuyo interior aparecen los cuatro *colores* programados y la noción espacial contenida en *altura*. El período corresponde a N0, ZLUNA, N2, N3, es decir, las primeras obras del poeta hasta poemas varios de 1933-1934.

Nos encontramos ante 15 términos que se definen como lenguaje de la naturaleza y con una determinación precisa (+) en el factor 1.º y (-) en el factor 2.º, donde ocupan todos (menos *sol*) la zona intermedia menos significativa en cuanto a la oposición propuesta para el factor 2.º (lenguaje existencial-amoroso / lenguaje social e histórico). La posibilidad de un sentido inmediato de lectura para esta serie es evidente por su coincidencia con el grupo de obras que llega hasta 1934: Hernández es aquí un poeta que escribe a partir de un vocabulario central de *naturaleza* y es en la zona primera de la obra donde este vocabulario queda mejor definido en sus correspondencias con el resto de palabras programadas.

- 12 **Comentario a la relación términos / obras - II.** La zona II de los gráficos nos entrega la siguiente relación:

F.1.º + F.2.º	
aire	
agua	
amor	
ausencia	
flor	N4
limón	N5

lluvia	ZVULN
manos	
ojos	
pureza	
risa	
soledad	

Observamos en ella que, junto a términos pertenecientes al lenguaje de la naturaleza:

aire, agua, flor, limón, lluvia (pureza²³),

aparecen términos de lo corporal:

mano, ojos;

y términos que indican situaciones del hombre:

amor, ausencia, risa, soledad.

Define este conjunto de sentidos el período correspondiente a N4, N5, ZVULN, es decir, desde los poemas de 1934, todavía en la línea temática de la naturaleza, al primer esbozo -1935- de *El rayo*, concretamente el primer grupo de poemas amorosos²⁴.

Como indicación de la relación términos / obras observamos un sentido evidente en el conjunto de palabras correspondientes: estamos ante dos lenguajes definiendo este período, un lenguaje natural y un lenguaje referente al hombre físico (lo corporal) y a su existencia (amor, ausencia, risa, soledad), siendo clave, en la definición de la existencia que se narra en este período, la palabra *amor*.

Nos encontramos por lo tanto ante 12 términos que se definen como lenguaje de la *naturaleza* en el factor 1.º (+) y como lenguaje *amoroso-existencial* en el factor 2.º (+), por la definición de los lenguajes avanzada más arriba²⁵, por la que en F. 1.º:

limón, huerta, blanco, luna, verde, río, viento, higuera, luz, altura, pureza, cielo, flor, rojo, soledad, amor, aire, ausencia, agua, negro, sol, risa, ojos, mano, sombra, día, lluvia,

21 sobre 27 (es decir, el 77,7%) -los que van en cursiva- tenían inequívocos y

²³*Pureza* es un término con valor doble: hacia la naturaleza y hacia el lenguaje referente al hombre.

²⁴Sobre la separación de ZVULNERADO (*Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*), vid. la explicación en 18.4.

²⁵Cf. en el capítulo anterior: «Valor y posibilidad semántica».

predominantes valores de la naturaleza, configurando la serie como lenguaje de la naturaleza; mientras que por el factor 2.º:

pena, rayo, limón, corazón, soledad, amor, beso, llanto, pureza, venas, siembra, pie, aire, risa, sangre, piedra, flor, lluvia, ausencia, ojos, agua, tierra, mano,

17 sobre 23 -los que van en cursiva- (es decir, el 73'9%) tenían valores propios o metafóricos de lenguaje existencial-amoroso, configurando la serie entonces como lenguaje existencial-amoroso. Nótese cómo la tendencia de los términos tratados aquí es a ocupar la zona intermedia, menos significativa, de la oposición, que en los factores 1.º y 2.º oponía estos lenguajes con la parte negativa del listado, identificada con un lenguaje predominantemente social. Ocupan la zona intermedia por la poca definición que la mayor parte de estos términos tienen en los factores 1.º y 2.º según hemos visto más arriba, lo que nos llevará luego a una corrección de lectura de las indicaciones de los términos en los factores por los que mejor se definen. En cualquier caso, la posibilidad de un sentido inmediato y general para esta serie es evidente por su coincidencia con el grupo de obras de 1934-35: Hernández escribe esta época con dos vocabularios centrales: de naturaleza y existencial-amoroso, lo cual coincide con la evolución temática que el poeta va a sufrir en este período: desde obras temáticamente de la naturaleza (N4, N5) a obras existenciales-amorosas (ZVULN).

13. **Comentario a la relación términos / obras - III.** La zona III de los gráficos nos entrega la siguiente relación:

F.1.º + 2.º

beso

corazón

llanto

pena

pie

piedra

rayo

sangre

siembra

tierra

venas

ZRAYO

N8

Observamos en ella que, junto a un conjunto de términos en los que predomina el valor referente al hombre:

beso, corazón, llanto, pena, pie, sangre, siembra²⁶, venas;

aparecen términos de *la naturaleza*:

piedra, rayo, tierra.

Observamos también, en los referentes al hombre, el valor *existencial-amoroso* de estos términos.

Define este conjunto de sentidos el período correspondiente a ZRAYO y N8, es decir, los poemas escritos en 1935-1936, serie amorosa del *rayo* y serie de ruptura ideológica²⁷ previa a la poesía histórica y social de la guerra civil.

Como indicación de la relación términos / obras, observamos un sentido evidente en el conjunto de palabras correspondientes: estamos ante un lenguaje principal que define este período, el del *hombre*, con su valor existencial-amoroso y, con una indicación semántica de *pesimismo*²⁸. Junto a este lenguaje principal aparecen tres términos procedentes del lenguaje de *la naturaleza*, pero cuya lectura *existencial-amorosa* es evidente para la palabra-clave *rayo*²⁹; también para *piedra*³⁰ y *tierra*³¹, metáfora esencial la primera de la fatalidad amorosa y existencial.

Nos encontramos por lo tanto ante 11 términos que se definen como lenguaje del *hombre* en el factor 1.º (-) y se concretan como lenguaje *existencial-amoroso* en el factor 2.º (+), aceptando la definición de los lenguajes avanzada más arriba, por la que en F. 1.º:

hombre, pueblo, corazón, hueso, herida, sangre, rayo, vientre, mujer, piedra, muerte, siembra, llanto, mar, fuego, tierra, beso, boca, venas, vuelo, pie, pena, vida.

18 sobre 23 -los que van en cursiva- (es decir, el 78,26%) tenían valores propios del lenguaje referente al *hombre* en la oposición *hombre / naturaleza*, configurando la serie de lenguaje del hombre; mientras que por el factor 2.º:

pena, rayo, limón, corazón, soledad, amor, beso, llanto, pureza, venas, siembra, pie, aire, risa, sangre, piedra, flor, lluvia, ausencias, ojos, agua, tierra, mano.

²⁶*Siembra* es un conector del *lenguaje del hombre*, con el *de la naturaleza*.

²⁷Sobre N8 como ruptura ideológica se extiende toda la bibliografía fundamental hernandiana. Vid. especialmente el libro de Puccini, *Miguel Hernández. Vida y poesía*. Losada, Buenos Aires, 1970, págs. 62 ss.

²⁸Sobre el mismo valor, *ibidem*.

²⁹Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1977, págs. 85 ss.

³⁰*Ibidem*.

³¹*Ibidem*.

17 sobre 23 -los que van en cursiva (es decir, el 73,9%) tenían valores propios o metafóricos de lenguaje existencial-amoroso, en oposición al lenguaje social e histórico que es la otra parte del eje.

El sentido inmediato de lectura para estos términos es entonces el que concretábamos en 14.1: lenguaje referente al *hombre* en su valor existencial amoroso, con indicación semántica de pesimismo en términos como *llanto, pena, rayo*. Particularmente interesantes son los términos del lenguaje de la *naturaleza* agrupados aquí (*rayo, piedra, tierra*) que exigen una lectura individualizada para cada uno de ellos, pero que tienen ya una explicación de su presencia en el carácter metafórico hacia el campo existencial-amoroso que tiene el término *rayo*.

El lenguaje coincide sustancialmente con el sentido central de este período: poesía amorosa (ZRAYO), donde se manifiesta una profunda crisis existencial que se hace tema único en la serie de poemas de N8, que son la transición hacia la poesía social e histórica de la guerra civil.

14. **Comentario a la realización términos / obras - IV.** La zona IV de los gráficos nos entrega la siguiente relación:

F.1.º + F.2.º	
boca	
fuego	
herida	
hombre	
hueso	ZVIENTO
mar	ZACECHA
muerte	N11
mujer	ZCANC
pueblo	ZULT
vida	
vientre	
vuelo	

Observamos en ella que, junto a un conjunto de términos con valor referente al *hombre*:

boca, herida, hombre, hueso, muerte, mujer, pueblo, vida, vientre, vuelo,

aparecen términos de la naturaleza:

fuego, mar.

Observamos también el valor predominante de lenguaje *social e histórico*

de estos términos³².

Define este conjunto el período correspondiente a la poesía social e histórica (ZVIENTO, ZACECHA, N11) llegando hasta la poesía final (ZCANC, ZULT).

Nos encontramos por lo tanto ante 12 términos que se definen como lenguaje del *hombre* en el factor 1.º (-) y se concretan como lenguaje *social e histórico* en la propuesta de la lectura que hicimos para el factor 2.º (-) (Cf. 8). Así, en el factor 1.º:

hombre, pueblo, corazón, hueso, herida, sangre, rayo, vientre, mujer, piedra, muerte, siembra, llanto, mar, fuego, tierra, beso, boca, venas, vuelo, pie, pena, vida.

18 sobre 23 -los que van en cursiva (es decir, el 78,26%) tenían valores propios del lenguaje referente al *hombre*, en la oposición *hombre / naturaleza*, configurando la serie del lenguaje del *hombre*: mientras que por el factor 2.º (-):

pueblo, vientre, hombre, sombra, rojo, fuego, negro, vida, boca, sol, herida, mujer, verde, vuelo, cielo, blanco, luz, viento, hueso, altura, muerte, mar, luna, día, higuera, río, huerto,

aparecían los dos lenguajes, del *hombre y la naturaleza*, configurándose en la oposición, hasta *vuelo*, como lenguaje *social e histórico* (Cf. 8, 8.1., 8.2).

El sentido inmediato de lectura es que los doce términos del apartado IV tienen, por contextualidad o metáfora, un valor predominantemente social e histórico, en correspondencia a las obras de la poesía de la guerra civil o del período final. Sobre este conjunto de términos, que son los que plantean la existencia de un tercer lenguaje³³, habrá que volver concretando su valor, a partir de esta indicación, en el comentario singular de algunos términos.

15. **Corrección de las indicaciones anteriores mediante los factores 3.º, 4.º y 5.º.**
Dos listados del análisis nos plantean algunos problemas en relación a los resultados obtenidos hasta ahora.

- 15.1. Se trata, en primer lugar, del que tiene el enunciado *Contribuciones absolutas de los elementos a los factores*. En éste se determina el tanto por ciento que cada término / obra tiene en relación al conjunto de términos / obras. Por ejemplo, véase la columna «masa» en la que los términos más frecuentes: *muerte* (240 presencias), *vida* (216), *amor* (225), *luz* (20), etc., tienen las cantidades más elevadas de contribución a los elementos (5, 382; 4, 844; 5, 046 y 4, 530 respectivamente). Las siguientes columnas indican la parte de la inercia total explicada por cada factor que es debida a cada elemento. El cuadro es el siguiente: donde vemos, por ejemplo, que el término *agua* se atribuye decisivamente a la

³²La apreciación subjetiva tendrá su confirmación en la lectura concreta de cada término, en el capítulo IV.

³³Recuérdese lo dicho en 8.2.

explicación del factor 3.º:

0,462 --- 0,013 --- 2,224 --- 1.054 --- 1.403

aire al 5.º; *ausencia* al 4.º.

Observamos en base a esto que 22 términos contribuyen mejor a la explicación de los factores 1.º + 2.º, mientras que 28 lo hacen para 3.º, 4.º y 5.º. La indicación, poniendo en correspondencia las columnas de términos / obras, es:

F. 1.º	F. 2.º	F. 3.º	F. 4.º	F. 5.º
blanco	amor	agua	ausencia	aire
corazón	boca	cielo	beso	altura
herida	fuego	higuera	día	flor
hombre	llanto	limón	lluvia	rayo
huerto	pena	luna	mano	rojo
hueso	sol	negro	mar	soledad
luz	vida	vuelo	ojos	
muerte	venas		pie	
mujer			pueblo	
piedra			pureza	
río			risa	
sangre			siembra	
tierra			sombra	
verde			viento	
			vientre	
ZVIENTO	ZRAYO	ZLUNA	N11	N0/N3
ZACECHA	ZVULN	N2/N5	ZCANC	N4/N8
			ZULT	

- 15.2. El listado *Contribuciones relativas de los factores a la inercia de cada elemento*. «La contribución relativa de un factor a un elemento es la parte explicada por dicho factor de la inercia del elemento, es decir, de la diferencia entre dicho elemento y el promedio general»³⁴. En el gráfico que damos a continuación se explica en primer lugar (D2 total) la distancia de cada término al hipotético punto

³⁴Cf. apéndice 1.º.

cero que antes señalábamos (un mismo dato presente en todas las filas y en todas las columnas). Las restantes columnas parten de la indicación del porcentaje que cada uno de los factores explica. La indicación nos parece muy relevante para estudiar los términos en función de los factores que más porcentajes de explicación mantienen hacia él. Utilizaremos el concepto de *definición* del término por el factor X, para indicar la necesidad de leerlo en ese factor principalmente, sin olvidar que son los factores 1.º + 2.º los que realizan el porcentaje máximo de explicación del conjunto de los términos / obras. El cuadro es el siguiente:

donde vemos, por ejemplo, que agua se define mejor por el factor 3.º:

6.816 --- 0,122 --- 14,458 --- 6,405 --- 6,727;

aire por el 5.º; *ausencia* por el 4.º, etc., o sea, tienen su mayor porcentaje de definición en estos factores.

Observamos en base a esto que 29 términos nos quedan mejor definidos por los factores 1.º y 2.º y 21 por 3.º, 4.º y 5.º. La indicación es, poniendo en correspondencia las columnas de términos / obras:

F. 1.º	F. 2.º	F. 3.º	F. 4.º	F. 5.º
altura	amor	agua	ausencia	aire
blanco	beso	cielo	día	rojo
corazón	boca	higuera	lluvia	soledad
flor	fuego	luna	mano	
herida	llanto	negro	mar	
hombre	pena	vuelo	ojos	
huerto	rayo		pie	
hueso	sol		pureza	
limón	vida		risa	
luz	venas		siembra	
muerte			sombra	
mujer			vientre	
pedra				
pueblo				
río				
sangre				
tierra				
verde				

viento

NO	ZRAYO	N2	ZCAN	N4
ZLUNA	ZVULN		ZULT	
N3	N8			
N5				
ZVIENT				
ZACEC				
N11				

FIGURA 3.^a

F₃

Términos

Obras

(+)

LUNA	
LIMON	N2
NEGRO	ZLUNA
HIGUERA	
MAR	
VIENTO	
BLANCO	
CORAZON	
AGUA	
RAYO	N8
VIENTRE	ZCANC
AUSENCIA	
MUJER	
SIEMBRA	
SANGRE	
PIE	ZRAYO
BESO	
MUERTE	
LLUVIA	ZVIEN
SOLEDAD	
RIO	
HERIDA	
RISA	

HUESO	
DIA	
MANO	
ROJO	
VERDE	
TIERRA	
BOCA	ZULT
SOL	
PUEBLO	
VIDA	
HOMBRE	
OJOS	N3
PIEDRA	ZACEC
VENAS	
FUEGO	N11
LLANTO	
LUZ	
PEDRA	ZACEC
VENAS	
FUEGO	N11
LLANTO	
LUZ	
PENA	N4
ALTURA	
AMOR	N0
FLOR	
PUREZA	N5
SOMBRA	
VUELO	ZVULN
AIRE	
CIELO	
HUERTO	

(-)

FIGURA 4.^a

F₄

<u>Términos</u>	<u>Obras</u>
	(+)
PUEBLO	
LIMON	
PUREZA	
MANO	
VIENTO	
SIEMBRA	
HUESO	
HIGUERA	
PIE	N11
VERDE	ZVIEN
BLANCO	ZLUNA
LLANTO	N2
HERIDA	
VENAS	
RIO	
ALTURA	
PIEDRA	N3
MUERTE	
PENA	
AIRE	
HOMBRE	
CIELO	
HUERTO	N5
SANGRE	ZACEC
	ZRAYO
FUEGO	
CORAZON	N8
VIDA	N4
LUNA	
ROJO	ZVULN
SOL	
TIERRA	
VUELO	N0

LUZ
 BOCA
 AGUA
 LLUVIA
 RAYO
 FLOR
 MUJER
 AMOR
 DIA
 NEGRO
 SOLEDAD
 MAR
 OJOS
 BESO
 RISA
 SOMBRA
 VIENTRE
 AUSENCIA

ZULT
 ZCANC

(-)

FIGURA 5.^a

F₅

Términos

Obras

(+)

SOLEDAD
 LIMON
 AUSENCIA
 AIRE
 HIGUERA
 PUREZA
 VIENTO
 HUESO
 ALTURA
 BESO
 HERIDA
 VIENTRE

ZVULN
 N4
 N3
 N2

NEGRO	
AMOR	
MUERTE	
PIEDRA	
HOMBRE	
VERDE	
SOMBRA	ZCANC
SOL	ZULT
VIDA	
MAR	N11
MANO	N5
LUZ	
DIA	ZVIEN
VUELO	
LLUVIA	ZACEC
PENA	
FUEGO	
BOCA	
TIERRA	
PIE	
VENAS	
MUJER	
OJOS	
SANGRE	
SIEMBRA	
PUEBLO	
AGUA	ZRAYO
CORAZON	ZLUNA
RIO	
FLOR	N0
LLANTO	
BLANCO	N8
RISA	
ROJO	
CIELO	

HUERTO
LUNA
RAYO

(-)

16 Estudios de los gráficos de los restantes factores.

La importancia de los Factores 1.º y 2.º, que explican el 41,79% de la muestra, ha permitido hasta ahora la fijación de dos oposiciones, entre tres grupos de lenguaje, que definen períodos de la obra poética hernandiana mediante cuatro espacios. Esto hace que vinculemos los dos primeros factores a la explicación de fenómenos de carácter general; pero queda por ver si los restantes factores plantean indicaciones válidas de agrupamiento para interpretar las correspondencias de lenguajes. En Análisis de correspondencias se considera que, mientras los factores más importantes, por porcentaje de términos explicados, detectan fenómenos de tipo general, «el muy inferior peso de los restantes es un síntoma de que posiblemente se hallan asociados a peculiaridades particulares» de términos y obras o «quizá a fenómenos generales menos importantes»³⁵. Recordemos la tabla con la que se inicia el análisis:

Factor	Landa	% Explic.	% Acumul.
1	1550	2559	2559
2	981	1620	4179
3	682	1127	5306
4	638	1053	6359
5	503	831	7191

En ella observamos todavía porcentajes importantes para los factores 3.º, 4.º y 5.º. Proponemos entonces un estudio de éstos que, partiendo de tener en cuenta su menor importancia, contribuya a clarificar algunos términos de los programados, siendo evidente que serán los que, por sus contribuciones absolutas a los factores o relativas de los factores a la inercia de cada elemento, se definan mejor por éstos³⁶.

16.1.1. Comentario a las coordenadas términos / obras del factor 3.º.

El estudio de la figura 3.^a pone de manifiesto que los términos con mayores contribuciones absolutas y relativas al factor 3.º, *luna*, *negro*, *higuera*, *agua* (junto a *limón* por contribución sólo absoluta), con valor positivo, frente a *cielo* y *vuelo*, con valor negativo en la oposición, ocupan las partes extremas del eje que no representa una oposición identificable inmediatamente como las

³⁵Cf. Romero Villafranca y Zúnica Ramajo, citado en la bibliografía, págs. 154 ss.

³⁶Por lo tanto, toda lectura de las «coordenadas de los elementos» debe hacerse teniendo en cuenta estos listados.

anteriores. Se podría señalar que estas partes extremas del eje responden a una oposición en el interior del lenguaje de la *naturaleza*, por la que

luna, limón, negra, higuera, mar, viento, blanco, corazón, agua,

se oponen en sus correspondencias a:

huerta, cielo, aire, vuelo, sombra, pureza, flor,

relacionándose con la oposición que se establece en cuanto a las obras entre:

N2, ZLUNA / ZVULN, N5, N0,

por la que estamos entonces ante una oposición entre lenguajes de la *naturaleza*, realizada en obras del período de la *naturaleza* hasta *El silbo vulnerado*, primera obra amorosa. La oposición no nos parece significativa para indicar cualquier variación de valor para el conjunto de los términos, pudiéndonos plantear entonces si puede serlo para alguno de ellos: el problema está aquí en si modifica, al ser este factor el de más peso para los siete términos que dábamos al principio, la posición de alguno en relación al espacio que ocupaba por la unión de los factores 1.º y 2.º.

La indicación aquí es *lenguaje de la naturaleza* para todos ellos, y *luna, negro, higuera, agua y limón* ocupaban esta posición en el gráfico de los factores 1.º + 2.º. También *cielo*, que en este listado aparece con signo negativo.

Cuestión diferente e interesante es la que plantea *vuelo*, con indicación en los factores 1.º + 2.º hacia lenguaje *social e histórico* y aquí hacia lenguaje de la *naturaleza*.

16.1.2. Surge entonces la propuesta de lectura para *vuelo* como un término que se contextualiza principalmente:

social e histórico (F. 1.º + 2.º)

naturaleza (F. 3.º)

16.2.1. Comentario a las coordinadas términos / obras del factor 4.º.

El estudio de la figura 4.^a pone de manifiesto de nuevo la presencia, en los extremos del eje, de la oposición positivo / negativo del grupo de términos con mayores contribuciones absolutas y relativas al factor 4.º. Se debe tener en cuenta que, por sus contribuciones absolutas, este factor es el que mayor número de términos representa y que se realiza por una oposición entre dos obras históricas como N11 y ZVIENTO y las dos obras del período final ZCANCIONERO y ZULTIMOS. Los términos en oposición corresponden tanto al lenguaje de la *naturaleza* como al del *hombre*, en sus dos variantes, por lo que no hay una significación inmediata en relación a la oposición semántica central. Así, en función de los términos con mayores contribuciones absolutas y relativas para este factor aparecen opuestos:

pueblo	ausencia
limón	vientre
pureza	sombra
mano	risa
viento	ojos
siembra	mar
pie	día
	lluvia

en correspondencia a la oposición:

N11	ZCANC
ZVIENTO	ZULT

En relación a la unión de los gráficos 1.º y 2.º encontramos una variación máxima de indicaciones para algunos términos:

- *pureza* se desplaza del lenguaje de la naturaleza (*vid.* gráfico 1.º) al contexto *social e histórico*.
- *mano* se desplaza del lenguaje de la naturaleza + *existencial amoroso* (*vid.* gráfico 1.º) al contexto *social e histórico*.
- *viento* se desplaza del lenguaje de la naturaleza al contexto *social e histórico*.
- *siembra* se desplaza del lenguaje *existencial amoroso* al contexto *social e histórico*.
- *pie* se desplaza del lenguaje *existencial amoroso* al contexto *social e histórico* (final: ZCANC y ZULT).
- *ausencia* se desplaza del lenguaje de la naturaleza + *existencial-amoroso* al contexto *social e histórico* (final).
- *beso* se desplaza del lenguaje *existencial amoroso* al contexto *social e histórico* (final).
- *sombra* se desplaza del lenguaje de la naturaleza al contexto *social e histórico* (final).
- *risa* se desplaza del lenguaje de la naturaleza + *existencial-amoroso* al contexto *social e histórico* (final).
- *ojos* se desplaza del lenguaje de la naturaleza al contexto *social e histórico* (final).
- *día* se desplaza del lenguaje de la naturaleza al contexto *social e*

histórico (final).

- *lluvia* se desplaza del lenguaje de la *naturaleza* al contexto *social e histórico* (final).

16.2.2. Surge entonces una propuesta de lectura, como términos que se contextualizan principalmente en un doble espacio, con la siguiente indicación:

16.2.2.1. *pureza*

naturaleza (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (F. 4.º)

16.2.2.2. *mano*

naturaleza + existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (F. 4.º)

16.2.2.3. *viento*

naturaleza (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (F. 4.º)

16.2.2.4. *siembra*

existencial-amoroso
social e histórico (F. 4.º)

16.2.2.5. *pie*

existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (F. 4.º)

16.2.2.6. *ausencia*

nat. + existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.2.7. *beso*

existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.2.8. *sombra*

naturaleza (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.2.9. *ojos*

nat. + existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.2.10. *risa*

nat. + existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.2. 11. *día*

naturaleza (F. 1.º + 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.2.12. *lluvia*.

naturaleza (F. 1.º 2.º)
social e histórico (final). (F. 4.º)

16.2.3. Para la interpretación posterior de las indicaciones, deberá ser tenido en cuenta el hecho de que la oposición en cuanto a obras rompe el agrupamiento de los factores 1.º + 2.º, diferenciando el período histórico en dos grupos, el primero correspondiente a la poesía de la guerra civil (N11 y ZVIENTO); el 2.º a la poesía final del *Cancionero* y los *Ultimos poemas*.

16.3.1. **Comentario a las coordenadas términos / obras del factor 5.º.**

En los extremos del eje se realiza de nuevo la oposición entre los seis términos que tienen mayores contribuciones absolutas y relativas para el factor 5.º. Como para el factor 3.º, la oposición es entre dos series predominantemente del lenguaje de la *naturaleza*, aunque uno de los términos sea *soledad*³⁷, que aparece aquí en conexión a que en el extremo positivo del eje, en el espacio de obras que son del período de la naturaleza, la primera es sin embargo *El silbo vulnerado*. La oposición es entre:

soledad		rayo
aire	y	rojo
altura		flor

en correspondencia a:

ZVULN		N 8
N4		N0
N3	y	ZLUNA
N2		

La atribución principal es, por lo tanto, hacia el período de la *naturaleza*, lo cual coincide plenamente con los resultados de la unión de los gráficos 1.º + 2.º, a excepción de la indicación hacia *rayo*, que allí correspondía al lenguaje *existencial-amoroso* y aquí, manteniendo la indicación existencial a través de N8, se relaciona fundamentalmente con un contexto de naturaleza (N0, ZLUNA).

16.3.2. Surge entonces la propuesta de lectura para *rayo* como término que se contextualiza principalmente:

existencial-amoroso (F. 1.º + 2.º)
naturaleza (F. 5.º)

³⁷*Soledad* es, por otra parte, un término conectable tanto al *lenguaje de la naturaleza* como al *del hombre*. La *soledad-hombre* tiene en Hernández una raíz indudable de Fray Luis de León.

17. **Coordenadas de los términos / obras en el plano de los factores 1.º + 3.º, 1.º + 4.º y 1.º + 5.º.** La construcción de gráficos de coordenadas mediante los cinco factores programados nos permitiría diez variantes combinatorias. Pero el peso decreciente de los sucesivos factores, en relación al conjunto de datos programados, hace disminuir también, como ya hemos visto, el interés y la posibilidad de su interpretación. Diremos que las variantes hipotéticas no se convierten siempre en variantes observables, es decir, variantes a las que se les pueda encontrar un sentido. Por lo tanto, consideramos innecesario insistir en las coordenadas de los cinco factores combinadas, porque la mayor parte de ellas carecen de interés. No es así para la combinación del factor 1.º, el que más contribuye a la explicación de datos, con los sucesivos factores. Ya hemos visto que la unión de los factores 1.º y 2.º genera la oposición básica de lenguajes que permite este comentario. Vamos a ver ahora la combinación del factor 1.º con 3.º, 4.º y 5.º. Reproducimos esta unión de coordenadas por el mismo sistema que hemos utilizado para los gráficos 1.º y 2.º, o sea, coordenadas de las columnas (gráfico *a*) y coordenadas de las filas (gráfico *b*).

BIBLIOTECA VIRTUAL



17.1. Correspondencias términos / obras factores 1.º + 3.º.

17.1.1. I =

aire	
altura	
amor	
cielo	
día	N0
flor	N3
huerto	N4
luz	N5
mano	ZVULN
ojos	
pureza	
risa	
rojo	
sol	
sombra	
verde	

17.1.2. II =

agua	
ausencia	
blanco	
higuera	
limón	
luna	ZLUNA
lluvia	N2
negro	
río	
soledad	
viento	

17.1.3. III =

beso	
corazón	
herida	
mar	ZRAYO
muerte	N8

mujer	ZVIENTO
pie	ZCANC
rayo	
sangre	
siembra	
vientre	

17.1.4. IV =

boca	
fuego	
hombre	
hueso	
llanto	
pena	ZACECHA
pedra	N11
pueblo	ZULT
tierra	
vida	
venas	
vuelo	

17.2. Correspondencias términos / obras factores 1.º + 4.º

17.2.1. I =

agua	
ausencia	
amor	
día	
flor	
luz	N0
lluvia	ZVULN
negro	
ojos	
risa	
rojo	
sol	

	sombra	
	soledad	
17.2.2.	II =	
	aire	
	altura	
	blanco	
	cielo	ZLUNA
	higuera	N2
	huerto	N3
	limón	N4
	luna	N5
	mano	
	pureza	
	río	
	verde	
	viento	
17.2.3.	III =	
	corazón	
	fuego	
	herida	
	hombre	
	hueso	
	llanto	ZRAYO
	muerte	N8
	pena	ZVIENTO
	pedra	ZACECHA
	pie	N11
	pueblo	
	sangre	
	siembra	
	vida	
	venas	
17.2.4.	IV =	
	beso	

boca	
mar	
mujer	ZCANC
rayo	ZULT
tierra	
vientre	
vuelo	

17.3. Correspondencias términos / obras factores 1.º +5.º.

17.3.1. I =

agua	
blanco	
cielo	
flor	
huerto	N0
luna	ZLUNA
lluvia	
ojos	
risa	
río	
rojo	

17.3.2. II =

aire	
ausencia	
altura	N2
amor	N3
día	N4
higuera	N5
limón	ZVULN
luz	
mano	
negro	
pureza	
sol	
sombra	

	soledad	
	verde	
	viento	
17.3.3	III =	
	beso	
	herida	
	hombre	
	hueso	ZVIENTO
ZCANC	mar	N11 muerte
	pedra	ZULT
	vida	
	vientre	
	vuelo	
17.3.4.	IV =	
	boca	
	corazón	
	fuego	
	llanto	
	mujer	
	pena	
	pie	ZRAYO
	pueblo	N8
	rayo	ZACECHA
	sangre	
	siembra	
	tierra	
	venas	

17.3.5. Las correspondencias anteriores de términos / obras son la ratificación de las indicaciones obtenidas por la unión de los factores 1.º + 2.º, en el sentido de que las uniones del factor 1.º con los restantes reproducen similar y globalmente la disposición de los términos en las coordenadas de los gráficos, con una mínima variabilidad. Las variaciones en los cuatro espacios de los gráficos se producen sólo entre I-II, III-IV, es decir, dejando dos espacios de variación en el eje superior que oponía a:

N0, ZLUNA, N2 y N3 / N4, N5 y ZVULN

y, otros dos espacios en el eje inferior que oponía a:

ZRAYO y N8 / ZVIENTO, ZACECHA,
N11, ZCANC, ZULT.

Las variaciones, de la unión de los sucesivos factores al factor principal 1.º, se dan en el interior de estas dos opciones y se realizan mediante la variación de una obra o varias del espacio ocupado en los gráficos, por lo que la indicación se realiza ahora hacia el seguimiento que determinados términos hacen, en el conjunto en el que se incluyen, de determinadas obras. Así, por ejemplo, el término *amor*, que, en la unión de los factores 1.º + 2.º, aparecía vinculado al período de la *naturaleza* más el período *existencial-amoroso* iniciado con *El silbo vulnerado*, aparece, en la unión de los factores 1.º + 3.º, siguiendo a *El silbo vulnerado* en la nueva variante hipotética trazada por el factor 3.º. Lo mismo ocurre para *amor* en 1.º + 4.º y 1.º + 5.º. Aparte del sentido de ratificación de las correspondencias de lenguaje establecidas, las uniones factoriales pueden servirnos para seguir los términos, en su indicación hacia obras, dentro de la variabilidad que establecen sus correspondencias. Se observará este efecto mediante una panorámica que ponga en relación las uniones de factores que hemos considerado pertinentes.

17.4. **Panorámica de las correspondencias de los factores 1.º+2.º, 1.º+3.º, 1.º+4.º, 1.º+5.º.**

1.º + 2.º		1.º + 3.º		1.º + 4.º		1.º + 5.º	
altura		aire		agua		agua	
blanco		altura		ausencia		blanco	
cielo		amor		amor		cielo	
día		cielo		día		flor	
higuera	N0	día	N0	flor	N0	huerto	N0
huerto	ZLUNA	flor		luz		luna	
luna		huerto	N3	lluvia	ZVULN	lluvia	ZLUNA
luz		luz		negro		ojos	
negro	N2	mano	N4	ojos		risa	
río	N3	ojos		risa		río	
rojo		pureza	N5	rojo		rojo	
sol		risa		sol			
sombra		rojo	ZVULN	sombra			
verde		sol		soledad			
viento		sombra					
		verde					
aire		agua		aire		aire	

agua		ausencia		altura		ausencia	
amor		blanco		blanco		altura	
ausencia	N4	higuera	ZLUNA	cielo	ZLUNA	amor	N2
flor		limón		higuera		día	
limón	N5	luna	N2	huerto	N2	higuera	N3
lluvia		lluvia		limón		limón	
mano	ZVULN	negro		luna	N3	luz	N4
ojos		río		mano		mano	
pureza		soledad		pureza	N4	negro	N5
risa		viento		río		pureza	
soledad				verde	N5	sol	ZLUNA
				viento		sombra	
						soledad	
						verde	
						viento	
beso		beso		corazón		beso	
corazón		corazón		fuego		herida	
llanto		herida		herida		hombre	
pena	ZRAYO	mar	ZRAYO	hombre	ZRAYO	hueso	ZVIENTO O
pie		muerte		hueso		mar	
pedra	N8	mujer	N8	llanto	N8	muerte	N11
rayo		pie		muerte		pedra	
sangre		rayo	ZVIENTO	pena	ZVIENTO	vida	ZCANC
siembra		sangre		pedra		vientre	
tierra		siembra	ZCANC	pie	ZACECHA	vuélo	ZULT
venas		vientre		pueblo			
				sangre	N11		
				siembra			
				vida			
				venas			
boca		boca		beso		boca	
fuego		fuego		boca		corazón	

herida	ZVIENT O	hombre	ZACECHA	mar	ZCANC	fuego	ZRAYO
hombre	ZACECH A	hueso	N11	mujer	ZULT	llanto	N8
hueso		llanto		rayo		mujer	
mar	N11	pena	ZULT	tierra		pena	ZACEC HA
muerte	ZCANC	piedra		vientre		pie	
mujer		pueblo		vuelo		pueblo	
pueblo	ZULT	tierra				rayo	
vida		vida				sangre	
vientre		venas				siembra	
vuelo		vuelo				tierra	
						venas	

17.5. El comentario de esta panorámica se hará en función de seguir las variaciones de disposición de los términos en los ejes I-II y III-IV, efecto de variación producido por el cambio de alguna obra en los ejes, lo que provoca una nueva relación de vocabulario. Fijaremos, por lo tanto, la relación que algunos términos singulares tienen con algunas obras. Es el ejemplo visto antes para *amor*, seguido claramente por ZVULN en las cuatro filas de la panorámica. Es evidente que no todos los términos tienen esta claridad de relación con una obra, porque ésta se da en el interior de un conjunto de términos que adquieren una nueva disposición. Pero hay varios ejemplos de atribución directa término-obra. Recuérdese que la atribución no se da por frecuencias absolutas, sino por proporcionalidad de las correspondencias. Los términos con atribución a obras son:

- *aire* - N4, N5
- *altura* - N3
- *amor* - ZVULN
- *blanco* - ZLUNA
- *corazón* - ZRAYO, N8
- *fuego* - ZACECHA
- *herida* - ZVIENTO, N11
- *higuera* - N2
- *hombre* - VIENTO, N11
- *hueso* - ZVIENTO, N11
- *luna* - ZLUNA
- *mano* - N4, N5
- *mar* - ZCANC
- *muerte* - ZVIENTO
- *pie* - ZRAYO, N8
- *pueblo* - ZACECHA

- *pureza* - N4, N5
- *río* - ZLUNA
- *rojo* - N0
- *sangre* - ZRAYO, N8
- *siembra* - ZRAYO, N8
- *vida* - N11
- *verde* - N3
- *viento* - N2
- *vientre* - ZCANC
- *vuelo* - ZULT

Es necesario insistir en que la anterior lista es una atribución término-obra en el interior de un conjunto de relaciones y, por lo tanto, su valor debe de ser interpretado dentro del grupo de términos-obras con el que aparece la atribución. Se trata, por lo tanto, de una indicación más, que será tomada en cuenta, junto a las restantes -espacios de lenguaje / obras- en el comentario singular de algunos términos.

17.6. **La indicación de términos / poesía última.**

Ya hemos visto antes la importancia del factor 4.º por sus contribuciones absolutas y relativas a un conjunto de términos (Cf. 15). En el gráfico correspondiente a la unión de 1.º + 4.º aparece la poesía final del *Cancionero y romancero de ausencias* y de los *Ultimos poemas* en un espacio aislado del resto de la poesía histórica y social. Por otra parte, el factor 4.º es el que mejor define a estas dos obras por sus contribuciones relativas a la inercia de los elementos³⁸. El hecho de que, en relación al 1.º + 2.º, separe las obras de la poesía final de las de la poesía épica de la guerra civil, cobra relevancia también por las razones de tipo histórico y personal que el poeta vive. Consideramos importante entonces esta disociación del lenguaje atribuido en 1.º + 2.º y la nueva atribución realizada por 1.º + 4.º en la que al *Cancionero* y los *Ultimos poemas* corresponden los términos: *beso, boca, mar, mujer, rayo, tierra, vientre y vuelo*, a través de los que se indica el valor existencial amoroso que esta poesía final recupera³⁹.

18. **Conclusiones a esta primera parte**

Unas primeras conclusiones se hacen necesarias, antes de continuar con el desarrollo del programa. Se trata con ellas de organizar el conjunto de indicaciones más relevantes que hemos obtenido hasta el momento, con el fin de clarificar los nuevos pasos que debemos dar y -lo que es fundamental- la vinculación de los resultados obtenidos hasta ahora con el problema del lenguaje poético hernandiano en un plano estilístico. Sintetizaremos al máximo estas conclusiones haciendo referencia a los apartados del análisis donde se explicitan.

18.1. **El vocabulario básico consiste en dos lenguajes que se amplían realizando**

³⁸Cf. 15.2.

³⁹Cf. más adelante 18.3.

tres oposiciones contextuales.

La oposición inicial entre lenguaje de la *naturaleza* y lenguaje referente al *hombre* se desarrolla, mediante una doble concreción de los lenguajes como *existencial-amoroso* y *social e histórico*, en tres oposiciones de lenguaje que se corresponden con los períodos temáticos que el poeta construye (Cf. 8.1. y 8.2.). Las oposiciones demuestran que un lenguaje desplaza a otro en su uso a lo largo de la obra (Cf. 7. y 8.), a excepción del período final, cuya característica es la asunción de todos los lenguajes (Cf. 7c y *nota*).

18.2. Las correspondencias de vocabulario fijan cuatro espacios de creación poética.

La distribución en gráficos de las correspondencias términos / obras desarrollan una clara oposición entre cuatro grupos de obras que responden a una evolución cronológica -y poética- de la producción hernandiana. Estos son:

1.º período de la *naturaleza*: términos-clave correspondientes: altura, blanco, cielo, día, higuera, huerto, luna, luz, negro, río, rojo, sol, sombra, verde, viento. Obras: N0, ZLUNA, N2, N3.

2.º período de la *naturaleza* y comienzos del período *existencial-amoroso*: términos-clave correspondientes: aire, agua, amor, ausencia, flor, limón, lluvia, mano, ojos, pureza, risa, soledad. Obras: N4, N5, ZVULN.

3.º período *existencial-amoroso*: términos-clave correspondientes: beso, corazón, llanto, pena, pie, piedra, rayo, sangre, siembra, tierra, venas. Obras: ZRAYO, N8.

4.º período *social e histórico*: términos-clave correspondientes: boca, fuego, herida, hombre, hueso, mar, muerte, mujer, pueblo, vida, vientre, vuelo. Obras: ZVIENTO, ZACECHA, N11, ZCANC, ZULT.

Estos períodos se corresponden respectivamente con: 1930-34; 34-35; 35-36 y 36-42 (Cf. para todo el enunciado 10.3. y 10.4.).

18.3. Diversificación del período histórico.

Varias indicaciones nos conducen a separar el cuarto espacio en el grupo de obras de la poesía de la guerra civil (VIENTO, ZACECHA, N11) y las de la poesía final de la cárcel (ZCANC, ZULTIM). Estas son: el carácter de recuperación de lenguajes que estas obras tienen (Cf. 7c. y 18.1.), así como las oposiciones que ocupan en los listados de «obras ordenadas por su coordenada en el factor», 1.º, 4.º y 5.º. También lo planteado en 16.2.3. y 17.6. Esta conclusión coincide obviamente con una realidad personal e histórica del poeta que se detecta en la obra a primera vista⁴⁰.

⁴⁰En un plano estilístico, esta diversificación es la base de nuestro estudio de 1976.

18.4. Separación de ZVULN y ZRAYO.

Una curiosa disposición, que ponen de manifiesto todos los listados y los gráficos, es la separación, cuando no oposición, de ZVULN y ZRAYO, que sólo en el factor 2.º, el que desarrolla globalmente el léxico *existencial-amoroso*, aparecen ocupando el mismo espacio de correspondencias (Cf. 8), mientras que en todos los demás factores, y en los gráficos de conjunción de éstos, aparecen opuestos (Cf. «obras ordenadas por su coordenada en los factores» 1.º, 3.º, 4.º y 5.º; gráfico 2 y el conjunto de gráficos de obras). Decimos arriba curiosa, porque resulta contradictorio que ZVULN, es decir *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*, resulten opuestas a la obra de la que son preparación, *El rayo que no cesa*. El efecto está provocado porque la edición utilizada para computar los poemas⁴¹ excluye en ZVULN todos aquellos que pasaron a *El rayo*, mostrándonos, por lo tanto, ya que fue el escritor el que decidió sobre ellos, sobre su configuración o no dentro de la obra, una oposición en el plano estilístico entre los que dejó y los que aceptó, manifestada aquí por unas indicaciones de contraposición de lenguajes.

18.5. La oposición de N11 a Últimos poemas.

Una antigua cuestión textual, en cuyo debate hemos tenido ocasión de participar⁴², es la que planteaba la relación de un grupo de composiciones, que están aquí ordenadas en los *Últimos poemas*, con los constituyentes de N11, es decir, poemas de 1938-39 que no fueron incluidos en ningún libro. Todos los gráficos y comentarios referentes a los factores 1.º, 4.º y 5.º -recordemos la importancia del 1.º y el peso por «contribuciones relativas» del 4.º, que es, precisamente, el que mejor define a *Últimos poemas*- ponen de manifiesto la unión de éstos al *Cancionero* y la oposición en correspondencias a N11. La proximidad de N11 a *Últimos poemas* en el factor 2.º se explica porque éstos contienen también un léxico social e histórico y por la inmediatez cronológica con la que están escritos⁴³.

18.6. Los términos, en su intertextualidad, asumen diversos significados.

Esta conclusión es básica para la interpretación cualitativa del análisis: el valor de los términos, por contextualidad o por metáfora (Cf. 8.2), va transformándose, lo que provoca una serie de contradicciones entre el valor originario de cada término y el espacio en el que fundamentalmente acaba desarrollándose. Estas contradicciones son de dos tipos:

⁴¹La citada en la nota 10.

⁴²Cf. nuestra edición del *Cancionero* y los *Últimos poemas*. En la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, parte de los que tradicionalmente se ordenaban con los *Últimos poemas* pasan al núcleo de N11. Agustín Sánchez Vidal en su *Poesía Completa*, Aguilar, Madrid, 1980, los restituye a los *Últimos poemas*.

⁴³En *Últimos poemas* aparecen ordenados varios de 1938, de los que es un ejemplo «Hijo de la luz y de la sombra». Escritos entonces a partir del núcleo de N11, la razón de ordenarlos al final es la relación temática con las últimas composiciones, en las que ha desaparecido toda tonalidad bélica, que es la determinante en N11. El análisis desarrollado insiste en la relación con el núcleo final.

18.6.1. Un término se desarrolla en un espacio semántico opuesto.

Es decir, un término de la *naturaleza* se construye básicamente en relación al conjunto de términos referentes al hombre en el espacio *existencial-amoroso* o *social e histórico* (con la variante introducida por el grupo final de obras, según 18.3). Es el caso de *rayo, tierra y piedra* (Cf. 13), que son términos de la *naturaleza* que se construyen en correspondencia fundamental a términos y espacios de obra existenciales y amorosos. Son también *fuego y mar*, que se contextualizan en el valor histórico y social, aunque, por la indicación de 17.6, el valor propio para *mar* es el de la poesía última. Este desarrollo de términos en campos opuestos es básicamente origen de una intensa creación metafórica, como veremos en la lectura de alguno de ellos⁴⁴.

18.5.2. Un término se desarrolla con indicación de contextualidad hacia dos espacios.

Partimos de que casi todos los términos programados recorren la totalidad de la obra, lo cual nos va a permitir otros análisis⁴⁵. Pero hay además términos que asumen una doble contextualidad principal, como un doble valor semántico que los rodea. Es el caso de todos los que hemos definido en 16.1, 16.2 y 16.3, por lo tanto: *vuelo, pureza, mano, viento, siembra, pie, ausencia, beso, sombra, ojos, día, lluvia y rayo*. Los valores dobles indicados antes deberán ser tenidos muy en cuenta para el seguimiento diacrónico que, en un plano estilístico, realizamos después sobre algunas imágenes. Por otra parte, este efecto, también indicador de intensas metáforas, nos introduce en el problema del carácter polimetafórico de las palabras-clave hernandianas, cuestión central que viene a deshacer determinados vicios de lectura sobre los que hemos insistido en la Introducción.

19. Distancias: improbabilidad e información

En el apéndice dedicado a la metodología⁴⁶, queda explicado el desarrollo básico del Análisis de correspondencias a partir de la cuantificación entre la estructura de presencia de los términos y los poemas, creándose la noción de *distancia* para cuantificar las diferencias. Las relaciones establecidas en el conjunto de la matriz de datos crean en centro que significa la proporcionalidad estable alcanzada por los cincuenta términos en el interior de la matriz. Esa proporcionalidad está en correspondencia a las obras y un paso siguiente del estudio será individualizar, primero en cada término, luego en cada obra, la distancia cuantitativa a la proporcionalidad estable. Los listados anteriores nos entregaban ya (Cf. «Contribuciones relativas de los factores a la inercia de cada elemento-D2 total») las columnas con los datos relativos a las obras y a los términos. La *Distancia 2* significa por lo tanto la mayor o menor proximidad de cada término / obra a un comportamiento de frecuencias homogéneas, influyendo en este comportamiento las mayores o menores cantidades de

⁴⁴Cf. capítulos III y IV.

⁴⁵Cf. epígrafe 20, capítulo IV.

⁴⁶Cf. apéndice 1.º.

presencias, pero no de una manera absoluta. Por lo tanto, a menor distancia, un término nos aparece más estable en sus frecuencias en la matriz, correspondiendo lo contrario para la mayor distancia⁴⁷.

19.1. Los listados a los que hemos hecho referencia nos entregan las siguientes distancias que reproducimos aquí ordenadas de menor a mayor:

19.1.1. **Distancias 2 de los términos al centro de sus correspondencias en las obras:**

		D2	
		(-)	
vida	0,103	beso	0,6279
tierra	0,1293	verde	0,6534
sol	0,1317	vuelo	0,6666
ojos	0,1876	sombra	0,6881
mano	0,2022	piedra	0,7511
fuego	0,2382	venas	0,7674
lluvia	0,2335	llanto	0,7734
boca	0,2589	blanco	0,8124
muerte	0,259	negro	0,8352
pie	0,3223	aire	0,8575
flor	0,3567	corazón	,9035
luz	0,3607	hombre	,9073
mar	0,3841	hueso	0,9151
altura	0,3876	herida	1,0354
amor	0,3916	higuera	1,0398
rojo	0,4177	huerto	1,1480
mujer	0,4202	soledad	1,1876
agua	0,4775	vientre	0,6695
cielo	0,5482	rayo	1,5560
risa	0,5981	pueblo	1,6461
río	0,5594	luna	1,7140
pureza	0,6183	ausencia	1,8031
siembra	0,6176	pena	2,6803
sangre	0,6297	limón	2,9896

⁴⁷Esto es lógico, en cuanto a mayor número de presencias, mayores posibilidades de distribución en toda la obra, pero, como se explica en las páginas que siguen, no es algo que actúe de una manera absoluta.

D2

(+)

19.1.2. **Distancias 2 de las obras al centro de sus correspondencias con los términos:**

D2

(-)

ZCANCIONERO	0,3114
N3	0,3345
N0	0,3597
ZULTIMOS	0,4426
ZVIENTO	0,4758
N11	0,5998
N4	0,6162
ZACECHA	0,6203
N8	1,0525
N5	1,1767
ZRAYO	1,1882
N2	1,2482
ZVULN	1,3956
ZLUNA	1,5075

D2

(+)

19.3. Un primer enfoque para interpretar el análisis de distancias viene dado por la *teoría de la información*, por la que la mayor distancia de cada término / obra indicaría mayor información y por lo tanto mayor originalidad (en el conjunto de relaciones, la mayor distancia indica mayor improbabilidad de frecuencias estables del término y la mayor improbabilidad, mayor información)⁴⁸.

19.4. Un segundo enfoque en la esfera específica de la estadística del estilo, es que, dado un centro para el conjunto de relaciones que los términos y obras mantienen

⁴⁸En teoría de la información, ésta, o la originalidad, está en función de la improbabilidad del mensaje, de acuerdo a la relación de Fechner entre improbabilidad y «excitación física» del receptor, por la que la información H y la improbabilidad I se desarrollan en la fórmula en la que la información -por lo tanto, la originalidad- es proporcional al logaritmo de la «excitación», que aquí es la improbabilidad. La fórmula es:

$$H = K \log I$$

por la que la improbabilidad I es inversa a la probabilidad de presencia:

$$H = -K \log$$

Cf. Abraham Moles, *Teoria de L'informazione e percezione estetica*, págs. 42 ss.

entre sí, la mayor distancia de un término o una obra significa desviación de la norma que establecen las relaciones y, por lo tanto, máximo interés a la hora de leer el término⁴⁹.

- 19.5. Un efecto importante a destacar es que, aunque, como decíamos, la menor o la mayor distancia tiene que ver con las cantidades de presencias (un término más frecuente se distribuirá con mayor estabilidad en la matriz), esto no se produce de una manera absoluta, ya que el índice de presencias para los cincuenta términos es el siguiente:

VIDA (216), TIERRA (161), SOL (148), DIA (106), OJOS (112), MANO (114), FUEGO (59), LLUVIA (61), BOCA (95), MUERTE (240), PIE (58), FLOR (117), LUZ (202), MAR (805), ALTURA (705), AMOR (225), ROJO (50), MUJER (57), AGUA (98), CIELO (117), RISA (66), RIO (705), PUREZA (72), SIEMBRA (27), SANGRE (181), BESO (89), VERDE (66), VUELO (53), VIENTO (87), SOMBRA (117), PIEDRA (68), VENAS (19), LLANTO (78), BLANCO (78), NEGRO (66), HIGUERA (34), HUERTO (69), SOLEDAD (45), VIENTRE (39), RAYO (25), PUEBLO (47), LUNA (97), AUSENCIA (33), PENA (69), LIMON (35).

Observamos que las distancias están atraídas a frecuencias absolutas, pero determinados términos son la demostración de que no es ése el efecto que determina la correlación. Así:

- 19.5.1. Fuego, lluvia, pie y *siembra*, términos con bajas frecuencias absolutas (59, 61, 58 y 27, respectivamente) aparecen ordenados junto a términos con altas frecuencias absolutas como *vida* (161), *muerte* (240), *luz* (202), *sangre* (181), en distancias próximas al centro establecido por las correspondencias.
- 19.5.2. Luna y *pena* (97 y 69, respectivamente) aparecen en medio de *vientre* (39), *rayo* (35), *pueblo* (47), *ausencia* (33), *limón* (35), a la mayor distancia del centro establecido por las correspondencias.
- 19.5.3. Nótese que los términos más distantes obtenían también esta reproducción en la figura 1.º + 2.º, que es también reproducción factorial de distancias.
- 19.6. Una valoración para los términos que tienen la máxima distancia es que desarrollan la mayor información, lo que, en términos específicos del lenguaje poético, quiere decir que sus frecuencias de distribución se desvían de la norma y dan, por lo tanto, un máximo interés a sus presencias.
- 19.7. En cuanto a obras, observamos la mayor proximidad al centro establecido por las

⁴⁹Cf. Pagnini, *op. cit.*, págs. 159-160.

correspondencias de ZCANCIONERO, N3, N0, ZULTIMOS y ZVIENTO, lo cual quiere decir que estas obras tienen un vocabulario con frecuencias más homogéneas en relación a los cincuenta términos programados. Nótese que estas distancias están también producidas por la mayor cantidad de vocabulario que las obras tienen⁵⁰, pero tampoco de una forma determinante, siendo, por ejemplo, el *Cancionero* la obra menos distante al centro de relaciones establecido, cuando tiene un vocabulario mucho menor que *Viento del pueblo*.

19.8. Esta indicación viene a coincidir de nuevo con el carácter de equilibrio y recuperación de vocabularios que le hemos venido dando a esta obra.

19.9. Por el contrario, ZLUNA, ZVULN, N2, ZRAYO y N5 son las obras más distantes al centro de las relaciones, funcionando también en la determinación de estas distancias la menor cantidad de vocabulario⁵¹, pero tampoco esta vez de una forma absoluta, ya que *Perito en lunas* se convierte en la obra más distante, no siendo la que menos vocabulario tiene.

19.10. La interpretación anterior tiene su clave estilística en el carácter de ejercicio hermético y primer desarrollo de la poesía de Hernández en *Perito en lunas*. Aparte de destacarnos la importancia de una lectura del vocabulario más distante, la indicación es perfectamente lógica desde la óptica de la crítica hernandiana⁵².

20. **Homogeneidad de las obras y distancias de los poemas.**

Un desarrollo del análisis de correspondencias puede ser, a partir de aquí, su aplicación al estudio singular de los 416 poemas en sus correspondencias con los términos programados. Este estudio responde a lo establecido en los epígrafes 0 y 1 en el apéndice de metodología. Con él se obtiene una relación términos / poemas similar a la realizada para términos / obras.

20.1. **Problemas de este análisis.**

La introducción de 416 filas (poemas) en correspondencia a 50 columnas (términos) plantea una serie de problemas, como son: la menor incidencia significativa, en relación a la que tenía para obras, de la muestra de cincuenta

⁵⁰El vocabulario total computado de estas obras es: ZCANC: 4.151 términos; N3: 9.814; N0: 13.701; ZULT: 4.116; ZVIENTO: 8.335.

⁵¹El vocabulario total computado de estas obras es: ZLUNA: 2.129; ZVULN: 1.389; N2: 2.797; ZRAYO: 2.832; N5: 2.421.

⁵²Es este tipo de coincidencias entre el análisis y la crítica tradicional el que plantea indicaciones firmes de lectura a través del Análisis factorial de correspondencias. A través de *Perito en lunas* como la obra más distante del centro de estabilidad del vocabulario, podríamos introducirnos de una manera firme en los problemas de esta obra, que varios críticos han desestimado estudiar por considerarla lejana al mundo hernandiano. Es el caso de Darío Puccini en su obra citada. Por supuesto que nosotros la consideraremos una obra de Hernández cuyo mayor interés radica en las distancias que mantiene con las otras obras.

términos⁵³; las dificultades para poner en relación, mediante la lectura de listados y representaciones gráficas, los 416 poemas con los 50 términos; y las dificultades operativas del ordenador, por la cantidad de datos que debía utilizar, en función del número total de intersecciones, según lo dicho en 2.2.5.

20.2. Propuesta de análisis.

El análisis se desarrolla ahora partiendo de las coordenadas de los elementos que abrían el primer listado del programa⁵⁴. Las coordenadas son, por lo tanto, las de las correspondencias términos / obras, pero desglosando aquí cada obra en los poemas que las forman. Cada poema es analizado primero en función de los cinco factores⁵⁵, estructurándose en unas nuevas coordenadas que reproducen el análisis de correspondencias singularizado en los componentes de las obras, pero en relación a las coordenadas de éstas. Se establece también el dato de la distancia de cada poema al centro de la obra, en el sentido de centro de homogeneidad explicado en 19. La noción de distancia es la que aparece definida en el apéndice metodológico⁵⁶.

21. La interpretación de los listados puede hacerse en base a los criterios siguientes:

21.1. Coordenadas de cada poema en relación a las coordenadas de cada obra.

Se observará que los listados tienden a reproducir en los dos primeros factores, que son los que vamos a considerar⁵⁷, la disposición positiva o negativa de las obras correspondientes. Así, por ejemplo, N0, en el factor 1.º mantiene 37 poemas en el espacio positivo de las coordenadas, y sólo 4 en el negativo. Recordemos que, en las coordenadas de los elementos de las correspondencias términos / obras, N0 aparece en el espacio positivo. Partiendo de esto observamos, en el siguiente cuadro, esta relación:

	TERMINOS / OBRAS		TERMINOS / POEMAS			
	F. 1.º	F. 2.º	F. 1.º		F. 2.º	
			(+)	(-)	(+)	(-)
N0	+	-	37	4	10	21

⁵³Se observará que hablamos aquí de 416 poemas, en vez de 427, que era la cantidad manejada anteriormente. Se trata de que los 11 poemas de diferencia no tienen ningún término de los 50 programados, por lo que desaparecen del análisis, al no ser comparables. Esto está en relación a la menor incidencia significativa de la muestra para los poemas individuales, de la que hablamos. Una importante cantidad de poemas aparecen con frecuencias mínimas del lenguaje programado.

⁵⁴Cf. Programa, «Coordenadas de los elementos».

⁵⁵Cf. epígrafe 4.

⁵⁶Cf. lo referente a la distancia GI-2, en apéndice metodológico.

⁵⁷Cf. epígrafe 10.1 Recuérdese que los factores 1.º más 2.º suman el 41,79% de los datos programados.

ZLUNA	+	-	39	2	11	30
N2	+	-	33	4	18	19
N3	+	-	28	7	20	23
N4	+	+	31	12	23	20
N5	+	+	1	6	7	0
ZRAYO	-	+	3	22	25	0
ZVULN	+	+	10	6	14	2
N8	-	+	1	7	8	0
ZVIENTO	-	-	2	22	4	20
ZACEC	-	-	2	14	3	13
N11	-	-	1	8	1	8
ZCANC	-	-	25	73	41	57
.						
ZULT	-	-	8	9	0	17

La lectura de este cuadro se realiza comparando las dos primeras columnas (+ y -), es decir, el espacio que cada obra ocupaba en las coordenadas de los elementos, con las columnas correspondientes de cada factor, en las que recogemos la cantidad de poemas que se sitúan en el espacio positivo o en el negativo, en función de sus correspondencias, en el interior de cada obra. Se comprobará la relación que mantienen las columnas a excepción de N2 (F. 2.º), N3 (F. 2.º), N4 (F. 2.º) y ZCANC (F. 2.º), en las que los poemas se dividen en positivos / negativos aproximando sus presencias.

Para la interpretación de estas coordenadas hay que tener en cuenta que se corresponden con la atribución de lenguajes, desarrollada en 10 (gráfico 10.3), a determinadas obras (10.4 y siguientes). La variación de coordenadas de determinados poemas, en relación al espacio ocupado por las obras, produce indicaciones de lectura como la que ejemplificamos a continuación.

21.1.1. Ejemplo: poema 2 de N0

N0 se define en el espacio I de las coordenadas términos / obras, al unir los factores 1.º + 2.º, correspondiendo a un lenguaje de la naturaleza como se plantea en 10.5.1. La posición estaba dada por las coordenadas + del factor 1.º y - del 2.º. Ya sabemos además que, efectivamente, la obra N0 corresponde a los primeros poemas en los que temáticamente se aborda la naturaleza, lo cual se aprecia desde una primera lectura y es una valoración permanente de la crítica⁵⁸. En los listados que estamos comentando, el poema 2 aparece con posición negativa en las coordenadas del factor 1.º y positiva en el factor 2.º, es decir,

⁵⁸Cf., aparte de los autores ya citados, los artículos *Miguel, niño* de María de Gracia Ifach; *Miguel Hernández, niño y adolescente* de Concha Zardoya y *Miguel, joven* de Carmen Conde, en «Agora», n.º 49-50, Diciembre de 1960.

posiciones inversas a las de la obra en la que se inserta. En un gráfico construido de acuerdo a lo explicado en 10.4, el poema 2 aparecería ocupando el espacio III, es decir el de ZRAYO y N8, correspondiente, según lo dicho más arriba, al lenguaje existencial-amoroso. Pues bien, el poema 2 de N0 en el interior de un conjunto temático de referencias de naturaleza, es el siguiente:

Estoy perdidamente enamorado
de una mujer tan bella como ingrata;
mi corazón otra pasión no acata
y mis ojos su imagen han plasmado.

Si escudriño en mi pecho, triste creo
que otra hermosa me diera sólo enojos
y si sereno miro ante mis ojos
su figura gentil tan sólo veo.

Con voz trémula le dije mi cariño
y sarcástica y cruel exclamó: «¡Niño,
conoces el amor sólo de nombre!».

Y desde entonces sufro lo indecible...
¿Por qué, amada mujer, crees imposible
en un cuerpo de niño un alma de hombre?

En este caso es obvia la indicación de lectura: estamos ante un poema que se diferencia semánticamente del conjunto en el que está, atribuyéndolo el análisis a las obras existenciales-amorosas. Quizá, lo más relevante esté en que, tratándose de un poema de juventud, lo que nos plantea su posición en el interior de la obra es que, estilísticamente, estamos ante un balbuceo ingenuo de la poesía posterior de *El rayo*. Pero, a partir de este ejemplo, habrá que hacer algunas observaciones sobre los límites de lectura de los listados. Estas son:

21.1.2. Planteamiento para la lectura de los factores 1.º y 2.º de cada poema:

21.1.2.1. Las correspondencias lo son con 50 términos, con lo cual no siempre se producirán indicaciones claras de atribución de poemas a otros espacios en los que la obra se desarrolla, por los límites mismos del lenguaje base.

21.1.2.2. Las indicaciones no son siempre como la del ejemplo. Como se producen en una conjunción de lenguajes que tienen el efecto poético fundamental de la

polisemia, aparecerán otros valores semánticos que habrá que valorar. Las indicaciones son, en todo caso, propuestas de lectura diferencial de poemas a las que, como luego se verá, podríamos haber llegado, o no, a través de la lectura.

21.1.2.3. Desistimos de la realización de un gráfico con las posiciones de los poemas, similar al realizado para las obras, por las dificultades de confección que éste tendría, al tratarse de 416 datos a representar. Se tendrán en cuenta las posiciones que el conjunto de poemas de una obra tiene en los cuatro espacios que se producirían al unir los factores 1.º + 2.º en un gráfico.

21.2. Distancias

Otro dato que aparece en los listados es el relativo a las distancias de cada poema al centro de la obra⁵⁹, lo que nos plantea una lectura que tenga en cuenta los principios de *probabilidad e información* explicados en el epígrafe 20. En líneas generales, la mayor distancia de un poema indica mayor información, por la improbabilidad que los términos base plantean.

21.2.1. Ejemplo

El mismo poema 2 de N0 tiene una *distancia* importante (8,9641), en el interior de una obra con tendencia a la homogeneidad, en el sentido en que se explica ésta en el epígrafe siguiente. Es lógico, por otra parte, que este poema mantenga una distancia importante con el centro semántico de la obra, por tratarse de un poema amoroso en una serie de naturaleza.

21.2.2. Homogeneidad / no homogeneidad

Una simple lectura de los listados permite que observemos si los poemas mantienen unas distancias homogéneas o no, lo cual es una indicación importante para la valoración global de las obras. Nótese en los listados que N0, por ejemplo, tiene el mayor número de poemas entre las distancias 0 y 7 y sólo 6, entre 41, se cuantifican con distancias superiores a 7, no pasando éstos de 15 en su cuantificación, por lo que N0 tendrá una atribución de homogeneidad de los poemas, frente a ZCANC, con distancias que van de 1,6364 (poema 95) a 128,4000 (poema 40), presentándose esta obra como la menos homogénea. La cuantificación de distancias es en relación a las coordenadas de los elementos, en función de la fórmula del apéndice de metodología⁶⁰.

22. Indicaciones de homogeneidad / no homogeneidad

Una lectura a simple vista de los listados anteriores, concretamente de la columna «Distancias GI-Dos al centro de la obra», nos presenta inmediatamente la homogeneidad o no homogeneidad de los poemas que forman cada conjunto. Realmente, hay que hablar de mayor o menor homogeneidad, porque el parámetro de lo homogéneo no existe más que en el hipotético punto cero que significa similitud de presencias en todos los poemas. Consideraremos más homogéneas,

⁵⁹Cf. epígrafe 20.2.

⁶⁰Cf. lo referente a la distancia GI-2, en apéndice metodológico.

entonces, aquellas obras que, distanciándose menos, en su media, de 0, tengan el mayor número de poemas en distancias próximas a la media. Así, observamos que una obra como N0 tiene la media de distancias en 4,6358, siendo superada ésta por 13 composiciones de las que sólo 6 mantienen una distancia significativa que se puede establecer en el doble de la media de distancias, mientras ZLUNA tiene su media de distancias en 12,8301, y plantea variaciones que van desde 3,5084 a 47,3333, por lo que el conjunto podrá ser considerado no homogéneo, al haber un grupo amplio de poemas más diferenciados tanto por menor o mayor distancia. Esta observación nos plantea que son más homogéneas obras como N0, N3, ZVULN, ZRAYO, N8, ZVIENTO, ZACECHA, N11 y ZULT, mientras que ZLUNA, N2, N4, N5 y ZCANCIONERO son menos homogéneas⁶¹. Algunas consideraciones estilísticas se pueden hacer a partir de aquí:

22.1. Indicaciones estilísticas sobre obras más homogéneas

Consideramos relevante la mayor homogeneidad de la casi totalidad de las obras -a excepción sólo de *Perito en lunas*- decididas como tales por el poeta. Es el caso de las publicadas como libro en vida de Miguel Hernández -ZRAYO, ZVIENTO, ZACECHA- donde, indiscutiblemente, el efecto de homogeneidad de los poemas debe proceder de la tensión estilística que el mismo autor desarrolla para dar una coherencia a cada obra organizada. También tiene este valor ZVULN, que es la preparación de *El rayo*. En otros casos, la homogeneidad proviene seguramente de las siguientes tendencias de estilo:

- N0: Es un conjunto de poemas que ha sufrido diversos avatares en su edición⁶². Se fijan en este aspecto porque corresponden todos ellos al momento inicial de su vida en Orihuela y a su actividad de formación. Están recorridos casi todos⁶³ por la temática de la naturaleza que les da unidad.
- N3: Se trata del primer grupo de poemas del período 1933-34, de los que ninguno fue incorporado al libro. La unidad del conjunto procede tanto de la temática de la naturaleza, como del fuerte misticismo mimético que los impregna. San Juan de la Cruz es aquí una referencia permanente.
- N8: El período que va desde *El rayo que no cesa* a la poesía de la guerra civil tiene la unidad, reconocida desde siempre por la crítica, de

⁶¹Cf. epígrafes 5.1., 5.4. y 20.

⁶²No aparecían en la primera edición de Losada; Couffon, en *Orihuela et Miguel Hernández*, págs. 55-141, da una parte importante de ellos; también Ramos, en su *Literatura alicantina*, recupera algunos. Aparecen editados por primera vez por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, como apéndice a la *Obra poética completa*, págs. 487-554.

⁶³Aparece un soneto de tema amoroso («Soneto»); un poema de inspiración religiosa («El nazareno»); un poema de tipo histórico («Motivos de leyenda»), etc. Sobre algunos de éstos tratamos más adelante, diferenciándolos del conjunto temático a partir de las correspondencias de su lenguaje.

ser un conjunto homogéneo definido como de «ruptura ideológica».

- N11: El grupo de composiciones que contiene presenta una clara afinidad con las de *El hombre acecha*, de las que son parte tanto estilística como temáticamente, al tiempo que coetáneas, sin que queden textualmente claras las razones de su exclusión⁶⁴.
- ZULT: La homogeneidad del grupo justifica sobre todo su carácter de haber sido conformado lógicamente por los editores de Hernández, que acumulan en este período poemas de 1938, coetáneos por lo tanto a *El hombre acecha* y N11, junto a otros de 1939 y 40, época de escritura del *Cancionero*. Por razones formales, temáticas y estilísticas se construye este conjunto desde la primera edición, resaltando aquí, efectivamente, en el análisis que desarrollamos, su homogeneidad.

22.2. Indicaciones estilísticas sobre obras menos homogéneas

- ZLUNA y N2 tienen una elevada media de distancias -las más altas: 12,8301 y 15,9547, respectivamente-.

Se debe valorar que N2 fue la preparación de ZLUNA en su mayor parte, siendo la obra del 33 la selección del propio poeta sobre un conjunto amplio de 70 octavas, de las que 42 fueron a parar a *Perito en lunas*. La menor homogeneidad de estas dos obras está seguramente en función del tipo de ejercicio estilístico que Hernández realiza con ellas: a partir de su construcción, con el procedimiento fundamental de la metáfora-enigma⁶⁵, el poeta describe su naturaleza objetual, por lo que entendemos que el fuerte contenido metafórico provoca lenguajes diversos en los términos irreales de la metáfora⁶⁶. Esto provocaría la deshomogeneización en un conjunto de poemas en los que, temáticamente, prevalecen los referentes de naturaleza.

- N4: Su proximidad a N3 no impide la evidencia de que estamos ante un conjunto diverso y no homogéneo en relación a aquél. Recordamos un resumen de Leopoldo de Luis sobre los temas, que explica la diversidad de los lenguajes: «El grupo de poemas -aparte las décimas- ofrece cuatro motivos de máximo interés: 1) La presencia de unos poemas religiosos. 2) La aparición de poemas a Josefina, su futura mujer. 3) La influencia de Quevedo en algunos sonetos. 4) El asomo de una cierta postura ética, que tanto se perfilará luego. Otro motivo, no tan interesante pero de curiosidad epocal, es una incursión en el

⁶⁴Cf. *Obra poética completa*, pág. 337.

⁶⁵Cf. Sánchez Vidal, en la introducción a *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*: cf. también el epígrafe «Descripción objetual y enigma en la naturaleza lunada. El gongorismo», en el capítulo III: «Valores estilísticos indicados».

⁶⁶*Ibidem*. Se citan allí numerosos ejemplos.

tema taurino»⁶⁷.

- N5: Es un conjunto reducido de poemas sobre el que se presume una unidad, consistente en que se trata de la preparación de un libro de silbos⁶⁸, pero por diversas razones se podría valorar que esta unidad no se alcanza. Nos remitimos a la diversidad de los poemas que analiza Leopoldo de Luis en su edición citada⁶⁹.
- ZCANCIONERO: Se trata posiblemente de la justificación estilística más relevante que realiza el análisis de correspondencias, ya que nos presenta al *Cancionero* como la obra menos homogénea internamente, manteniendo distancias que van desde 1,6364 a 128,4000. Ya sabemos que el *Cancionero* son tres grupos de poemas manuscritos y en elaboración algunas veces⁷⁰, que se acumulan en una obra sobre cuyo orden, que nunca fue ni decidido, ni tan siquiera indicado por el poeta, han tenido que decidir y discutir los sucesivos editores⁷¹. Es lógico que esta obra de acumulación presente la menor homogeneidad en su conjunto.

23. **Insuficiencia de la muestra de 50 términos para el análisis de cada poema.**

La muestra de 50 términos se presenta insuficiente para el análisis individual de cada uno de los poemas y su conversión en indicaciones estilísticas. Tanto la posición de las coordenadas (21.1), como las distancias (21.2) de cada poema, están sujetas a una máxima accidentalidad, motivada por el poco peso probable que los cincuenta términos tienen para configurar el lenguaje de cada poema, siendo entonces el análisis de distancias válido para las obras y poco significativo para las unidades que las constituyen. Queremos decir, en definitiva, que los efectos de atribución o distancias se realizan en cada poema singular a veces por la presencia de un solo término, que corresponde por ejemplo a otro espacio en su atribución, lo que comportaría distancia máxima, pero, difícilmente, a partir de un solo término, podremos sacar conclusiones, ya que, al no formar este campo de significación con otros términos de los analizados, la distancia o la atribución a otro espacio no nos presenta ninguna constante interpretable.

⁶⁷*Obra poética completa*, pág. 81.

⁶⁸*Ibidem*, pág. 82.

⁶⁹*Ibidem*, págs. 82-83.

⁷⁰El estudio textual más completo de los orígenes del *Cancionero* es el de Sánchez Vidal, en su edición *Poesía completa*, págs. 837 ss.

⁷¹Cronológicamente, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en *Obra poética completa*, págs. 403-405; Rovira en *Cancionero y romancero de ausencias*, págs. 23-29; Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, págs. LXII ss. y Sánchez Vidal -con seguridad la posición más acertada- en *Poesías completas*, págs. 836 ss.

Ejemplificamos esto leyendo el listado de *Perito en lunas*, en el que los poemas 26 y 27 son atribuidos al espacio IV, el social e histórico; y tienen elevadas distancias los poemas 9, 13, 15, 26 y 35, pero vemos, sin embargo, sobre el valor de estas indicaciones, que:

23.1. **Poemas 3, 4 y 34: igual distancia**

Los poemas 3, 4 y 34 presentan igual distancia, estando provocado esto porque, de entre los 50 términos analizados, sólo tiene presencia *luna. Luna*, en 34 aparece tres veces, mientras en 3 y 4 sólo aparece una vez. La igualdad de distancias procede de que este término es absolutamente el más frecuente en esta obra, determinándola, y, por lo tanto, la diferencia de presencias no es cuantificada⁷². La similitud de distancias que, aun tratándose de un solo término, es muy reducida (5,5909) y la igualdad de correspondencias en todos los factores⁷³, nos lleva a plantear la lectura de los tres poemas por si la indicación cuantificada de igualdad se puede transformar en un valor de estilo. Los dos primeros son:

III

¡A la gloria, a la gloria toreadores!
La hora es de mi luna menos cuarto.
Emulos imprudentes del lagarto,
magnificaos el lomo de colores.

Por el arco, contra los picadores,
del cuerno, flecha, a dispararme parto.
¡A la gloria, si yo antes no os ancoro
-golfo de arena- en mis bigotes de oro!

IV

Por el lugar mejor de tu persona,
donde capullo tórnase la seda,
fiel de ni peso alternativo queda,
y de liras el alma te corona.

⁷²Es un efecto de lo que decimos en el apéndice metodológico: «Como puede apreciarse cada proporción $(P_j / i - P_j / i')^2$ se pondera de forma inversamente proporcional a P.j. Ello significa que una misma diferencia absoluta en porcentaje de presencias tiene un peso menor si se refiere a un término con alta frecuencia que a uno con baja frecuencia...».

⁷³Concretamente: 1.º) 1,6813; 2.º) -2231; 3.º) 3,5828; 4.º) 0,0506; 5.º) -1,9264. Obsérvese que la numeración de los poemas no coincide con la del listado. Esto está motivado por la desaparición del primer poema de *Perito* que no tiene ningún término de los computados: 2 corresponde a 3; 3 a 4, y así sucesivamente.

¡Ya te lunaste! Y cuanto más se encona,
más. Y más te hace eje de la rueda
de arena, que desprecia mientras junta
todo tu oro desde punta a punta.

Efectivamente, notamos una similitud temática en el motivo taurino, que crea un campo de tres términos asociados que se encuentra en los dos poemas: *luna* (*lunarse* en el 2.º: descripción de un pase del toreo) -*arena*- *oro* (cuernos en el 1.º, capa en el 2.º). En el poema 34 hay otra temática, por lo que la igualdad no tiene ningún valor, siendo sólo una mera coincidencia, como también lo es la presencia de *oro*, metáfora del pan en el horno. Sobre el valor de esta lectura queda claro que también entre III y IV, al tratarse de un solo término, estamos ante una mera coincidencia.

23.2. **Poemas 9 y 35: igual distancia.**

Los poemas 9 y 35 tienen igual distancia e iguales coordenadas de correspondencias, por tener sólo presente un término de los 50, *amor*, lo que provoca además una distancia elevada (35.2500), al no ser ésta una palabra consistente en el lenguaje de la obra. Temáticamente no guardan ninguna relación y la indicación no expresa, por lo tanto, más que una mera coincidencia.

23.3. **Causas de otras distancias y atribuciones de espacio.**

En los listados y en la matriz de datos se observara la poca relevancia de estos efectos que, como decimos, responden a lo sumo a la presencia de algún término, sin poder ser traspasado esto a indicación de significado del poema. Obsérvese, por ejemplo, que 26 y 27, que aparecen atribuidas al espacio IV de las correspondencias, no presentan ninguna variación de la tonalidad de la obra, estando provocada la atribución por la presencia en la octava 26 de *pie, rojo y vientre*, y en la 27 de *boca, corazón, lluvia, mar, agua, viento, vida, muerte*, siendo el IV para la mayor parte de estos términos el mejor espacio de definición⁷⁴.

24. **Hipótesis de las posibilidades de una muestra más amplia.**

Hemos querido comprobar, poema por poema, si, a pesar de todo, las indicaciones de atribución o distancia llegaban a ser significativas. En cualquier caso, se habrá comprendido que una muestra más amplia de términos llevaría la utilidad del Análisis factorial de correspondencias a la constitución de un método riguroso para la relación de los poemas en el conjunto de una obra, abriendo espacios a la resolución, por ejemplo, de problemas textuales, datación,

⁷⁴Cf. epígrafes 10.5.4. y 14.

atribuciones a obras, influencias, etc.⁷⁵. Esto es, por lo tanto, una cuestión abierta que aquí, desgraciadamente, no puede tener solución, por las limitaciones de la muestra y de la capacidad operativa a las que varias veces hemos hecho referencia. Nuestras comprobaciones han quedado entonces en sugerencias de investigación y en lectura de poemas, que no presenta interés reproducir ahora, porque no entregaban valores suficientemente seguros, como causa de sus distancias o de su atribución a otro espacio. Hemos querido, sin embargo, recoger cuatro sugerencias bastante firmes en cuatro ejemplos, a los que damos ese valor de posibilidades del análisis desarrollado.

24.1. **Atribución a otro espacio.**

Poema 12 de N0: «Amores que se van»: atribución al espacio IV.

Estamos ante una indicación de las que más relevantes nos parecen. El poema 12 está en el listado en negativo para los factores 1.º y 2.º, por lo que se sitúa hipotéticamente en el espacio IV en relación al gráfico de obras, junto a las del período histórico y final.

Si observamos sus coordenadas:

F. 1.º	F. 2.º
-.0500	-.2240,

comprobaremos la relación entre éstas y las de las obras del período final:

	F. 1.º	F. 2.º
ZCANC.....	-.1482	-.0384
ZULT.....	-.0518	-.2515,

por lo que la atribución del poema se realiza próxima a ZULT⁷⁶.

Sin embargo, el lenguaje no es muy distante del de la obra en la que el poema está (2.6782). Pero ya sabemos que ZCANC y ZULT tienen el valor de recuperación de la totalidad de lenguajes, por lo que estaríamos ante una correspondencia de términos predominantemente de la naturaleza, con términos referentes al hombre, en semejanza a la estructura del período final.

Pero, además, la indicación nos debe llevar a una lectura minuciosa del poema, que es el siguiente:

AMORES QUE SE VAN...

⁷⁵Esto es una deducción lógica de todo el análisis propuesto, y del que, a través de los ejemplos siguientes, podemos ver su funcionamiento en algunos casos. Es evidente que una muestra más amplia de términos permitiría acercarnos al estudio pormenorizado de cada poema, que aquí resulta imposible por las razones ya explicadas.

⁷⁶Cf. Programa, «Coordenadas de los elementos».

I

El Sol brilla rutilante
y al ocaso lento marcha...
Por la senda,
por la senda curva y blanca,
por la senda que sombrean los granados
florecidos,
los morales y las palmas,
una anciana gime y llora,
llora y anda:
sobre un pardo borriquillo
va una caja;
una caja diminuta,
diminuta cual vellón de nieve alba;
una caja que un tesoro lleva dentro:
un tesoro de la anciana:
un niño como un cándido querube,
que en la vida ya han cesado de batir sus
tiernas alas...
va la anciana suspirando
va rompiendo sus entrañas
por la senda
sombreada,
por el patio de los mágicos granados,
del moral y de las palmas
tras el pardo borriquillo que transporta su
tesoro
en la diminuta caja...
Y el sol brilla, más hermoso.
Y el sol brilla, más hermoso, cuando alcanza
a ponerse por corona
por corona de una indómita montaña...

II

¡Ya ha llegado al cementerio la ancianita,
tras la caja,
tras la caja que contiene su tesoro...!

¡Ya abre un hombre con un pico estrecha
zanja
Y la anciana se horroriza:
se horroriza y así exclama:
«¿Es posible que en resquicio tan estrecho,
tan estrecho... quepa mi alma...?
¡Ay, mi hijico!»
y abrazada
a la caja diminuta, cae por tierra,
hecha un mar de ardientes lágrimas;
y en su pecho, los suspiros
con dolor inmenso estallan...
Unos brazos, toscos, bruscos,
de repente de su presa la separan...
Y en el hoyo pavoroso, ha poco abierto,
cae la caja.
Cae la caja con macabro y hueco ruido,
cae la caja cual vellón de nieve alba...
En el borde está la vieja suspirando:
«Ay, hijo de mis entrañas!...»
mientras rueda tierra adentro,
mientras rueda tierra adentro dando notas
destempladas.
¡Ya no brilla el sol hermoso!
¡Ya no brilla! Se ha ocultado en la montaña
y la tarde ya se extingue,
y la tarde ya se apaga,
cual la luz del débil faro combatido por el
cierzo,
cual la vida de la anciana,
que repite junto al hoyo ya cubierto por la
tierra:
«¡Ay mi hijico! ¡Ay mi hijico de mi alma...!».

La atribución al espacio IV y la correspondencia con ZCANC y ZULT, nos permite algunas observaciones estilísticas, fuera incluso del campo específico del léxico-base que conformaría la relación. Estas son:

El verso 5.º:

por la senda que sombrean los *granados florecidos*

nos remite al poema 40 del *Cancionero*:

*Granadas con la herida
de tu florido asombro,*

donde además está en conexión el motivo central de este poema de N0 -un niño muerto- y un conjunto amplio de poemas de ZCANC -el propio hijo muerto- al que pertenece este poema 40⁷⁷.

El verso 16:
que en la vida han cesado de *batir* sus tiernas *alas*,

nos lleva al poema 79 del *Cancionero* («Nanas de la cebolla»), donde otro niño es:

La carne *aleteante*,
súbito el párpado,
el niño como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, *aletea*,
desde tu cuerpo!

Los motivos del entierro del niño, entre los versos 39 y 60, constelados por la palabra-clave *hoyo* («hoyo pavoroso», v. 45; «que repite junto al hoyo ya cubierto por la tierra», v. 59) y la pregunta de la madre en 35:

¿Es posible que en resquicio tan estrecho,
tan estrecho... quepa mi alma...?

nos recuerdan el poema 54 del *Cancionero*:

Era un hoyo no muy hondo.
Casi en la flor de la sombra.
No hubiera cabido un hombre
en su oscuridad angosta.
Contigo todo fue anchura
en la tierra tenebrosa.

El motivo de los versos 50-52:

⁷⁷Sobre este tema, *vid.* en nuestra edición del *Cancionero*: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, etc.

¡Ay, hijo de mis entrañas!...»
mientras *rueda* tierra adentro,
mientras *rueda* tierra adentro dando notas
destempladas;

es, invertido, el importante motivo final del rodar y la rueda de la vida; como en 97 del *Cancionero*:

La luz rueda en el mundo,
mientras tú ruedas⁷⁸.

Consideramos suficiente el comentario para aclarar, junto a la indicación estilística de la germinación en la poesía primera de motivos recurrentes de la poesía final, también la posibilidad de las indicaciones que el análisis de correspondencias puede entregar.

24.2. Menor distancia de un poema.

Poema 22 de N0: distancia: «Contemplad...»

Se trata del poema más representativo del conjunto⁷⁹ por su homogeneidad semántica con las correspondencias que se establecen en ella. Es una composición descriptiva en la que el poeta llama a la contemplación de su pueblo y su tierra, resultando lógica la menor distancia por la cantidad de motivos de la naturaleza que menciona. Recordemos el poema:

CONTEMPLAD...

SI QUEREIS el goce de visión tan grata
que la mente a creerlo terca se resista;
si queréis en una blonda catarata
de color y *luces* anegar la vista;

si queréis en ámbitos tan maravillosos
como en los que en sueños la *alta* mente yerra
revolar, en estos versos milagrosos
contemplad mi *pueblo*, contemplad mi tierra.

Que un cuadro de tantos *puros* horizontes,
raras hermosuras y soberbias galas,

⁷⁸El motivo de la rueda de la vida, presente también en el poema 96 del *Cancionero*, nos sirvió hace tiempo para plantear la presencia de temas poéticos de Unamuno en Miguel Hernández. Cf. en nuestra edición la nota 96, pág. 141.

⁷⁹Decimos poema más representativo en cuanto contiene el lenguaje fundamental con una distribución similar a la del conjunto de la obra. A este tipo de indicaciones es a las que nos referimos en la nota 75.

otearéis alzados a los magnos montes
de la fantasía que os nacerán alas.

Y en un *vuelo* solo, bravo y estupendo
ganaréis las nubes con el *viento* en guerra,
y entre sus vapores estaréis bebiendo
pozos de hermosura... ¡contemplad mi *tierra!*

Una sierra aurífera de un lado la apoya
y las ruinas muestra de un viejo castillo;
una *huerta* espléndida de *verdor* enrolla
y un *río* de perlas siémbrela y de brillo,

y como un acero de descomunal
dimensión la corta corvo y homicida;
y un palmar egregio y un regio rosal
brota en cada punto de la inmensa *herida...*

Dentro de la *huerta* que con mil rosarios
de inflamadas rosas llénanlas de efluvios,
yace, salpicada con mil campanarios
de cien monasterios de altos rasgos rubios.

Campanarios de oro que por las mañanas,
cuando el alba virgen sobre el éter *arde*,
nuncios de los días, vuelcan sus campanas
que no más se duermen al rodar la tarde.

Campanarios áureos que en fingidas pomas
de granito ocultan nidos de avestruces,
y donde sus picos funden las palomas
que al hender el *cielo* son aladas cruces.

Barrios pintorescos con olor a establo
súrcanla en confuso laberinto ameno,
y plazuelas *blancas* con algún retablo
de una Virgen cándida o un Cristo moreno.

Hondos callejones y ásperas callejas
con el brujo encanto de los andaluces,

porque tienen moras y *floridas* rejas,
sombras transparentes, y furiosas *luces*.

Y porque en las rejas tienen muy galanas
hembras de *ojos negros* y de *bocas frescas*:
con el *fuego* en ellos de las sevillanas,
con la gracia en ellas de las cordobesas.

Hembras que salmodian lánguidos cantares
mientras por sus *manos* rueda la costura;
que a claveles huelen, a nardos y azahares
y de sus vergeles tienen la frescura.

Hembras que *amorosas* bañan en las brisas
de las viejas noches pomos de albahacas;
y que tan sonoras brótanles las *risas*
como de una fiesta las potentes tracas.

Hembras que, cuando *aman*, fuentes de ternura
son: dulces pañales de sabores fuertes;
y *aman* con tal brío, con tanta bravura
que el *amor* robarles no logran mil muertes.

Y que se envenenan de melancolía
si a la *luz* opaca de la *luna* vieja
que en las calles *llueve*, ven la bazarria
del doncel *amado* cabe de otra reja.

¡Contemplad mi tierra...! Mágicos jardines
de belleza henchidos, *verdes* la circundan;
músicas la ofrecen plúmeos clarines;
flores, resplandores y aromas la inundan.

Típicos paseos no en silencios parques;
rotos paredones con enredaderas
de azulados cálices y con combos arcos
hechos con los brazos de árabes palmeras.

Líricas acequias que el *río* brillante
lanza por ocultos lóbregos caminos

a la abierta *huerta*, mientras retumbante
en cascadas hace retronar molinos.

Cielo tan hermoso que de terciopelo,
de cristales límpidos y turquí parece;
cielo-maravilla, *cielo-asombro*, *cielo*
que como ascua *viva* de oro resplandece.

Sol de gloria y triunfo, *soles* soberanos;
llamarazos ígneos que mirar aterra,
y ensoñante ambiente... ¡Contemplad *humanos!*
¡Ahí tenéis el cuadro...! Contemplad mi *tierra!*

En él observamos 46 presencias de las palabras base por medio de 27 términos. La distribución de éstos en el poema y sus frecuencias conjuntas son, como decimos, la mejor reproducción de las correspondencias en la obra. El poema reafirma el lenguaje básico de la naturaleza en N0.

24.3. **Distancia máxima en una serie homogénea.**

-«Canción última» de *EL HOMBRE ACECHA*

El listado de *El hombre acecha* se presenta homogéneo, manteniendo la casi totalidad de los poemas una gran proximidad al centro de la obra. Temáticamente están todos dentro del clima bélico, en el que aparece la conciencia de la destrucción que se está operando, pero resalta aún el carácter épico del conjunto homogéneo (algunos títulos: «Llamo al toro de España»; «Rusia»; «La fábrica-ciudad»; «El soldado y la nieve»; «Oficiales de VI División»; «18 de Julio de 1936 - 18 de Julio de 1938»; «Madrid», etc.). Sólo el poema final, la «Canción última», presenta una elevadísima distancia del conjunto (44,5278 en relación a una media de 6,05). Efectivamente, leemos en el poema:

CANCION ULTIMA

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

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

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

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Observamos inmediatamente su contenido antiépico, anunciador del mundo final del *Cancionero*, libro al que, en tonalidad y en motivos, está próxima esta composición. El análisis de correspondencias habría servido así para indicar en los listados la no correspondencia temática de un poema con los restantes del grupo en el que se ordena.

24.4 **Atribución y distancia máxima.**

De N0:«Soneto»: atribución al espacio III y distancia.

Ya hemos visto en 21.1.1. y 21.2.1., donde aparece citado, las razones de la atribución de este poema al espacio III, es decir, el *existencial-amoroso*, a través de las correspondencias de un vocabulario en el que se reproducen los términos-base: *enamorado, mujer, corazón, ojos, amor, hombre*, con varias frecuencias. Caben a partir de aquí interpretaciones estilísticas que nos llevan a revalorizar la «prehistoria poética» de Miguel Hernández: estamos ante un poema amoroso ingenuo que da además la sensación de fingido, pero estamos también ante un balbuceo de la pena amorosa que se construye en *El rayo*. La indicación sirve aquí para unir dos espacios distantes de la obra en los que el segundo, el de la poesía amorosa de 1935, no será otra cosa que la estabilización artística de motivos que ya habían tenido una manifestación primaria.

III

VALORES ESTILÍSTICOS INDICADOS (I)

LECTURAS DE ALGUNOS TERMINOS ESENCIALES

Valores estilísticos indicados

La conversión del conjunto de indicaciones anteriores en claves estilísticas, para la lectura de los términos, se hará teniendo en cuenta los valores principales que el análisis de correspondencias nos proponía, considerando en primer lugar los conjuntos léxicos con los que cada término se organizaba. Dos son los apartados del análisis anterior que configuran los valores principales:

- a) El epígrafe 18 («Primeras conclusiones»)
- b) El epígrafe 19 («Distancias»)

A partir de éstos, se pretende hacer una lectura de los 50 términos en sus contextos poéticos, lectura que se extienda, desde las propuestas anteriores, a una visión más global y amplia de los problemas del lenguaje hernandiano. Los principios que guían esta parte del trabajo han sido indicados varias veces y, en síntesis, son que, mediante el Análisis factorial de correspondencias, se han establecido conjuntos de relación términos / obras, en los cuales:

- 1) Algunos términos se definen en función de un solo conjunto. Por ejemplo: términos del lenguaje de la naturaleza-obras del período inicial, siendo su definición perfectamente lógica desde la perspectiva de la capacidad semántica del término. Así, *río*, por ejemplo, forma parte del lenguaje de la naturaleza, lo cual no quiere decir que, en sus contextos, no haya construcción metafórica que trascienda ese lenguaje. Por el contrario, la hay. Se pueden leer contextos donde *río* metaforiza un valor existencial, en consonancia con la vieja metáfora manriqueña. Pero, sin embargo, consideramos, por sus correspondencias en el análisis, que *río* tiene un valor predominante de naturaleza, en correspondencia principal a las obras del período inicial.
- 2) De forma contraria, palabras de la naturaleza se organizan predominantemente hacia el conjunto semántico existencial-amoroso o histórico-social. Por ejemplo, *piedra*, para la que presuponemos así una construcción metafórica en el lenguaje existencial-amoroso.
- 3) Las mismas posibilidades de funcionamiento inverso o de construcción en un único espacio se dan para términos del lenguaje referente al hombre, aunque, como hemos visto, éstos términos tienen una atribución principal en los espacios correspondientes al período existencial-amoroso e histórico.
- 4) Otra posibilidad es la organización de un término hacia dos espacios semánticos, teniendo uno como principal. Es el ejemplo de *rayo*, término de la naturaleza que, junto a su definición importantísima en el lenguaje existencial-amoroso, obtiene también indicaciones hacia el conjunto de la naturaleza. Su valor principal tiene

una amplia lectura metafórica, mientras el secundario tiene un valor lógico en la dimensión más exacta del lenguaje.

- 5) Las distancias de los términos indican, según lo dicho en 19.3., mayor originalidad y mayor información, por lo que los términos más distantes tendrán que ser leídos también en clave de alta capacidad estilística, en cuanto que, al romper la normal distribución de los lenguajes, sus presencias tienen fuertes valores semánticos.

El resumen de indicaciones, obtenido por medio del Análisis factorial de correspondencias, es el siguiente:

El primer conjunto semántico: naturaleza

Lo forman los términos: altura, blanco, cielo, día, higuera, huerto, luna, luz, negro, río, rojo, sol, sombra, verde y viento. Presentan un gran interés luna, huerto e higuera, por sus distancias; y viento, día y sombra por su indicación también hacia el período histórico y final. Nótese que, como segundo valor, tienen indicación hacia este espacio los términos rayo y vuelo. La concreción de día y sombra es hacia el período final¹.

El segundo conjunto semántico: naturaleza y apertura al período existencial-amoroso

Lo forman los términos *agua, aire, ausencia, amor, flor, limón, lluvia, manos, ojos, pureza, risa, soledad*. Presentan un gran interés *ausencia, limón y soledad*, por sus distancias; y *ausencia, lluvia, ojos, risa*, por su indicación hacia el período final, mientras *mano y pureza* tienen una segunda indicación hacia el histórico².

El tercer conjunto semántico: existencial-amoroso

Lo forman los términos *beso, corazón, llanto, pena, pie, piedra, rayo, sangre, siembra, tierras, venas*. Presentan un gran interés *rayo y pena* por sus distancias; *rayo, piedra, siembra y tierra*, por ser términos del lenguaje de la naturaleza que ocupan como indicación principal el espacio semántico existencial-amoroso; *siembra* por tener una segunda atribución hacia el espacio histórico; *beso y pie* por tenerla hacia el período final; *rayo* por tener una segunda atribución hacia el espacio de la naturaleza³.

El cuarto conjunto semántico: histórico y final⁴

Lo forman los términos *boca, fuego, herida, hombre, hueso, mar, muerte, mujer, pueblo, vida, vientre, vuelo*. Presentan un gran interés *pueblo y vientre* por sus distancias; *fuego y mar* por ser términos del lenguaje de la naturaleza que ocupan como indicación principal el espacio histórico y final; *vuelo* por su indicación también hacia el período de la naturaleza. Hay una diversificación de atribuciones hacia el espacio histórico, por una parte, y hacia el final, por otra,

¹Cf. capítulo II, epígrafes 11, 15 y 17.6.

²Cf. capítulo II, epígrafes 12, 15 y 17.6.

³Cf. capítulo II, epígrafes 13, 15 y 17.6.

⁴Cf. capítulo II, epígrafe 17.6.

siendo *boca, mar, mujer, vientre* y *vuelo* los correspondientes al período final⁵.

Hipótesis y planteamiento para una primera lectura⁶

El problema básico en el desarrollo de este trabajo es precisamente la incidencia del análisis estadístico en los valores estilísticos que los términos asumen, lo que puede formularse como la comprobación de la utilidad del método de lectura de los valores poéticos de los términos. Desde la primera aproximación a la obra de Hernández, como a cualquier obra poética, observamos la capacidad del lenguaje para asumir valores contextuales en los diversos fragmentos en los que va apareciendo. Es la cuestión de la intertextualidad a la que antes nos hemos referido⁷. Continuar el trabajo a partir de aquí, es intentar demostrar cómo los términos, al asumir diversos valores en la evolución de la obra, obtienen como valor determinante el del espacio en el que mejor se definen por sus correspondencias.

Queremos decir que *luna*, por ejemplo, podrá asumir diversos valores en sus presencias a lo largo de la obra, pero que éstos estarán jerarquizados en relación al principal, concretamente, en este caso, al lenguaje de la naturaleza en el que el término desarrolla sus correspondencias más regulares y frecuentes con el conjunto del léxico.

En las páginas siguientes se va a intentar traspasar el conjunto de indicaciones a unas contraseñas de lectura que incidan en el valor de la creación poética, pero, para esto, vamos a leer previamente algunos términos de manera exhaustiva, es decir, observando la totalidad contextual de éstos. Se trata, por lo tanto, de intentar entender algunas imágenes poéticas en su evolución, buscando los mecanismos que las guían y delimitan sus espacios máximos de creación.

Hemos optado por realizar esta lectura con una muestra de algunas palabras, ya que, por la lentitud y extensión de esta parte del trabajo, lo contrario habría provocado un desbordamiento de páginas y reiteraciones en los valores analizados⁸. Hay, que tener en cuenta que esta lectura va a poner en relación lo que se vaya afirmando con lo que la crítica hernandiana ha ido planteando y, por lo tanto, se realiza entre acuerdos / desacuerdos, cuyo sentido final está explicado en la Introducción.

Los términos elegidos son referentes de la naturaleza la mayor parte, siendo sólo uno, *pena*, correspondiente al lenguaje del hombre. Todos ellos soportan una metaforización máxima a lo largo de la obra poética y ocupan, por lo tanto, sucesivos espacios semánticos (existencial-amoroso, naturaleza, histórico). La lectura se desarrolla ampliándose a niveles de comprensión de la imagen en cuanto a signos culturales, referencias biográficas, historia global de la producción hernandiana, etc. Hemos creído necesario realizarlo así por el principio de exhaustividad que queremos dar a la comprensión de los contextos. Será, a partir de esta lectura global, cuando recuperemos las indicaciones del análisis de correspondencias sobre el conjunto de los términos, con el fin de aproximarnos al principio de jerarquización al valor principal de los diversos valores que cada término asume.

⁵Cf. capítulo II, epígrafes 14, 15 y 17.6.

⁶Concretamos aquí los principios desarrollados en la Introducción.

⁷Cf. Introducción y epígrafe 10 del capítulo II.

⁸Al ser un conjunto de términos que describen la significación global del mundo poético hernandiano, reiteran valores en la medida en que aparecen unos y otros en conexión, en el interior de un mismo espacio de significación. La virtud de la lectura sintética de estos valores, en el capítulo siguiente, es que clarifica esta conexión.

1. LUNA: valor máximo como lenguaje de la naturaleza.

Un motivo central en el universo poético hernandiano es la luna, que se define claramente en el proceso inicial de la poesía de la naturaleza y, como era probable, con un valor determinante hacia *Perito en lunas*⁹.

En relación a este término, ha habido algunas lecturas abusivas que le atribuían sólo el valor de fatalidad¹⁰, frente a lo que planteábamos: hace ya tiempo que toda la evolución del término procede de la continuidad de la metáfora objetual, surgida en *Perito en lunas*, que es la que llega al mundo poético final¹¹, cuestión que, como luego veremos, contradice también una de las conclusiones del, de todas formas, brillante capítulo que Marie Chevallier dedica al motivo lunar¹². Estos problemas son los que se verán en detalle a lo largo de las páginas que siguen.

El poeta se fija en la luna: omnipresencia en la naturaleza.

Ha sido Marie Chevallier quien ha dado cuenta de la formación del motivo lunar en un capítulo¹³, al que poco tendríamos que añadir, si no hubiera desistido de leer el término prácticamente al terminar el primer período poético, dejándonos entonces con las bases sentadas del valor de esta metáfora central, pero con un estudio inacabado y una conclusión falsa.

En el panorama de la crítica, falta también una incursión en el mundo de lo que hemos llamado «prehistoria poética», mundo que resulta relevante aquí por el carácter compacto de las presencias de la imagen. Es simplemente la luna que el poeta ve en su naturaleza oriolana la que aparece frecuentemente en una serie numerosa de contextos que vamos a citar, sin más comentario, aunque después habrá que recuperarlos en otras referencias:

Ya no más noches en su ventano lleno de *luna*...

(N0, «Al verla», v. 20)

La *luna*, blanco capullo
de la callada corriente...

(N0, «Nocturno», v. 15)

Esparce la *luna* llena
su luz clara y soñadora...

(N0, «Nocturno», v. 63)

⁹Cf. para estos valores las atribuciones del Análisis factorial de correspondencias sintetizadas al comienzo de este capítulo.

¹⁰«Aunque toda la obra hernandiana nos conduce al mágico y fatalista dictado de la luna sobre la humana criatura, empero, en una escena del auto sacramental, el autor se olvida de esa malquerencia y enaltece el virginal acento, la pureza de la luna», en Ramos, *Miguel...*, pág. 200. El apartado dedicado a la luna, págs. 200-203, da vueltas con el mismo tono a la misma idea.

¹¹Rovira, *Cancionero...*, págs. 135-136.

¹²*Ibidem*, págs. 37 ss.

¹³*Ibidem*, págs. 37 ss.

¡Noche en luz de *luna* hecha casta orgía!
(N0, «Horizontes», v. 34)

en el cielo se abre cual lirio la *luna*.
(N0, «Horizontes», v. 7)

y un traslúcido peplo de mis hombros la *luna*
cuelga alegre y nevada desde el cielo zafir.
(N0, «Insomnio», v. 8)

¡Oh, la noche de Otoño...! Qué apacible y serena,
con la *luna* en el pleno y una brisa que suena.
(N0, «Insomnio», v. 15)

La mirífica aurora a anunciar viene un gallo.
(...)

La *luna* ya comienza a expirar.
(N0, «Insomnio», v. 33)

y en donde su gran rostro pulimentado
de marfil y de nácar baña la *luna*.
(N0, «Atardecer», v. 36)

Son mucho más interesantes los siguientes contextos del mismo período: en «Motivos de leyenda», un poema ingenuo en el que se narra el enamoramiento trágico del rey moro Hixém por la bella Halewa, el amor surge:

Porque su alma de hierro ha llenado de amores y mieles
una almena con ojos de *luna*!
(v. 20)

En «Contemplad», descripción de la tierra del poeta, las mujeres:

se envenenan de melancolía
si a la luz opaca de la *luna* vieja
que en las calles llueve, ven la bizzaría
del doncel amado...
(v. 62)

En «Canciones de amor», el libro del poeta Sansano es:

deleitoso como una
acuosa pruna
con gemas y un poco de luna.
(v. 15)

Y en «La palmera levantina» ésta es:

la que encuna
el arcángel de la luna.
(v. 27)

Translaciones primeras de la imagen de la luna como naturaleza inmediata, a metáforas inocentes que se abren hacia otro valor menos inmediato: luna-ojos, luna-lluviosa en un contexto amoroso, luna-maravilla y luna-arcángel. Están dentro todas estas citas de lo que Marie Chevallier ha llamado «luna ingenua», primer paso para el logro de la «luna poesía». Lo que nos interesa sobre todo es que estos primeros sentidos se superan cuando inmediatamente Hernández va a hacer de la luna centro de su mundo poético, cuando decide convertirse en *Perito en lunas*.

Descripción objetual y enigma en la naturaleza lunada.

El gongorismo.

Aunque sustancialmente coincidimos con el valor de ingenuidad que para Marie Chevallier mantiene el motivo lunar en el período gongorino: «... expresión de un juego y un sueño al mismo tiempo que un ejercicio poético»¹⁴, podemos recordar una conclusión diferencial que dábamos en nuestro «Elogio de Perito en lunas», en donde afirmábamos que «se van creando en este mundo poético los primeros y sólidos centros de organización del lenguaje»¹⁵.

Ramón Sijé intentó definir, en el prólogo a esta obra del 33, el alcance de la luna hernandiana mediante su teoría de las tres lunas. Vamos a citar el prólogo porque, de alguna forma, resume bien los problemas que nos vamos a plantear: «Cuando la poesía -dice Sijé- es un grito estridente y puntiagudo -de madrugada en flor fría-, cumple el poeta su primera luna reposada: es el poeta terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños. Cuando es aterradora la pregunta: «La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?», nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos; con fundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos «elementos», con mínimo «esfuerzo». Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa», es la estrella pura en delirio callado de tormentas deliciosas...»¹⁶, para llegar a aquella conclusión final de que, con su libro, Hernández: «ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del “sujeto” en “objeto” poético. Porque la Poesía -y “su poesía” con musculatura marina de grumete-, es, tan sólo, transmutación, milagro y virtud».

Transmutación, milagro y virtud es aquí la poesía de Hernández, porque el poeta se ha decidido a enseñarnos un mundo lunar, a construir en base a un objeto poético lunar, pasando de la primera luna, la de antes, a la tercera, construida ahora como luna enigma, como metáfora enigma.

El primer problema es el gongorismo y, para afrontarlo, vamos a limitarnos a resumir algunas cuestiones que planteábamos en el «Elogio de Perito en lunas» ya citado.

¹⁴*Ibidem*, pág. 33.

¹⁵Rovira, *Elogio de Perito en lunas*, pág. 129.

¹⁶PC, pág. 125.

Se ha hablado varias veces, desgraciadamente a nivel muy general, sobre el gongorismo de *Perito en lunas*. En 1933, todavía, el Hernández casi de las cabras y el monte, contribuye a aquel «desafío al academicismo» que para los del 27 fue comienzo de andadura generacional. Detengámonos en el carácter que la elección de Miguel Hernández tiene: en principio, cuando decide retomar a Góngora, no es posible pensar que lo está haciendo por una decisión producto de una lucha contra el academicismo. Orihuela estaba muy lejos de Madrid y el poeta contribuye al centenario, seis años después, en un claro, aquí sí, ejemplo de mimetismo. El «A don Luis» de Litoral fue para los del 27 una señal de ruptura poética, una reparación consciente de la crítica que en el siglo XIX planteó Menéndez Pelayo, tan fecundo casi siempre y aquí, con Góngora, increíblemente estéril.

Perito en lunas, podemos suponer, sale inconsciente y desafiante. En la Orihuela oleciánica, en su ambiente cultural, un ex-pastor poeta está dispuesto a demostrar, a lo largo de cuarenta y dos octavas, que ha leído, que ha asimilado, que se ha hecho poeta con las *Soledades* bajo el brazo. Y lo está demostrando un hombre que, entre soledad y soledad, conoce además muy bien el folklore de su tierra, el canto popular de sus hombres, la palabra de su pueblo.

¿Incorre en ingenuidades? Sí, pero desde el principio también en hallazgos: la utilidad de la octava, la posibilidad moderna de la metáfora gongorina, el interés y la vigencia de un lenguaje. Veamos algunos ejemplos:

Cuando el poeta incluye un verso de Góngora -verso tan querido y citado por Verlaine, Darío y Valéry- en su octava XIII, «Gallo»¹⁷:

... la pura nata de la galania
en este barba roja a lo roquete,
que picando coral, y hollando, suma
«a batallas de amor, campos de pluma»,

que corresponde al 1.091 de la *Soledad* primera:

Que siendo amor una deidad alada,
bien prefiero la hija de la espuma
A batallas de amor, campo de pluma...¹⁸,

estamos ante una utilización, no exenta de humor, del plumaje del animal descrito en la octava. El verso de Góngora salta precisamente a la composición como solución de la metáfora descriptiva, como extensión de la metáfora descriptiva.

Hay también otros testimonios de lenguaje gongorino, como el uso de polvorista por pirotécnico:

... a la gloria mayor del polvorista,
rectas las cañas, círculos planea...
(Oct. VI)

que recuerda el Góngora de:

¹⁷Corresponde a los versos 4-8 de este poema.

¹⁸Citamos a Góngora por la edición Foulché-Delbosc y a ella corresponde esta numeración. Góngora, *Obras poéticas*, New-York, 1921, 3 volúmenes.

Ingenioso polvorista luego
luminosos milagros hizo¹⁹.

Otro ejemplo, con el que entramos ya en el argumento lunar, es cuando el torero, ante los cuernos del toro, aparece como:

¡... Ya te lulaste! Y cuanto más se encona,
más. Y más se hace eje de la rueda
de arena...

(Octava VI, «Toro»)

en la que retoma una metáfora de Góngora:

... novillo tierno
De bien nacido cuerno
Mal lunada la frente²⁰.

Lo importante en este retomar a Góngora es cómo van apareciendo varias secciones de la metáfora. En la octava III, «Toro», los cuernos son un arco, ya no una luna: recuerdo de Góngora:

Todo es gala el africano
Su vestido espira olores
El lunado arco suspende²¹

apareciendo en Hernández el lunado arco gongorino así:

Por el arco, contra los picadores,
del cuerno, flecha, a dispararme parto.

El camino de la metáfora en Hernández es ampliación de los campos en los que se desarrolla en Góngora: el toro-cuernos-luna-arco de Hernández es un conjunto metafórico que resume dos secciones de Góngora: a) toro-cuernos-luna; b) arco-luna. El conjunto metafórico en Hernández es producto aquí de la unión de las dos secciones metafóricas del poeta barroco.

Esta construcción de la metáfora enigma se amplía al conjunto de *lunas*, cuyos contextos vamos a citar. Daremos junto a cada cita la interpretación de la metáfora, que es ahora objetual y descriptiva:

Luna-cuernos del toro:

¡A la gloria, a la gloria toreadores!
La hora es de mi *luna* menos cuarto.

(«Toro», II, v. 2)

¹⁹II, v. 278.

²⁰II, v. 89.

²¹I, v. 227.

donde la luna menos cuarto son los cuernos, ampliando además el signo gongorino en un sintagma que recoge: a) la imagen directa de los cuernos como luna; b) la hora..., construyendo un sintagma indicador de la fatalidad de la corrida a partir de su relación con la imagen cuernos-luna.

Luna-imagen natural:

Anda columna: ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la *luna* un tirabuzón.

(«La palmera», V, v. 3)

donde lo que se quiere resaltar es la imagen de las hojas de la palmera que, contra la luna, parecen un tirabuzón²².

Luna-sandía:

Estío, postre al canto: tierno drama,
del blancor del mantel en menoscabo
conforme con la *luna* más, se inflama,
en verde *plenilunio* desde el rabo.

(«Sandía», XVII, v. 3 y 4)

Luna-pozo:

Minerva ¿viva? *luna* ¿muerta? en ronda,
sin cantos, cuando en vilo esté no tanto...

(«Pozo», XVIII, v. 1).

Luna-granada abierta:

con un tic-tac en *plenilunio*, abiertos,
como revoluciones de los huertos.

(«La granada», XXIII, v. 7)

Luna-pecho de la mujer:

¡*Lunas!* Como gobiernas, como bronces,
siempre en mudanza, siempre dando vueltas.

(...)

Estas *lunas* que esgrimen, siempre a oscuras,
las armas blancas de las dentaduras.

(«Gitanas», XXIX, v. 1 y 7)

Luna-retrete:

Aquella de la cuenca *luna* monda
sólo habéis de eclipsarla por completo.

(...)

Pareja, para instar serpientes, *luna*,

²²PC, págs. 725-749, que reproduce, ampliándolas en algunos casos, las notas de su anterior edición de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*, Ed. Alhambra, Granada, 1978.

al fin tal vez la Virgen tiene una.
(«Retrete», XXX, v. 1 y 7)

donde la asociación del retrete con una luna eclipsada por las heces -serpientes- nos lleva a la relación final con la iconografía de la Virgen²³.

Luna-noria:

Contra nocturna *luna*, agua pajiza
de limonar: halladas acechanzas.

(...)

Luna, a la danzarina de las danzas
desnudas, a la acequia, acoge e iza.

(«Noria», XXXII, v. 1 y 5).

Luna-ubres:

Manantiales de *lunas*, las mejores,
en curso por aquél que suma ciento.

(«Ubres», XXXIII, v.6)

Luna-huevo:

Coral, canta una noche por un filo,
y por otro su *luna* siembra para
otra redonda noche: *luna* clara,
¡la más clara! con un sol en sigilo.

(«Huevo», XXXIV, v. 1-4)

Luna-hogaza:

Hay un constante estío de ceniza
para curtir la *luna* de la era.

(«Horno y luna», XXXV, v. 2)

Luna-navaja:

Fría prolongación, colmillo incluso,
de sus venas, si inestables ya, de acero
y salidas de madre por ayuso,
injerta en *luna* cata vivo enero.

(«Crimen pasional», XXXVII, v. 4)

Podríamos multiplicar los ejemplos, citando todos los contextos del período coetáneo a *Perito*, para los que nos remitimos a las referencias de Marie Chevallier²⁴. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es señalar el carácter objetual de estas lunas. Un tema inmediato es la valoración del ejercicio poético que Hernández realiza con la metáfora global de un mundo de formas cuya perspectiva sugiere lunas para tantas cosas. Marie Chevallier ha hecho una valoración tajante que queremos reproducir, a pesar de su extensión, porque nos serviría a

²³PC, pág. 728.

²⁴PC, pág. 742.

nosotros de conclusión, si no hubiera que matizar al tiempo muchas cosas. Afirma Chevallier que: «... todas estas lunas sólo tienen de luna la forma redonda, o el creciente, o menos todavía, la casualidad de una homonimia. ¿Puede imaginarse luna más insignificante y superficial que estas apariencias -puro pretexto- de una poesía de la belleza exterior y de la belleza del decir? Así pues, esta luna-destino-poesía-misterio no es ya sino el medio fácil de evocar una forma redonda en esa poesía que *aluda a la verdad pero eluda su nombre directo*, según la pertinente expresión de Leopoldo de Luis. Pues bien, si éste es el principio unificador del mito lunado y del misterio poético, diremos aquí nuestra decepción: una complicación formal un tanto sistemática, un rebuscamiento a nivel de vocabulario y a nivel de metáfora, el procedimiento pobre de una técnica rudimentaria para nombrar cualquier forma redonda...»²⁵.

No es, efectivamente, *Perito en lunas*, con su metáfora objetual reiterada, un libro que no responda en parte a esta valoración. Pero es también posiblemente la contribución de Hernández al «dependo de las cosas» guilleniano y generacional, que se realiza aquí mediante reducciones de objetos a la forma lunar. El poeta es perito en naturaleza y ésta se presenta en sus innumerables formas lunares. Esta visión de objetos como lunas es parte de un esquematismo intencional muy en línea con un siglo en el que otros caminos de la estética recorren reducciones formales -recordemos el cubismo, por ejemplo- y aquí, en Hernández, la naturaleza aparece lunada, esto es reducida, en cuanto naturaleza objetual.

Por otra parte -y es lo que más nos interesa resaltar- se van creando en este mundo poético los primeros y sólidos centros de organización del lenguaje, como ya hemos dicho. Un ejemplo es la metáfora de la luna-pecho nutricio, que llega hasta las «Nanas de la cebolla» de 1939:

Una mujer morena
resuelta en *luna*
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te traigo la *luna*
cuando es preciso.

(...)

Vuela, niño,
en la doble *luna* del pecho....,

en clara relación con los siguientes contextos de *Perito*:

Manantiales de *lunas*, las mejores...
(«Ubres», Oct. XXXIII)

o con la octava XXXI, «Plenilunio»:

a seis albas más dos, te restan plena
primero en cueros desde medio arriba,

²⁵Luna-fruta; luna-raqueta de chumbera; luna-sombrero; etc., Chevallier, *Los temas...* págs. 36-37. Cf. también en estas mismas páginas la interesantísima evolución de la palabra como compuesta: interluna, tornaluna, reluna, noviluna, etc., en la que Marie Chevallier detecta la influencia de Gabriel Miró, pág. 33-34.

o al motivo de las «tórtolas de luna», en la «Egloga-menor» de este mismo período:

tus tórtolas de *luna*, la armadura,
si de tu corazón, de tu blancura.

En otros lugares hemos insistido en varios ejemplos del lenguaje que, formado en *Perito*, llega hasta las últimas composiciones²⁶. Si, como hemos aceptado, *Perito en lunas* puede ser valorado en parte como lo hace Marie Chevallier, no es menos cierto que aquel ejercicio gongorino intenso es fundamental para el desarrollo posterior de la poesía primera de Hernández. En una lectura antigua del *Cancionero y romancero de ausencias*, decíamos que, al volvernos hacia la obra anterior, aparecía resaltado el libro de 1933, cuyo valor ha sido aceptado por algunos críticos y rechazado por otros²⁷.

Debemos al poeta y crítico Manuel Molina²⁸ la comprensión de la importancia de esta poesía primera de Hernández, importancia vista ya hace unos años en un intento, infructífero, de explicación del texto por parte de Marie Chevallier²⁹ que, junto a la edición de Sánchez Vidal³⁰, supone una penetración, real en este segundo caso, en el hermetismo de la obra. Nuestro planteamiento de lectura ha venido siempre por un acuerdo de principio con el sentido que establecía Gerardo Diego: «Suele despreciarse -decía- este libro primerizo por considerarlo indigno del gran Miguel Hernández, del poeta todo arrojo y corazón y audacia de expresión poética. No lo estimo justo. Este paso, tan prematuro y ya tan firme, era necesario para llegar a aquella furiosa y trágicamente malograda primera plenitud que ¡ay! no había de tener segunda»³¹.

Como venimos diciendo, la consistencia de la imagen de la luna-pecho nutricio en «Las nanas de la cebolla» -y de otras imágenes del *Cancionero*- sólo se explica por sus orígenes, prematuros y firmes, como dice Gerardo Diego, en *Perito en lunas*, lo cual, al retomar la imagen, viene a contradecir una de las conclusiones de Marie Chevallier, cuando afirma que: «La meditación de Miguel Hernández sobre su destino, sobre su condición de poeta, sobre la naturaleza divina o frívola de la poesía, desemboca en una ascética más bien interesada en

²⁶Cf. varios motivos: granadas, caja mortuoria, higuera, palmera, etc., a lo largo del capítulo VI de nuestro estudio de 1976.

²⁷Entre los rechazos, el de Arturo del Hoyo en su Prólogo al volumen de *Obras escogidas*. También Darío Puccini que, en su traducción *Poesie*, no incluye ningún poema. Aunque es evidente la dificultad de traducción de éstos, al menos habría sido necesaria la justificación de la no presencia de un libro fundamental en la antología.

²⁸Manuel Molina es un amigo de juventud de Hernández y ha publicado diversos trabajos, citados en la bibliografía, que son imprescindibles para la biografía del poeta. Verdadero orientador de la afición por su amigo de juventud, le debemos la insistencia paciente en la importancia de *Perito en lunas*.

²⁹Fue Marie Chevallier la primera en plantearse de una manera organizada el significado de las cuarenta y dos octavas de *Perito*, en Chevallier, *Tentative d'explication d'un texte: Perito en lunas*, artículo de 1959, obteniendo unos resultados que, veinte años después, demuestran, más que otra cosa, la insuficiencia de la crítica temática. Tras la publicación por Cano Ballesta, obra citada, págs. 57-58, de los títulos que el propio Hernández escribiera en un ejemplar propiedad del Sr. Andreu Riera, la comprensión temática del libro se demostraba posible y se corregía el material que Chevallier había elaborado.

³⁰Fundamentalmente en el prólogo a su edición de *Perito* (1976), así como todo el aparato crítico de las dos ediciones, citado por nosotros antes.

³¹Diego, *Perito en lunas*, número citado de la revista «Agora», pág. 27.

renegar de la luna de las primeras hazañas de perito»³².

Hay entonces, a partir de aquí, que replantearse el alcance de las afirmaciones de Marie Chevallier, porque, aceptando el carácter de ejercicio poético de todo este primer período, aceptando incluso el vicio de reiteración del motivo lunar -y lo aceptamos- no podemos sin embargo olvidar el valor esencial que la luna-objeto, la metáfora surgida a partir de las formas redondas de multitud de objetos convertidos en lunas, tiene para el desarrollo posterior de la poesía de Hernández. Sánchez Vidal ha hablado de la luna pluriobjetual de *Perito* como de «un símbolo de la evolución en crecimiento del propio poeta, pero, también, el paradigma del comportamiento para la naturaleza, tan primorosamente descrita y tan incansablemente acechada como se nos presenta en las octavas de *Perito*. El astro es, por tanto, el patrocinador de esos procesos naturales que tanto fascinan a Miguel Hernández, como representación de la fecundidad y exaltación de la vida, ideas estas nucleares de la poética de prácticamente toda la obra de Hernández³³», aportando además inmediatamente una amplia cita del símbolo lunar en la mitología³⁴, cita que completaríamos con otras muchas referencias culturales al símbolo de la luna, que tienen que ver con su círculo temporal y espacial. No queriendo extendernos en un campo en el que citamos siempre con temor, nos vamos a limitar a recoger una única referencia, que aclararemos a lo largo de este capítulo, a unas páginas de Julio Caro Baroja sobre «La luna y su círculo»³⁵: símbolo central de la mitología de la fecundidad, símbolo también de los cielos de la naturaleza entrelazados con el anterior, esta luna objetual hernandiana puede ser considerada como «paradigma del comportamiento de la naturaleza», como dice Sánchez Vidal. La naturaleza lunada será entonces el símbolo primero de una construcción mitológica astral, constelada inmediatamente por los grandes ciclos míticos de la fatalidad y la fecundidad.

En cualquier caso, lo que hay es un cambio de perspectiva, una superación de la metáfora objetual de la luna -tampoco abandonada en algunos casos- que está en relación con la inmediata constelación lunar que va a realizar Hernández. Esta naturaleza lunada y circular, por tanto, se abre a partir de *Perito* a otros contextos lunares que, creando nuevos sentidos, llegan a ser centrales en la poesía. Y es un error crítico, en el que desgraciadamente incurre Marie Chevallier, el detener la lectura sistemática en *Perito*, para mantener luego sólo referencias incompletas y sueltas en el período posterior.

Luna, noche, muerte: el cielo de la fatalidad opuesto al Sol, día, vida.

Aunque sólo vamos a referirnos al término *luna* y, levemente, a su oposición con el término sol, encontramos esta oposición múltiple con esa conexión de términos que titula el epígrafe. En cualquier caso queremos destacar el carácter global de la oposición y la realización sistemática que estos términos mantienen en la obra de Hernández.

Desde 1935 a 1938 el término se hace infrecuente. Una lectura de los contextos de aparición nos entrega inmediatamente las connotaciones en las que el término aparece ahora inmerso:

³²Chevallier, *Los temas...*, pág. 52.

³³Sánchez Vidal, prólogo a su edición de *Perito*, págs. 15-16.

³⁴Es una cita de Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pág. 295, en la que insiste, a partir del valor cíclico de la mitología lunar, en las relaciones naturales y biológicas del símbolo y en el carácter cambiante de su imagen.

³⁵Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 24 ss.

Tal es la mala virtud
del rayo que me rodea,
que voy a mi juventud
como la *luna* a la aldea,
(RNC, 1, vv. 13-16)

* * *

Pero transcurren *lunas* y más *lunas*,
aumenta de miradas mi deseo
y no crezco en espigas o en pescados.
Lunas de perdición como ningunas...
(RNC, 22, vv. 9-12)

* * *

Mi sangre es...
.....
un sembrado de *lunas* eclipsadas...
(N8, «Mi Sangre», v. 62)

Cuando la *luna* vierte su influencia
en las aguas, las venas y las frutas,
por su rayo atraído flotas entre dos aguas...
(N8, «El ahogado», v. 33-35)

* * *

... que ataúdes de *luna* acelerada
renuevan sus rebaños de espuma afectuosa a cada
instante.
(N8, «El ahogado», v. 20-22).

* * *

Fue una rueda solitaria
hecha con radios de amor
y a la *luna* y al dolor
daba una vuelta diaria...
(N8, «Epitafio», v. 11-14)

* * *

Yo nací en mala *luna*...
(N8, «Me sobra», v. 23).

El valor de temporalidad, de las lunas que transcurren, se une enseguida a la fatalidad

lunar. La luna es ahora infortunio y habrá que recordar, junto a la base mitológica astral, la amplia tradición popular, refraneril, mucho más concreta para el origen de la imagen en Miguel Hernández³⁶, o la tradicional fatalidad de algún ejemplo en el romancero³⁷.

El término opositivo *sol*, motivo vivificador a lo largo de la obra, comienza a contextualizarse conjuntamente a *luna* en alguna presencia de la poesía de la guerra civil. Si en «Aceituneros» es inicialmente la indicación de la temporalidad generadora de la esclavitud:

... sol a sol y *luna* a luna,
pesan sobre vuestros huesos.
(vv. 35-36),

inmediatamente entendemos la metaforización histórica de la luna fatalidad:

Jaén, levántate brava,
sobre tus piedras *lunares*...
(vv. 41-42),

porque es evidente que, detrás de las *piedras lunares*, no está la indicación de un paisaje desolador lunar («la hermosura de los troncos retorcidos»), nos dice en el poema³⁸, sino, -transformación histórica de la metáfora- la fatalidad que a la tierra y a los hombres ha impuesto un tiempo, unas lunas transcurridas, en una situación social de explotación. Cuando la guerra avanza, la oposición *sol/luna* identifica también la profunda tristeza del alejamiento de la patria. Es en el poema «España en ausencia», escrito a raíz del viaje a la URSS en 1937, donde el poeta opone su tierra solar a los campos lunares:

Siento como si el sol se fuera distanciando,
agonizando en campos opacos y *lunares*
donde los lagos tienen instalados su imperio.
Y la tierra parece que se está devorando,
y se esparcen sus restos, sus postreros pilares,
y parece que vuelo sobre un gran cementerio.
(vv. 17-22),

pero nos hace comprender enseguida también que los campos lunares, o el país de lagos, es la misma patria abandonada, la sensación trágica que surge en el momento que sobrevuela su tierra. Estos campos lunares corresponden también al signo ahora histórico de la fatalidad, que inicia el sentimiento de la derrota y la tragedia.

³⁶En el *Refranero general ideológico español*, compilado por Martínez Kleiser, aparecen varios refranes que giran en torno a la luna-infortunio y la luna portadora de males: «La luna de abril trae daños mil» (r. 41.219); o «No te fíes de la fortuna, mira que es como la luna» (r. 59.472), desarrollo de «La luna y la fortuna presto se mudan» (r. 43.806).

³⁷Como el tradicional ejemplo de fatalidad del romance del ciclo de Don Rodrigo: «Los vientos eran contrarios / la luna estaba crecida...», en Meléndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*: vol. VI, pág. 148.

³⁸El olivo es, por otra parte, una imagen permanentemente positiva, aunque en sus contextos aparezcan sentidos aparentemente antitéticos. Recuérdese «Sonreír con la alegre tristeza del olivo» de los *Ultimos poemas*.

Segundo nivel de la luna fatalidad en el amor ausente

La luna intensifica otra vez su presencia en el *Cancionero* y en los *Ultimos poemas*. Hemos escrito una vez a propósito de esta densificación de presencias anteriores en los poemas finales que «sobre estas imágenes que el poeta reintroduce en sus últimos meses de vida, sobre estos recuerdos, hechos ya símbolos poéticos, cabe hablar de un procedimiento de formación de esta poesía mediante la evocación de toda la anterior; posiblemente, cuando un hombre supone que va a morir, hace eso, rememora el pasado. Lo hizo Miguel Hernández entonces con su poesía que era su vida en el pasado»³⁹. Y la luna es un recuerdo excepcional desde el principio. Y así nos puede decir en el conmovedor «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», que ellos se encuentran:

Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y *lunas*...
(v. 17-19)

Desamparados de lunas, de aquellas lunas concretas de la primera juventud, de aquellas lunas coetáneas al encuentro con el amor que el «Vals...» pretende defender, de aquellas lunas generadoras de poesía. Porque hay también otro mundo lunar en los poemas finales, un mundo que constela amor y tragedia, con lunas presentes opuestas al sol, fatalidad opuesta a esperanza:

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.
(...)
Besarse a la *luna*,
mujer, es besarnos
en toda la muerte.
Descienden los labios
con toda la luna
pidiendo su ocaso,
gastada y helada
y en cuatro pedazos.
(CRA, 19, v. 9);

un mundo lunar que es clave muchas veces para entender la dimensión de un poema, sobre todo para no incurrir en las incomprensiones frecuentes que han demostrado algunos críticos. ¿Un ejemplo? La canción 63:

Los animales del día
a los de la noche buscan.
Lejos anda el sol,
cerca la *luna*...,

³⁹Rovira, *Cancionero*, pág. 138.

que incurriría posiblemente en la increíble valoración que Galo René Pérez hiciera del *Cancionero*: «El buscar la forma simple conlleva siempre un riesgo: el de caer en la endeblez y superficialidad: en la insignificancia. Un buen número de estas canciones últimas de Miguel, con toda su flexibilidad y armonía, carecen de trascendencia y apenas son aptas para demostrar un deleitoso juego verbal»⁴⁰. Y tantas veces hemos dicho que esta valoración, o cualquier otra similar, era una mala lectura del *Cancionero*. Tras el juego de los animales que se buscan, tras la luna cercana y el sol lejano, hay aquí una contraseña de la situación amorosa del poeta, una contraseña de la ausencia. La misma que dejó clara, por ejemplo, en el poema 45:

El amor ascendía entre nosotros
como la luna entre las dos palmeras
que nunca se abrazaron.

(...)

Pasó el amor, la *luna*, entre nosotros
y devoró los cuerpos solitarios.
Y somos dos fantasmas que se buscan
y se encuentran lejanos;

la metáfora visual de la luna-amor en el recuerdo inicial de la luna entre palmeras, convirtiéndose en la luna-amor-tragedia, la fatalidad lunar hasta el límite de llegar a ser el presentimiento de la próxima destrucción del poeta y, con él, de su «sueño amoroso»:

Miguel: me acuerdo de ti
después del sol y del polvo,
antes de la misma *luna*,
tumba de un sueño amoroso.

(CRA, 71, v. 55-58),

la luna-tumba (antes en un contexto era ataúd), tumba del amor, el designio fatal del astro, cumplido en el amor que va a desaparecer porque la vida va a desaparecer. Y otra vez la mala luna, la mala estrella, en expresividad popular, constela la desesperación amorosa del poeta:

¡Qué mala *luna*
me ha empujado a quererte
como a ninguna!

(CRA, 89, v. 5-7)

El modelo ausencia erótica-tragedia lunar nos entregará todavía algún ejemplo en la serie de *Ultimos poemas*. Y es de nuevo un ejemplo importante porque se refiere también a la manera de escribir de Hernández, a propósito del proceso de elaboración de un poema. Se trata de «Orillas de tu vientre». Cuando hablemos más adelante de este poema veremos que Hernández hace desaparecer, por necesidad del sistema significativo, los rayos que estaban en los primeros esbozos del poema, de la redacción final.

Nos resulta igual de importante el desarrollo lunar en su aparición a lo largo de las

⁴⁰Galo René Pérez, *Cinco rostros de la poesía*, pág. 96.

sucesivas redacciones. «Orillas de tu vientre» es un poema de ausencia erótica hasta el paroxismo, posiblemente el poema más dolorido y repleto de ansiedad, escrito todavía en los momentos finales de la guerra⁴¹.

En el primer boceto no hay presencia lunar, siendo los dos párrafos en los que luego se desarrolla ésta:

me echo sobre la cama como sobre una cruz -entiérrame
en tu sexo (líneas 3-4) (...)
lo mismo que una zarza suavemente dentada donde vivo
enredado desde la noche en que los dos nos acometimos
(líneas 5-7).

En el segundo boceto, la luna aparece así (los subrayados indican tachaduras en el manuscrito):

Lleva sufrida cuatro *lunas*,
Cuatro *lunas* ya son cuatro *lunas* y media
y tanto sol
Cuatro lunas y el sol, y el deseo lo *apremian*, *oprimen*,
encadenan, lo *esclavizan*, lo arrastran (lín. 1-5).

* * *

Sobre la cama me hecho como sobre una cruz,
como sobre un desierto páramo y un sepulcro
como sobre un desierto de *telas convulsas*
y allí en el sufrimiento boca abajo añorando
todo lo que es tu sexo (lín. 6-10).

* * *

Añoro aquella noche primera de casados:
Aún me estremece el choque primero de los dos:
Cuando hicimos pedazos la *luna* a dentelladas
y forzamos las sábanas a un abril de amapolas
y *las sábanas fueron* un abril de amapolas
y el mar nos recorría batiéndonos (lín. 21-26)

En X (primer manuscrito) ya aparecen los versos de la redacción definitiva, con pequeñas variantes que no nos interesan ahora, siendo sin embargo importante la de Z (segundo manuscrito):

de solitarias lunas anhelantes, y exalto
(v. 3),

⁴¹El poema es seguramente de fines de 38. Sobre su situación textual, *vid.* lo dicho en el epígrafe: «Los rayos desaparecidos de Orillas de tu vientre» de este mismo capítulo.

siendo la redacción definitiva para los párrafos transcritos:

¿Qué exaltaré en la tierra que no sea algo tuyo?
A mi lecho de ausentes me echo como a una cruz
de solitarias *lunas* del deseo, y exalto
la orilla de tu vientre.

(v. 1-4)

* * *

Aun me estremece el choque primero de los dos;
cuando hicimos pedazos la *luna* a dentelladas,
impulsamos las sábanas a un abril de amapolas,
nos inspiraba el mar.

(v. 13-16),

permitiéndonos de nuevo el proceso de escritura lanzar algunas conclusiones sobre esta aparición y reafirmación lunar en un poema de ausencia erótica. En el segundo boceto aparecen inicialmente unas lunas temporales que hacen sufrir el vientre ausente de la amada; el deseo arrastra (junto a las lunas transcurridas) el vientre, palabra indicadora de sexo aquí, según el sentido y el título del primer boceto.

Esas lunas, ya no temporales, reaparecen en las redacciones sucesivas como *lunas anhelantes* y luego como *lunas del deseo*, comprimiendo el sentido temporal y el sentido de ausencia erótica. Las lunas cobran por lo tanto un valor rotundo sustitutorio de las vacilaciones del Boceto segundo en la redacción de estos versos. Pero más importantes nos aparecen las lunas que los enamorados hacen pedazos a dentelladas en el verso 14, cuando habla del primer encuentro. Se podría hablar de imagen surreal en Hernández a propósito de este destrozar la luna a dentelladas, para narrar el momento absolutamente positivo en su connotación del primer encuentro, aquel momento en el que los enamorados «fuerzan las sábanas a un abril de amapolas». Pero de nuevo la imagen tiene, en su origen y aparición en las sucesivas redacciones, una lógica interna que rompe el umbral de lo arbitrario imaginativo, que rompe el sentido surreal, para convertirse en la destrucción, en aquel primer encuentro, del símbolo de la fatalidad, del símbolo constelado a lo largo de una amplia contextualización, cuya presencia se hace obligatoria, aquí al dar vueltas en la redacción del poema, para insistir sobre la fatalidad lunar en la ausencia erótica que, sin embargo, se pudo romper en aquel primer encuentro amoroso.

Cambio dialéctico de la imagen: luna-fecundidad, en la recuperación del futuro

Una concreción de la imagen cultural de la luna en las religiones astrales, realizada por Julio Caro Baroja, nos puede servir de marco para la nueva significación que ahora vamos a ver: «... la relación estrecha -dice Caro Baroja que se establece en muchas sociedades entre la luna, el mes lunar, la idea de mes y la menstruación de la mujer misma, ha debido influir de modo decisivo en el hecho de que la luna como divinidad y la mujer como ser humano se hallan una y otra vez asociadas. Y esta relación básica ha podido contribuir a que se establezcan otras más complicadas, a través de vías menos claras, subconscientes, en que la sexualidad anda también por medio»⁴², siguiendo luego el ilustre profesor con consideraciones acerca de la fecundidad

⁴²Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, pág. 25.

como atributo lunar, cuestión que se desarrolla plenamente a lo largo de muchas concepciones astrales en diversas áreas mitológicas.

La bipolaridad astral de la imagen, en cuanto fatalidad y fecundidad, aparece en el mundo hernandiano, siendo parte de aquella dialéctica que veremos en varios de los símbolos centrales: el poeta será amenazado por el rayo y se salvará por el rayo, el poeta tiene el influjo fatal de la luna y se salva también por la luna.

En los poemas últimos la luna comienza a connotarse positivamente otra vez a propósito del encuentro amoroso. Pero ahora es el astro en el espacio el que connota la grandiosidad de la relación de los enamorados, mediante el recurso metafórico de la cosmificación que Concha Zardoya analizó detenidamente⁴³. Es en «Hijo de la luz y de la sombra», el fundamental poema escrito para el nacimiento del primero hijo:

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
tú y yo sobre la *luna*, tú y yo sobre la vida.
(I, v. 29-30).

En el motivo recuperador del futuro que aparece a través del nacimiento del segundo hijo, la luna-temporalidad abre las esperanzas:

A la *luna* venidera
te acostarás a parir
(...)
A la *luna* venidera
el mundo se vuelve a abrir.
(CRA, 75, v. 1 y 9),

para concretarnos en otros poemas de la serie final la madre lunar, el símbolo ahora de la fecundidad salvadora:

Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la *luna* profundamente llena.
En tu dolor *lunar* he visto dos mujeres...

* * *

Ríe, porque eres madre con *luna*. Así lo expresa
tu palidez rendida de recorrer lo rojo;

* * *

Profundidad del mundo sobre el que te has quedado,
sumiéndote y ahondándote mientras la *luna* mueve
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado...
(UP, «Desde que el alba», v. 3, 13-15)

⁴³Zardoya, Miguel Hernández, cf. el minucioso catálogo estilístico que realiza a lo largo de todo el capítulo IV.

* * *

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia *lunar* y femenina...

(UP, «Hijo de la luz», I, v. 1-2),

abriéndonos finalmente la madre lunar el motivo del hijo que acumula luna, entroncándonos con la metáfora central de la luz, la metáfora de la salvación final. Es también en «Hijo de la luz y de la sombra»:

El hijo está en la sombra que acumula luceros,
amor, tuétano, *luna*, claras oscuridades...

(I, v. 33-34)

Una última sección de la metáfora lunar nos va a servir para recapitular sobre algo ya dicho. También en «Hijo de la luz...» el poeta inicia su tercer movimiento, dedicado al hijo ya nacido, con una metáfora amplia para la nutrición del niño. Estamos en el primer hijo y recuérdese que las «Nanas...», a las que ya nos hemos referido en su motivo lunar, están dedicadas al segundo. Pues bien, el poema dice así:

Tejidos en el alba, grabados, dos panales
no pueden detener la miel en los pezones.
Tus pechos en el alba: maternos manantiales,
luchan y se atropellan con blancas efusiones.
Se han desbordado, esposa, *lunarmente* tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma...

(III, v. 1-6)

No, no es un poeta fácil Miguel Hernández. Y tampoco artificioso⁴⁴. Estas imágenes son suyas, se han hecho ya sistema poético a lo largo de su breve e intenso quehacer literario. En este *lunarmente* el poeta nos está comprimiendo una sección metafórica, la luna objetual en cuanto pecho nutricio que, como ya sabemos, viene desde *Perito en lunas*, junto a otra sección de la metáfora en el contexto de la fecundidad. Las venas desbordadas lunarmente que inundan la casa, la casa inundada por la luz que la esposa produce, es otro componente esencial de la fecundidad con el que siempre nos encontraremos.

2. Higuera: naturaleza en extensión a una metáfora erótica

La higuera es una referencia obligada del mundo poético hernandiano, desde el momento en que el poeta compone uno de sus más populares y sentidos versos:

Volverás a mi huerto y a mi *higuera*...

(RNC, «Elegía», v. 34),

seguridad de regreso del amigo muerto al espacio natural de encuentro, el huerto de la casa

⁴⁴Cf. lo dicho acerca de las valoraciones de Vicente Gaos y Luis Cernuda, en la Introducción.

paterna en la calle de Arriba, la higuera que todavía hoy permanece. Más allá de la casa, el campo oriolano como lugar de descripción poética, el campo con sus higueras a partir de las que se construye un llamativo y popular sentido poético: higuera-sexo, y al final, sólo al final, una metáfora rotunda del *Cancionero*, intensificación de todos los sentidos con los que el poeta ha ido construyendo su palabra.

Descripción natural y espacio natural

Una serie de contextos anuncian sólo la importancia primera, determinante, que el término adquiere en la descripción del ambiente en el que el poeta vive, el ambiente de naturaleza:

Y desde la *higuera* que casi cubierta
te ve con sus hojas...

(N0, «El alma», v. 48)

... y en la *higuera* del patio se desmayan las hojas,
y van -aves extrañas, volanderas y rojas-
hacia rizos tejados a rodar y gemir...

(N0, «Insomnio», v. 10)

Contrito el *higo* de su mismo peso...

(N3, «Agosto», v. 21)

¡Qué regalo! Beberlo con aroma
y calidad de *higo*...

(N3, «Oda al vino», v. 52)

... que tú restañas, digo,
del canónico arrope, no del *higo*;

(N3, «La flor», v. 6)

Se dirigen los *higos* a su luto,
a su pintado arrope,

(N3, «Siesta», v. 17)

Abocado a los chorros
de tus trenzas de *higos*,
allí me dejará que te suceda...

(N3, «Egloga», II, v. 30)

... y las guineas fracciones
del *higo* de puro escritas.

(N4, «Tapia», v. 8)

... de mi local primavera:
problema de sustracción
y getsemani de *higuera*...

(N4, «Tapia», v. 4)

Nos detendremos sólo en el segundo citado que, más allá de la descripción de la naturaleza, nos llama la atención hacia el mundo personal del poeta. Se trata del poema «Insomnio» de la prehistoria poética, que narra, partiendo de la situación del poeta desvelado, la naturaleza que ve desde la ventana de su habitación. El poema es de 1930 y tiene un profundo tono literario, modernista, no sólo por características de vocabulario (albahaca apoplética, traslúcido peplo, cielo zafir, alarbe ventano, mirífica aurora, alábega fresca, etc.), sino por la descripción otoñal de la naturaleza. A ese motivo responden los versos que citábamos:

en la higuera del patio se desmayan las hojas,
y van -aves extrañas volanderas y rojas-
hacia rizos tejados a rodar y gemir...

Pues bien, entresacamos este contexto por la importancia que tiene en la fijación de un espacio natural propio, entorno personal, a través del motivo de la higuera del huerto de la calle de Arriba: centro visual aquí en la noche de insomnio, el poeta nos transmite a partir de ella la estación con su valor más normalizado (las hojas caídas en otoño) y lo hace en un poema dedicado al amigo Sijé («A Ramón Sijé. Por tener juventud y ser levantino y soñador como yo» -dice la dedicatoria-). La importancia del espacio personal del huerto está clara en este juvenil poema, que conecta perfectamente con el sentido de la famosa *Elegía* a Sijé y el lugar de reencuentro con el amigo muerto: lugar esencial de la geografía hernandiana, esencial porque personaliza las claves de la naturaleza, es este huerto-higuera-mundo, construcción en la que el motivo natural higuera alcanza la primera extensión de la imagen hacia lo personal, hacia el vivir del poeta, que de la descripción («y en la higuera del patio...») pasa, años después, a través del mismo Ramón Sijé:

Volverás a mi huerto y a mi higuera...

a narrarnos la pervivencia del motivo -marco de la relación amistosa- cuando el compañero entrañable ha muerto, motivo que entonces se hace referencia de lugar hacia una recuperación mítica⁴⁵.

Extensión en el período de la naturaleza a metáfora sexual

Comenzaremos ahora invirtiendo el orden de lectura, porque de los pocos contextos que higuera sostiene a partir del período amoroso, hay uno, en el *Cancionero y romancero de ausencias*, que siempre nos ha llamado la atención. Se trata del poema 17 en el que la palabra aparece reiterada como motivo central, precisamente en un momento en el que el poeta ya no la utiliza (no aparece más veces en el *Cancionero*, y ninguna vez en *El hombre acecha*, *Poemas de 1938* y *Ultimos poemas*). El poema 17 dice así:

Como la *higuera* joven
de los barrancos eras.
Y cuando yo pasaba
sonabas en la sierra.
Como la *higuera* joven,

⁴⁵Cf. Capítulo II, epígrafe VI.3.

resplandeciente y ciega.
Como la *higuera* eres.
Como la *higuera* vieja.
Y paso y me saludan
silencio y hojas secas.
Como la *higuera* eres
que el rayo envejeciera.

En él, sabemos, la comparación es con la mujer ausente⁴⁶, realizándose a través de la estructura verbal de pasado / presente, en la relación establecida entre el ayer de amor y el hoy de ausencia. Como es evidente, sobre el sentido del poema actúa además un recuerdo cultural bíblico, concretamente la maldición de la higuera narrada por San Mateo y San Marcos⁴⁷. Recordemos la narración de San Mateo:

Al amanecer, cuando volvía a la ciudad, sintió hambre; y viendo una higuera junto al camino, se acercó a ella, pero no encontró en ella más que hojas. Entonces dice a la higuera: «¡Que nunca jamás brote fruto de ti!» Y al momento se secó la higuera.

Y San Marcos:

Al día siguiente, cuando salieron de Betania, sintió hambre. Y viendo de lejos una higuera con hojas, fue a ver si encontraba algo en ella: acercándose a ella no encontró más que hojas...

He citado los dos textos del Evangelio en cuanto insisten en el motivo de la higuera que sólo tiene hojas:

Y paso y me saludan
silencio y hojas secas,

nos dice Hernández recordando el motivo cultural que origina el poema. Pero más importante nos parece el motivo de la maldición a través del rayo que desarrolla aquí la función de la maldición bíblica:

Como la higuera eres
que el rayo envejeciera,

la situación es el paso de ese ayer en el que la mujer es comparada con la higuera en los términos y situaciones positivas:

⁴⁶Las tres referencias personales del CRA, aparte del yo del poeta, son a su mujer, estructurada sintácticamente por el tú, como en este ejemplo, y a los dos hijos, hacia los que, junto a la referencia pronominal de 2.^a persona, aparece el tratamiento en 3.^a persona, sobre todo en relación al hijo muerto.

⁴⁷Mateo, 21-29; Marcos 11-13; citamos los textos por la edición de *Biblia de Jerusalén*, pág. 1.333 y 1.359 respectivamente.

higuera joven ----- sonabas en la sierra,

a ese hoy antitético y negativo:

higuera vieja ----- silencio y hojas secas,

mediando la maldición a través del *rayo*, cuyo valor aquí, que es inversión histórica de la evolución de la imagen, lo explicamos en el apartado correspondiente⁴⁸. Pero la explicación última del significado del poema está en desentrañar la fuerte connotación que higuera mantiene aquí, procedente de la metáfora sexual elaborada tempranamente, que nos identifica el poema con un sentido esencial de ausencia erótica. Así, al recordar ahora la imagen en su diacronía, observamos que, ya en el período de la naturaleza, se extiende a una metáfora sexual tomada del lenguaje popular, a través del fruto, que mantiene una lexicalización concreta en función erótica⁴⁹ en la «Oda a la higuera» de los poemas escritos en 1933-34, después de un enclave al pie del árbol recordado en su contraseña cultural evangélica:

Bajo la umbría bíblica me altero;

sigue con la identificación sexual del fruto:

Abiertos, dulces sexos femeninos...,

pudiéndose rastrear varias presencias más, en este sentido, hacia el mismo período. Así en «Adolescente», escrito en 1932:

Crece
bajo la *higuera*
verde
que almidona
la siesta
que le escuece;

o la repetición del tema en «El adolescente», sobre la misma época, narrando el paso de niña a mujer («Pero ¿dónde están que no hallo en mi camisa / las dos hermanas de leche?»):

Como escuecen las *higueras*...;

y otros contextos con el mismo, inequívoco, valor de extensión sexual:

... la maliciosa *higuera*;
su verdor con defectos tenebrosos
consigue de carrera
la proyección del sexo en la palmera...

⁴⁸Cf. «Inversión de la imagen positiva del rayo» en este capítulo.

⁴⁹Cf. Ramos, *Miguel Hernández*, pág. 210.

(N3, «Agosto», v. 27)

Bajo la *higuera*, donde la lujuria
tiene sus potestades en
cotejo, sin andar yendo en tu busca
higos con genitales...

(N3, «Diario», v. 41)

¡Oh desembocadura! de las eras;
higuera de pasiones;
crótalos pares y pecados nones.

(N3, «Oda», v. 19)

Al *higo*, por él mismo vulnerado
con renglón de blancura

(...)

voy, pero sin pasar de mi cintura.

(N3, «Oda», v. 21),

para llegar a los importantes contextos de *Perito en lunas*: Octava IX, a la que el poeta bautizó «Sexo en instante»:

Al polo norte del limón amargo
¡desde tu arena azul, cociente *higuera*!

o la octava XL, «Negros ahorcados por violación»:

Su más confusa pierna, por asalto,
náufraga *higuera* fue de *higos* en pelo...

Los contextos anteriores, junto a alguna otra presencia tenderían a explicarnos el planteamiento que nos hacíamos al principio de este epígrafe, de *higuera* como extensión de un término perteneciente al lenguaje de la naturaleza, a zonas de la obra en las que contextualmente modifica su valor: la *higuera*, símbolo sexual, que confluye en el motivo de la ausencia erótica en el *Cancionero*, donde la contextualización es ya social, como se verá más adelante a propósito de términos conexos como *rayo*.

Una nota a propósito de una contextualización cultural de *higuera*

En estos ejemplos será necesario alguna vez, como hemos dicho en la Introducción, ampliar las cuestiones que los motivan, es decir, el desarrollo de las imágenes en función de las indicaciones de lectura, a cuestiones varias que expliquen, desde otras direcciones, el quehacer poético hernandiano. Son, como hemos visto antes con *luna*, relaciones culturales, estilísticas, textuales, que vayan respondiendo al problema de cómo Hernández va convirtiendo el lenguaje en poesía o, lo que es lo mismo, cómo articula sus perspectivas de creación a partir del lenguaje en diferentes campos que crean el poema. Son esto también indicaciones hacia el método poético que es siempre lo que define el estilo.

A propósito de *higuera* encontramos una metáfora ingenua de la juventud del poeta, que

nos habla, sobre todo, acerca de la tensión cultural que el poeta-pastor está viviendo. Se trata, en los poemas de 1933, de referencias que nos sorprendieron desde el principio como la de «Huerto-mío», donde Hernández, en esa contemplación del espacio propio, su mundo natural, se nos narra:

viendo
(...)
al higo verde hacer obras *medoras*.
(v. 20)

La explicación del verso se nos presentaba con dificultad y sólo la obtuvimos a partir de contextos de la misma época, capaces de sorprendernos por las indicaciones culturales acerca del poeta que nos entregaban. Así, en «El adolescente», dice:

Angélicas, las abejas
a los negros higos vienen
para chupar sus heridas
como si medoros fuesen...
(v. 9-12);

o en «La flor-del almendro», también de la misma época:

¡Ay, consultora mía!
angélica de aquel convaleciente,
de blanco acuchillado, sí, medoro
y espirado de oro,
que tú restañas, digo
del canónico arroje, no del higo;
(vv. 1-6).

Y está claro entonces que obras *medoras* es una construcción neológica en la que, a través de una sinécdoque, se nos quiere expresar al Medoro de Ariosto herido y sangrante, como el higo que genera la imagen y que explica la atribución. Por encima de esta metáfora ingenua, que quizá sería imperdonable en un poeta de una formación cultural amplia y ordenada, tenemos en Hernández a un poeta en debate permanente por alcanzar el mundo cultural que le ha estado vedado: Angélica y Medoro son aquí la sorpresa cultural que provoca la metáfora ingenua, bella por su ingenuidad, de los higos sangrantes cuyas heridas son succionadas por abejas angélicas. Por supuesto que la indicación está dentro del límite establecido: forma de desarrollo de las imágenes hernandianas por ampliación cultural.

3. El contenido esencial del rayo: metáfora del espacio existencial-amoroso y contenido natural

Desde que María de Gracia Ifach llamó a Miguel Hernández *rayo que no cesa*, en el título de su interesante biografía, resulta imprescindible esta atribución. El poeta es *rayo que no cesa*, porque objetiviza en esta metáfora, condensa en el término, su sentido de la vida, con una referencia abierta al sentimiento permanente de amenaza.

La simplificación crítica de la metáfora ha llevado a diversas interpretaciones: símbolo

de la muerte⁵⁰, metáfora de la pena de amor⁵¹ son síntesis acertadas pero parciales, aspectos de la metáfora pero, en cualquier caso, reducciones de un campo conceptual que, no siendo extenso en contextos, es sin embargo fundamental para la comprensión del mundo poético hernandiano. Si para Marie Chevallier -metáfora de la pena de amor- es, básicamente centrándose en *El rayo...*: «La metáfora misma de lo imposible, de lo inconcebible. El rayo, que es paroxismo y estallido, sería así paroxismo continuo. Porque la tortura amorosa es indecible precisamente. En ella la vida es un morir continuo y violento...»⁵²; para nosotros, en seguimiento contextual, el rayo hernandiano es una sorpresa poética, en la que resulta imposible leer la interpretación anterior cuando uno llega, por ejemplo, al *Cancionero...*:

Boca que vienes de lejos
a iluminarme de *rayos*.
(67-4),

boca aquí de la mujer ausente, ensoñada en la noche carcelaria como imagen erótica de la esperanza. La misma esperanza que el segundo hijo produce en la misma serie poética. El mismo objeto de esperanza:

Niño: ala, rueda, torre.
Pie. Pluma. Espuma. *Rayo*.
(96-6),

reafirmandonos en otro contexto la lectura diferente de la metáfora.

Interesante va a ser entonces realizar el rastreo del término, cuya primera bifurcación significativa se clasifica por la bisemia que tiene en el lenguaje cotidiano: rayo de luz, de sol preferentemente; rayo de tormenta, que crea dos sistemas conceptuales diversos en el conjunto de la obra poética.

El rayo fatalidad, rayo que no cesa

Tras unas presencias, que comentaremos luego, en el período de la prehistoria poética, el término desaparece totalmente desde 1931 a 1935, a lo largo de todo el proceso gongorino, para surgir de nuevo en *El silbo vulnerado*, en el soneto 16, dedicado a la amada lejana, de la que requiere al final su presencia:

Que venga, Dios, que venga de su ausencia
a serenar la sien del pensamiento
que me mata con un eterno *rayo*,

soneto que se transforma en la versión definitiva de *El rayo...*, es el siguiente terceto final:

Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia

⁵⁰Chevallier, *La escritura*, pág. 85 ss.

⁵¹*Ibidem*.

⁵²*Ibidem*, pág. 85.

a serenar la sien del pensamiento
que desahoga en mí su eterno *rayo*,

donde hay unas particularidades interesantes, entre la primera versión y el texto definitivo, como la desaparición de la llamada a Dios para conseguir la presencia de la amada, clave temática del laicismo poético que comienza en 1936, y la variación de la acción intensa del rayo fatalidad: la obsesión mata en *El silbo...* y se desahoga a través del eterno rayo, en la obra del 36. Avancemos hacia los contextos de *El rayo...*:

Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él mi triste nido.

(1-5)

(...)

Tal es la mala virtud
del *rayo* que me rodea

(1-14)

(...)

Pero al fin podré vencerte,
ave y *rayo* secular.

(1-30)

* * *

¿No cesará este *rayo* que me habita
el corazón de exasperadas fieras...?

(2-1)

(...)

Este *rayo* ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia

(2-9)

(...)

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos *rayos* destructores.

(2-14)

Valiosísima en la interpretación que Marie Chevallier hace de estos contextos en los que el rayo es metáfora de la pena de amor, pero el hecho de que respondan también a este valor, no debe impedirnos anticipar otro valor más amplio: el rayo es símbolo de la fatalidad, de la pesadumbre, de la angustia. Y en *El rayo que no cesa*, fatalidad, pesadumbre y angustia es también el amor. Pero también el amor es salvación:

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

(10-9)

No, seguramente el rayo es, sobre todo, la metáfora amplia de la fatalidad. El poeta en 1936 está atravesando una crisis profunda personal, repleta de presentimientos terribles, repleta de naufragios. Y el rayo es símbolo de la angustia interior, conexo al cuchillo, imagen evidente de la amenaza exterior, como bien identificó Cano Ballesta⁵³ y también Marie Chevallier⁵⁴.

Y no estamos jugando con las palabras cuando juntamos fatalidad, pesadumbre, angustia interior, amenaza exterior, como secciones de una metáfora amplia: rayo-cuchillo, también ave, etc.⁵⁵. Estamos planteando simplemente que la pesadumbre amorosa es sólo una parte del hundimiento que Miguel Hernández está viviendo. Y se salvará -si se salva- por amor. Se salvará también, como luego veremos, por historia, que sí es el inmediato contenido salvífico para Miguel Hernández. Pero aquí nos quedamos con este hundimiento, con este cuadro clínico: fatalidad-pesadumbre-angustia interior-amenaza exterior. Y a lo mejor hay algo de «literario» en este trazo que Miguel Hernández nos da de sí mismo. Podríamos aplicar incluso el análisis que Amado Alonso hiciera de Pablo Neruda, explicándonos magistralmente la ruptura entre el mundo personal de la angustia y el mundo colectivo de la esperanza, mediante el amor como esperanza, a propósito del tránsito de «Residencia en la tierra» a «Tercera residencia»⁵⁶. Pero citar aquí a Neruda -y hablar de algo «literario» en la actitud vital de Hernández- no debe servir para que los buscadores de mimetismos saquen conclusiones falsas⁵⁷. Es generacional la pesadumbre hasta que irrumpa la historia:

... y veo entre nosotros coincidencias de barro,
referencias de ríos que dan vértigo y miedo
porque son destructoras, casi *rayos*
sus corrientes que todo lo arrebatan,

nos decía Miguel Hernández, en su «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» (v. 104-107). Y el rayo sigue siendo aquí símbolo de lo que venimos diciendo hasta ahora.

Como en «Mi sangre es un camino», de la misma época que la «Oda a Neruda», donde el cuerpo del poeta es:

panal horriblemente acribillado
con un mínimo *rayo* doliendo en cada poro.

⁵³Cano, *La poesía*, págs. 147-148.

⁵⁴Chevallier, *La escritura*, pág. 87.

⁵⁵Tanto Marie Chevallier como Cano Ballesta han incidido en la relación que la metáfora que comentamos tiene con otras, entre las que se encuentra la imagen del ave, Cf. Cano, *La poesía*, págs. 145 ss., y Chevallier, *La escritura*, pág. 86-87.

⁵⁶Amado Alonso, *La poesía de Pablo Neruda*, págs. 156 ss.

⁵⁷Estudiábamos este tema ampliamente en el apéndice «Neruda y Hernández» de nuestra memoria de licenciatura.

Primera evolución de la imagen: atribución

El soneto 20 de *El rayo...* es un poema de desesperación amorosa; el poeta ha conocido un beso de la amada y, a partir de aquí, idolatra la imagen de aquel beso primero. Esta obsesión se reitera en el libro, siendo el motivo también del soneto 11, cuya anécdota ha contado recientemente Josefina Manresa⁵⁸. El estado de desesperación lo explica Miguel Hernández mediante un recurrir a una imagen doble y contrapuesta -sistemática como luego veremos-: la oposición es de lo grande a lo diminuto, de lo natural-grandioso a lo cotidiano: el poeta es aquí un huracán de lava encerrado en una cáscara de almendra o en la jaula de un jilguero, el poeta es, al final:

Un enterrado vivo por el llanto,
una revolución dentro de un hueso,
un *rayo* soy sujeto a una redoma.

La imagen es parte del sistema de atribuciones cósmicas que recorre la obra; la imagen se repetirá, en otro contexto histórico, en los comienzos de la poesía de la derrota, como síntesis de la anulación de la libertad, introducción al alucinante mundo carcelario final:

Un hombre que ha soñado con las aguas del mar,
y destroza sus alas como un *rayo* amarrado.
(H.A., «Las cárceles», v. 26)

Pero aquí todavía lo que nos interesa es el sistema de atribución en relación al *rayo*, sistema de atribución que se da también en la segunda elegía a Ramón Sijé, en la que, para la novia de Sijé, lamenta la desaparición del amigo, dándole a éste la condición de *rayo*:

Como una buena fiebre iba a tu lado,
como un *rayo* dispuesto a ser herida.

Y lo interesante es el cambio connotativo alrededor de la imagen: la tragedia del *rayo* en los dos contextos no impide la valorización absolutamente positiva que la imagen alcanza ahora. El rayo, que tampoco cesa aquí, no es ya la fatalidad amenazante, sino dos sujetos: el propio poeta y el amigo muerto. La imagen es ahora de la actividad hecha imposible por el amor que no se realiza o por la muerte.

Primera imagen de la violencia

Cuando el amigo Sijé muere y escribe Hernández su conocida «Elegía», que cierra por tantas cosas todo un período biográfico y poético, la imagen del *rayo* aparece con un valor nuevo: la muerte del amigo provoca una reacción de violencia incontenida:

En mis manos levanto una tormenta,
de piedras, *rayos* y hachas estridentes,
sedienta de catástrofes y hambrienta.
(v. 26)

⁵⁸Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández, pág. 15 ss.

Es indudable que aquí se puede seguir leyendo la imagen también en su primer valor, pero el avance del significado viene porque el poeta posee y domina los rayos y, sobre todo, por la connotación violenta y destructiva que gira alrededor del término. Nos interesa la asociación *rayos-hachas*, presente otras veces en la obra, así en el ya citado «Mi sangre es un camino», poema de ruptura ideológica, en el que Hernández aparece:

Manejando mi sangre, enarbolando
revoluciones de carbón y yodo,
agrupando hasta hacerse corazón,
herramientas de muerte, *rayos*, hachas,
y barrancos de espuma sin apoyo.

(v. 30-34)

la asociación rayos-hachas, es imagen perfilada de la violencia, que hay que retener ahora, porque nos la volveremos a encontrar.

El rayo penetrado por la historia

En el proceso de la ruptura ideológica operado en el cielo de poemas que va entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo* hay un nuevo sentido resumen de los anteriores y evolución por la presencia, ya definitiva, de la historia como contenido esencial. Lo vemos en el importante poema «Sonreídme», una composición con marcados acentos nerudianos. En medio de hoces y martillos que relampaguean y truenan, de capitalistas que saltan «de su cochino lujo», de obispos que huyen «de sus mitras obscenas», el poeta llama a los hombres con los que se quiere agrupar «océánicamente»:

En vuestros puños quiero ver *rayos* contrayéndose,
quiero ver a la cólera tirándoos de las cejas...

(v. 43-44)

Y en el poema hermano a «Sonreídme», testimonio también de la ruptura ideológica de 1935⁵⁹, «Alba de hachas», Hernández, visionario predicador de una violencia social que tale un mundo, en el que los leñadores, los portadores del hacha, no pueden seguir viviendo, afirma:

Las alas son relámpagos cuajados,
las plumas puños, muerte las canciones,
el aire en que se apoyan para el vuelo
brazos que gesticulan como *rayos*.
Amanecen las hachas destruyendo y cantando.

(v. 4-8)

* * *

Amanecen las hachas crispadas, vengativas.

⁵⁹Chevallier, *L'homme*, II, pág. 161, data estos poemas en 1936, mientras Cano-Marrast, *Poesía y prosas inéditas*, lo hacen en 1935, que es el año en el que se plantea la crisis ideológica de Hernández; Agustín Sánchez Vidal, en PC, pág. 801, coincide con estos últimos.

Sacuden las serpientes su látigo asustado
de su expresión mortal del *rayo* rudo.

(v. 45-47)

Se ha cumplido una inversión de significado con estas hachas como rayos. La metáfora es ahora absolutamente positiva. Y es la misma metáfora de la tormenta de rayos y hachas en las manos del poeta, que antes veíamos. Sólo que aquel instrumento de muerte, aquella violencia surgida como protesta ante la muerte del amigo, se dirige ahora, positivamente, a nivel social. Es una violencia de regeneración. Que se encauza ya ahora como metáfora permanente a lo largo de toda la poesía de la guerra civil. El último testimonio del período anterior es el que aparece en el poema a Raúl González Tuñón, un poema para un homenaje al escritor revolucionario que tanto papel tuvo seguramente en el cambio ideológico de Hernández⁶⁰:

Hombres como tú eres pido para
amontonar la muerte de gandules,
cuando tú como el *rayo* gesticules
y como el *rayo* al *rayo* des la cara.

(vv. 5-8)

Anotemos un doble sentido: el rayo es una metáfora social amplia y con un doble valor: González Tuñón, poeta revolucionario, y lo que está enfrente. Aparecerá luego. Ahora, en el momento épico, en la poesía de la guerra que vamos a ver a continuación, el *rayo* es una síntesis positiva de cada combatiente, una síntesis deducible de los contextos y sentidos vistos hasta ahora. Recordemos los versos:

¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quien al *rayo* detuvo
prisionero en una jaula?

(V.P., «Viento», v. 19-24)

* * *

a nuestros más floridos batallones
y a sus varones como *rayos* rudos.

(V.P., «Euzkadi», 2.1, v. 40-41)

⁶⁰Leyó Miguel Hernández este poema en Febrero de 1936, en la despedida que varios poetas organizaron a González Tuñón a su regreso a la Argentina. Este poeta escribió en 1934 un libro, *La rosa blindada*, sobre la insurrección de los mineros asturianos, tema que para Hernández fue esencial en su cambio ideológico, como aparece en su drama *Los hijos de la piedra*. Hay un testimonio de González Tuñón sobre la transformación ideológica de Hernández: «... por ese entonces, Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la cervecería de la calle del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad», citado por Elvio Romero, *Miguel Hernández*, pág. 75.

* * *

Siempre serán famosas
estas sangres cubiertas de abril y de mayo,
que hacen vibrar las dilatadas fosas
con su vigor que se decide en *rayos*.

(V.P., «Nuestra juventud», v. 6-9)

* * *

Buitrago ha sido testigo
de la condición de *rayo*,
de las hazañas que callo
y de la mano que digo.

(V.P., «Rosario», v. 21-24)

* * *

Aparece la hoz igual que un *rayo*
inacabable en una mano oscura.

(V.P., «1.º de Mayo», v. 17-18)

* * *

... y desde las pezuñas
abalanzarse luego con decisión de *rayo*.
Abalánzate.

(H.A., «Llamo al toro», vv. 43-45)

* * *

Rayos de carne y hueso, carbonizan a aquellos
que atacan su pobreza, su trabajo, su casa.

(N11, «Canción de la independencia», v. 61-62)

* * * * *

El rayo penetrado por la historia es la imagen del combate popular en el que el hombre, los hombres, son rayos en la defensa de «su pobreza, su trabajo, su casa», rayos que no se pueden encerrar; vigor, condición y decisión de rayo en la síntesis constructiva de un motivo épico. Hay, también recuerdos lexicales como esos *rayos rudos*, que nos permiten hablar de un recurso de construcción fonosimbólica en la acumulación alrededor del término de la alveolar vibrante múltiple (Otras veces serán *rayos raudos*, o *rayos estridentes*, o *rígidos rayos*, o *vibrantes de rayos...*), procedimiento que debe ser entendido en el carácter de recuerdo fónico que todo recurso fonosimbólico tiene.

Inversión de la imagen positiva del rayo

El rayo, violencia positiva, violencia regeneradora, a lo largo de todo el ciclo épico de Hernández, cumple un procedimiento de inversión que estudiaremos más adelante⁶¹. Un poema estremecedor del *Cancionero...*, síntesis del tema global de la historia destruida y la defensa, en medio de la destrucción, de su mundo personal, de su amor por Josefina, es el «Vals de los enamorados unidos hasta siempre». En él los enamorados se ven acosados por el rayo de la nueva violencia destructora, que centralmente, quiere destruirles a ellos:

Huracanes quisieron
con rencor separarlos
y las hachas tajantes.
Y los rígidos *rayos*.
(v. 4-7)

Y de nuevo la asociación *rayo-hacha*, ahora invertida en su significado, violencia negativa aquí cuando el mundo se le está cayendo encima al poeta. También la acumulación de velares y palatales tiende a acrecentar la expresión fonosimbólica de la violencia:

hacâs taxantes-říxidos *rayos*.

En el poema 17 del *Cancionero* encontramos un doble valor para la metáfora que comentamos. Será interesante, para verlo, comentar brevemente todo el poema, por la dimensión cultural que tiene:

Como la higuera joven
de los barrancos eras.
Y cuando yo pasaba
sonabas en la sierra.

Como la higuera joven,
resplandeciente y ciega.

Como la higuera eres.
Como la higuera vieja.
Y paso y me saludan
silencio y hojas secas.

Como la higuera eres
que el *rayo* envejeciera.

El evidente recuerdo de la parábola bíblica de la maldición de la higuera, mediando claramente el recuerdo de las *hojas secas* del verso 10:

Y viendo una higuera junto al camino, se acercó a ella,
pero no encontró en ella más que hojas.

⁶¹Cf. Capítulo IV, nota 18.

(Mateo, 21-19)

* * *

Y viendo de lejos una higuera con hojas, fue a ver si encontraba algo en ella; acercándose a ella, no encontró más que hojas.

(Marcos, 11-13)⁶²,

nos lleva a entender el poema en la contraseña final del *rayo* como una maldición, a la mujer lejana y ausente, realizada por la historia. El rayo, violencia negativa aquí, sí ha penetrado de alguna forma en el mundo personal. Por una vez tan solo, porque la metáfora va a tener en el momento de escritura del *Cancionero* otras contraseñas.

La construcción de la metáfora de la salvación

Una serie de contextos, con evidente valor positivo, nos daban la pista antes de la plurivalente condición de la metáfora del rayo. Eran contextos del *Cancionero*... que conviene que pasemos a leerlos, antes de seguir hablando:

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.
Ascienden los labios
eléctricamente
vibrantes de rayos...

(CRA, 19, 1-6)

* * *

Como si un rayo raudo
te trajera a mi pecho.
Como si un lento, rayo
lento.

(CRA, 27, 3-6)

* * *

Boca que vienes de lejos
a iluminarse de rayos.

(CRA, 67, 3-4)

* * *

Niño: ala, rueda, torre.

⁶²Citamos la traducción de *Biblia de Jerusalén*.

Pie, Pluma. Espuma. *Rayo*.
(CRA, 96, 5-6)

Imagen del beso, de la mujer en la dialéctica ausencia-presencia, traída al poeta en el desvelo erótico carcelario por el rayo, rauda a veces, lenta a veces. Imagen también del niño-futuro, del segundo hijo que anuncia una posibilidad de porvenir. El rayo, en definitiva, se ha cargado de connotaciones positivas, se ha abierto a la contradicción, dentro del mismo espacio poético, con el rayo negativo. Y es un rayo que penetra en el mundo personal, pero que tiene su equivalencia en el mudo social como imagen definitiva de la esperanza. Hace tiempo que se ha valorado suficientemente el mensaje definitivo de Hernández a propósito de su impresionante «Eterna sombra», uno de los últimos poemas que escribiera. El poeta está en la sombra, se debate en sus cárceles y comienza preguntándose:

Carne sin norte que va en oleada
hacia la noche siniestra, baldía.
¿Quién es el *rayo* de sol que la invade?
Busco. No encuentro ni rastro del día.
(v. 21-24),

para concluir en una primera redacción del poema:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Si por un *rayo* de sol nadie lucha
minea ha de verse la sombra vencida.
(v. 32-35),

versos que tienen una segunda redacción final, que ya Leopoldo de Luis analizó como paso de una situación de duda, marcada por el condicional, a la «absoluta convicción» en el futuro, a la esperanza recuperada, de la segunda redacción⁶³:

Pero hay un *rayo* de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

En definitiva, el rayo que no cesa, cumple al final el papel de construcción de una metáfora definitiva, la de la esperanza. La imagen es contigua aquí a la metáfora esencial de la *luz* y será tratada en el apartado correspondiente. Lo importante, de momento, es la variedad del sistema de significación que hemos comprobado tras el término *rayo*. Quizá valga la pena ahora leer algunas indicaciones de la prehistoria poética, que ya anticipábamos antes.

La imagen, decíamos, se genera como imagen contrapuesta por la bisemia de la lengua: rayo luminoso, de sol; rayo de tormenta. Vamos a ver su origen.

La imagen del rayo en la prehistoria poética

Entre los balbuceos poéticos de Miguel Hernández, en esos poemas malos y deliciosos

⁶³En *Dos notas a un poema de Miguel Hernández*, en «Papeles de Son Armandáns», Octubre, 1971.

que escribe hacia los años 20, el primer rasgo sobre el tema que nos ocupa es la admiración por el rayo luminoso. Hay contextos descriptivos en los que un poeta modernista y ríspido compone un rayo casi milagroso, como en «Sueños dorados», composición imitativa en el ambiente de «La bohème» pucciniana, que narra las desventuras del músico que ha ido a triunfar a la ciudad:

El creíase músico; el creíase artista,
el creía su nombre digno de estar en la lista
del glorioso Beethoven, y Wagner y Mozart;
dejando a su madre con angustia y con llanto,
dirigióse a la urbe, soñador, donde tanto
engañado se lanza, a sufrir y a llorar...

Cuando el hambre y las privaciones hacen al músico cambiar su flauta por un trozo de pan negro, el regreso a la tónica buhardilla se hace entre presentimientos de muerte. Y aquí, sin embargo, surge el rayo milagroso:

... penetró en su buhardilla, donde el sol por estrecho
agujero, formado por su mano en el techo,
débilmente internaba rubio *rayo* de paz,

un rayo capaz de componer en el momento de la muerte, en una metáfora fácil, la imagen salvadora:

Y espiró... El sol radiante, larga flauta de oro,
por el techo horadado de su boca colgó.

El mismo valor admirativo tiene la imagen que se repite en el poema narrativo «Motivos de leyenda»: los ojos enamorados del árabe Hixén soportan una hipérbole:

Por sus ojos profundos, la dicha parece que ronda;
y hay en ellos las luces fosfóricas que irradia el diamante
más soberbio que vieron los *rayos* de sol de Golconda
y que prende su rojo turbante,

o en la simbología mitológica del arco iris en el poema «Lluvia»:

Que, luego, cuando Febo logró su cara ingente
mostrar por una nube partida en diez girones
y darle de sus *rayos* el beso incandescente...

Pero junto a la imagen admirativa hacia el rayo luminoso, aparece la imagen temerosa hacia el rayo de tempestad. «Interrogante» es un poema dedicado a un campesino al que nada le atemoriza, hasta que la muerte de la amada lo hunde en la desesperación:

No es aquél que vio sereno, sonriente e impasible,
descender el *rayo* monstruo, retumbar el trueno horrible...

Sí, la muerte, el rayo que la muerte lo ha hundido en la desesperación y el temor, concluiríamos fácilmente. Pero lo que nos interesa finalmente es comprobar el origen bisémico de la imagen (admiración y temor) y entender a partir de aquí los diferentes sentidos que se han ido generando a partir de estas primeras apariciones, sentidos que recorren todo el mundo herandiano que hace tiempo ya definíamos como una existencia y una poesía amenazada por el rayo y salvada por el rayo⁶⁴. Dos rayos diferentes capaces de construir, mediando naturaleza-amor-historia-destrucción de la historia-esperanza, un sistema polivalente de significación.

Una cuestión textual

En OC (pág. 64) y en OPC (pág. 543) se incluye, entre los primeros poemas, el muy conocido «Romancillo de Mayo», poema que sorprende en ese grupo de composiciones por varios motivos:

- 1.- Es la primera vez que se utiliza el romance, no volviendo a hacerlo prácticamente hasta «Viento del Pueblo»⁶⁵.
- 2.- Rotundamente podemos afirmar que el poema da la sensación, desde la primera lectura, de que en éste no existen las dificultades rítmicas e imaginativas de las que adolecen todos los de la serie. Por el contrario, es un poema fluido rítmicamente y compacto en cuanto a lenguaje e imágenes poéticas.

Agustín Sánchez Vidal en PC (pág. 722) explica las razones por las que lo ha excluido de su edición: «conviene aclarar que el poema que suele titularse “Romancillo de Mayo” no es sino un fragmento de *El labrador de más aire* que viene publicándose suelto por su inclusión en un programa de fiesta oriolano de Mayo de 1951, de donde lo tomó COUFFON, considerándolo asimilable a la época de asolecencias. Es bien sabido que Miguel Hernández utilizó poemas suyos de composición independiente para incorporarlos a sus obras dramáticas, pero hay constancia de ese carácter exento, y la autoridad textual de un programa de fiestas es, evidentemente, escasa. En todo caso, el «Romancillo de Mayo» fue compuesto por MH, hacia mayo de 1937 y debiera situarse junto a «Las desiertas abarcas» el día que se encontraran pruebas de su carácter independiente»⁶⁶.

Correspondiente a la escena I del cuadro 2.º, acto primero, de *El labrador de más aire*, hay una cuestión que viene a avalar el planteamiento de Sánchez Vidal y es la imagen poética de los rayos que aparece en el verso 23:

Remudan los claros ciervos
su cornamenta arbolada
igual que un ramo de rayos

⁶⁴Rovira, *Cancionero*, pág. 141.

⁶⁵Hasta *Viento del pueblo*, la estrofa más similar son romancillos heptasílabos o cuartetos.

⁶⁶No sabemos por qué sitúa Sánchez Vidal la fecha de escritura en Mayo de 1937 y, además, junto a «Las desiertas abarcas», que se publicó en Enero de ese año en la revista «Ayuda». El «Romancillo», como todo *El labrador de más aire*, debió de ser escrito a lo largo de 1936 y fue publicado en 1937 por la editorial Nuestro Pueblo, de Valencia. El sentido de la imagen que vamos a comentar coincide, por otra parte, con las que el poeta produce en la época de *El rayo*, y no con los valores del término durante el período histórico.

y una visión de navajas.

En cualquier caso, el seguimiento textual que hemos realizado hasta aquí de la imagen del *rayo*, nos sitúa fuera de este período inicial los versos que comentamos: los cuernos de los ciervos convertidos en *ramo de rayos y visión de navajas*, nos plantean, como mínimo, el período de *El rayo que no cesa*, donde la asociación rayo-cuchillo se realiza, en líneas de imagen lorquiana, siendo aquí evidente este origen en la *visión de navajas*, para la que varios críticos se refieren al poema «Reyerta» de *El Romancero gitano*⁶⁷.

El poema inicial de *El rayo...* plantea esta asociación como síntesis del contenido esencial del libro: la amenaza que se cierne sobre el poeta:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida,
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.
Rayo de metal crispado
fulgentemente caído...

y nos plantea entonces la eficacia descriptiva que ahora, en el llamado «Romancillo de mayo», adquiere la imagen. El poema es, en su contexto teatral, una descripción apasionada de la naturaleza que estalla en erotismo con la entrada del verano. Cuando termina Quintín de decirlo:

Campea mayo amoroso:
el amor ronda majadas,
ronda establos y pastores,
ronda puertas, ronda camas,
ronda mozas en el baile
y en el aire ronda faldas...

Gabriel, otro mozo labrador, le dice atemorizado:

No sigas, Quintín, la ronda:
no sigas, que te propasas.

Y es que las imágenes han adquirido -toros, asnos, animales enamorados de sus hembras en celo- un naturalismo violento que enmarca el amor de la juventud. Y la violencia se dota de imágenes como la de los toros que hunden las astas en la arena, rabiosos de no poder llegar al establo de las vacas. Y la sensación de violencia se dota de la imagen eficaz de la cornamenta de los ciervos -¿hay algo más agresivo?-, imagen realizada por dos elementos centrales de la metáfora esencial de la destrucción, de la amenaza sobre el mundo personal del poeta. En cualquier caso, la constancia textual de la posterioridad de la escritura del poema que comentamos, nos lleva sobre todo a la celebración de la imagen que aparece ahora en la naturaleza: trasvasada directamente del mundo personal de *El rayo...*, ejemplo aquí de la permanente relación de todo el espacio expresivo hernandiano: naturaleza, amor, pesadumbre y

⁶⁷García Lorca, *Obras completas*, págs. 356-57.

luego historia.

Otra lectura del rayo para una tipología cultural

Sin recurrir a una nueva justificación, nos referimos, para lo que vamos a decir ahora, a la noción de *arquetipo* basada en Jung, a nivel de orientación teórica general y, con mayor concreción, en la crítica semiológica, para la que hacemos nuestro el enunciado de María Jesús Fernández Leboráns, en el que afirma que la descripción de un campo semántico connotativo precisa un estudio de sus antecedentes ontogenéticos y, especialmente, filogenéticos en una doble perspectiva: lógico-psicológica y semántico-lingüística, con el fin de constatar la singularidad, el carácter arquetípico o el valor simbólico de aquellas connotaciones y definir la naturaleza del sistema que forman»⁶⁸.

Tenemos hasta aquí dos sistemas esenciales de significación detrás de la metáfora del rayo: su función hacia la vida y, con el mismo rango, su función hacia la sociedad. La lectura de las mitologías astrales nos ofrece múltiples testimonios de esta doble función en el tema recurrente del rayo, que acompaña a divinidades centrales del panteón de todos los pueblos primitivos, como lo hace con la divinidad central de la mitología clásica.

El Júpiter grecorromano, el Thor germánico, o el Shuhu creacional de la mitología china, pueden ser ejemplos recurrentes de la función esencial que el poseedor del rayo tiene para la vida, función esencial como divinidad protectora en el caso de la mitología eslava, según el testimonio de Procopio de Cesarea: «consideran (los eslavos), en efecto, que un solo dios, creador del rayo, es el señor del mundo: le ofrecen en sacrificio bueyes y otros animales. Del destino no conocen nada y no le atribuyen ningún papel en la vida humana. Pero cuando la muerte les cosquillea la planta de los pies, sea en la guerra o en la enfermedad, hacen juramento de que si salen salvos ofrecerán a Dios un sacrificio por la salvación de su vida y, si resultan indemnes, hacen como habían prometido y quedan convencidos de haber adquirido así su salvación»⁶⁹.

La misma función esencial, hacia la vida y la muerte, y hacia la vida colectiva, tiene una divinidad de Africa occidental, de la tribu guerrera de los fon, que, en una representación mediante un bajorrelieve⁷⁰, es el carnero Xevioso, lanzador del rayo representado alternativamente por un hacha, y en un canto ritual aparece así:

Fuego, rayo,
Es fuerte,
No se le puede tocar,
Vodún que marcha hacia la muerte
Y marcha hacia la vida,
Ruidoso Vodún,
Golpea,
Atraviesa con fuerza el patio del cielo,
Golpea con una gran piedra.
Mata al mentiroso,
Quema la casa del mentiroso,

⁶⁸Fernández Leboráns, *Campo semántico y connotación*, pág. 25.

⁶⁹Procopio de Cesarea, *De bellis*, VII, 14-29. Citado por Grimal, *Mitología*, I, pág. 242.

⁷⁰Reproducción del bajorrelieve en Grimal, *Mitología*, I, pág. 244.

Propietario del hacha que mata,
Golpea al obstinado en los riñones,
Golpea al mentiroso y lo mata...⁷¹

Divinidad para la que son atributos el rayo, el hacha y la piedra, creyendo nosotros innecesario recordar la relación lingüística establecida anteriormente y que, en cualquier caso, es ahora una invitación a leer, por el mismo sentido de este canto ritual, el poema citado «Alba de hachas».

La coincidencia, que es una indicación para el inconsciente colectivo junguiano, o, más concretamente, para las «singulares significaciones relacionadas fundamentalmente con la esfera emotiva del psiquismo humano»⁷², nos llevaría a un párrafo muy largo, una divagación muy larga, sobre el origen experiencial de las imágenes hernandianas, mediando luego el continente de la cultura, tema sobre el que no estamos insistiendo suficientemente en este trabajo⁷³.

Pero la coincidencia arquetípica -rayo para la vida, la muerte y la sociedad- nos lleva inmediatamente, de la mano de Gaston Bachelard, al tema necesario del rayo conexo a la imagen del erotismo -leamos de nuevo algunos contextos del *Cancionero*-, tema fundamental en la «poética-científica» de Bachelard.

Ahorramos al lector la indagación «científica» sobre los textos de Robinet, para la que nos remitimos al cuidado arqueológico de Bachelard⁷⁴, pero no aquella conclusión basada en diferentes «matices de la ternura» que surge a propósito de un texto de Novalis: «Un rayo de luz se quiebra en colores y en algo más que en colores. Al menos, el rayo de luz es susceptible de poseer un alma, de manera que el alma se quiebra en colores anímicos. ¿Quién no sueña en ese momento en la mirada de la amada?»⁷⁵.

«Como si un rayo rauda te trajera a mi pecho», nos decía Miguel Hernández en su ausencia carcelaria, pensando en una boca que le iluminaba de rayos.

En la oposición luz / sombra tendremos ocasión de ver también estos temas, surgidos aquí a propósito de la imagen del rayo y citados como entorno cultural a la multipolaridad del rayo hernandiano, entendido mediante múltiples significaciones, seguramente motivadas porque el poeta miró admirativamente el rayo de luz y temerosamente el de la tormenta, como el hombre primitivo, antes de complicar la imagen, invertirla, desarrollarla en un contenido esencial, en una metáfora esencial.

Conexión con la imagen del relámpago

La conexión rayo-relámpago sería ahora el sistema que nos obligaría a seguir nuestra

⁷¹*Ibidem.*

⁷²Fernández Leboráns, *Campo semántico*, pág. 25.

⁷³Marie Chevallier, a lo largo de sus estudios citados, ha insistido ampliamente en una clave cultural astral determinando la antropología hernandiana.

⁷⁴Nos referimos a su *Psicoanálisis del fuego*. Lo referente a este tema y a su indagación en la ciencia, junto a la poética del fuego, en el cap. IV. «El fuego sexualizado», págs. 75 ss.

⁷⁵Novalis, *Journal*, pág. 106. Citado por Bachelard.

descripción, nuestro intento de cubrir y -si es posible- agotar el mayor número de contextos próximos y posibles.

Vaya por delante la coincidencia de imagen, la alternancia incluso, en los contextos de transición de la lírica a la épica, de *El rayo...* a *Viento...* En el poema ya comentado a Raúl González Tuñón, el último terceto concluye así:

y a los obreros de metal sencillo
invitas a estampar en turbias testas
relámpagos de fuego sanguinario,

alternante con el rayo penetrado por la historia, con la imagen primera en este período de violencia regeneradora, que hemos visto más arriba.

Coincidentes con el rayo son también los relámpagos de «Alba de hachas»:

Las alas son *relámpagos* cuajados,
las plumas, puños, muertes las canciones...
(v. 4-5)

* * *

Truenos de un seco y único bramido
y *relámpagos* de hojas repentinas,
talan las hachas bosques y conventos...
(v. 37-39)

Y en la poesía de la guerra civil, la imagen sigue coincidiendo con los valores ya enunciados:

A pesar de la muerte, estos varones
con metal y *relámpagos* igual que los escudos
hacen retroceder a los cañones...
(VP, «Recoged», vv. 20-22)

* * *

Hoy es una trinchera
de agua que no reduce nadie, nada,
tan *relampagueante* que parece
en la carne del mismo sol cavada...
(VP, «Fuerza», vv. 17-20)

* * *

Andaluces de *relámpago*
nacidos entre guitarras.
(VP, «Viento», vv. 31-32),

para concretarse continuamente -y vamos a insistir luego sobre este valor- en la importancia visual de la metáfora: la ametralladora, por ejemplo, sobre la que nos dice que:

Donde empieza su canto
el *relámpago* va...

(HA, «Canción de la ametralladora», vv. 31-32),

nos indica también el sentido visual, la asociación disparo-resplandor, que va a ser el motivo de diferenciación con el rayo: concretamente, en la imagen alternante del relámpago, Hernández insiste y avanza mediante el motivo del resplandor, imagen en absoluta conexión con el campo central de la luz y, por lo tanto, a diferencia del rayo, imagen casi siempre absolutamente positiva en su contextualización.

Ahorramos al lector el comentario de varios contextos que, en diferentes situaciones narrativas, no hacen otra cosa que reafirmar, a partir del carácter visual de la metáfora, la connotación positiva que encierra la imagen del relámpago. Queremos hacer solamente una advertencia y es que no son alternantes -se comprobará cotejando períodos y poemas- con la imagen coetánea de los rayos; citaremos los más importantes:

Te recorre el océano los huesos
relampagueando perdurablemente...

(N8, «Oda a Alexandre», vv. 68-69)

* * *

Tu cabeza de espiga se vence hacia los lados
con un desmayo de oro cansado de abundar
y se yergue *relampagueando* trigo por todas partes...

(N8, «Relación», vv. 12-14)

* * *

Por hacer a tu muerte compañía,
vienen poblando todos los rincones
del cielo y de la tierra bandadas de armonía,
relámpagos de azules vibraciones...

(N8, «Elegía», vv. 92-95)

* * *

La alegría es un huerto del corazón con mares
que a los hombres invaden de rugidos,
que a las mujeres muerden de collares
y a la piel de *relámpagos* transidos...

(VP, «Juramento», 26-29)

* * *

Se hacen las carreteras de diamantes,
el horizonte lo perturban mieses
y otras visiones *relampagueantes*,
y se sienten felices los cipreses...

(VP, «Juramento», 18-21)

Dos cuestiones sí que van a exigir que nos detengamos en ellas, en cuanto problema esencial para la comprensión de la imagen y del mundo poético hernandiano. Van a exigir una lectura detenida y un comentario de otros contextos que significan la creación de nuevos sentidos.

El relámpago, imagen erótica. La imagen de la fecundidad

J. G. Frazer recogió una serie de mitos sobre el origen del fuego que, inequívocamente, se resuelven en mitos sexualizados, en lo que la «poética-científica» de Bachelard llama el «fuego sexualizado»⁷⁶.

Hay un mito de América del Sur que queremos citar, como marco cultural a las imágenes siguientes. Dice así Frazer: «El (el héroe) saltó sobre ella, y la sujetó. Le dijo que la haría prisionera si ella no le revelaba el secreto del fuego. Después de varias tentativas de escape, la mujer consintió en ello. Se sentó sobre el suelo, con las dos piernas muy separadas. Apretando con los puños la parte superior de su vientre, le imprimió una enérgica sacudida y una bola de fuego rodó sobre el suelo, fuera del conducto genital...»⁷⁷:

La libertad es algo
que solo en tus entrañas
bate como el *relámpago*,

nos dice Hernández en su *Cancionero* (59, vv. 1-3), dándonos la clave salvífica del futuro en el hijo que va a nacer. Aunque la imagen es contigua a sentidos del término *sol* -por ejemplo, «entrañas que forjan el sol naciente», en los *Ultimos poemas*- resulta, en la metáfora del relámpago, de un gran peso en el *Cancionero* y los *Ultimos poemas*:

recorro hasta remontarme
a la negrura primera
de tus ojos y tus padres;
al rincón de pelo denso
donde *relampagueaste*,
Ay, el rincón de tu vientre...,

nos dice en «El último rincón» (CRA, 104, vv. 30-35), y en «Orillas de tu vientre» (UP, vv. 9-12):

Arrojado y fugaz como el pez generoso,
ansioso de que el agua, la lenta acción del agua
lo devaste: sepulte su decisión eléctrica
de fértiles *relámpagos*...

⁷⁶Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, págs. 75 ss.

⁷⁷Frazer, *La rama dorada*, pág. 164.

y en «Hijo de la sombra» (I, vv. 25-26), en metáfora definitiva y central de la victoria de la luz sobre la sombra:

La sombra pide, exige seres que se encarcelen,
besos que la constelen de *relámpagos* largos...

En suma, una realización de la imagen de la fecundidad mediante la metáfora del relámpago, cuestión que tiene también un texto «cultural» que vale la pena citar aquí. Robinet, en el siglo XVII, en su apasionada física, dice lo siguiente: «Cada rayo bien podría ser el efecto de una producción nueva de seres ígneos, que, creciendo rápidamente gracias a la abundancia de vapores que los alimentan, son reunidos por los vientos y llevados aquí y allá en la región media del aire. Las bocas nuevas de los volcanes, tan múltiples en América, y las nuevas erupciones de las bocas antiguas, anuncian también los frutos y la fecundidad de los fuegos subterráneos»⁷⁸. Y comenta Gaston Bachelard: «Bien entendido que esta fecundidad no es una metáfora; que es necesario tomarla en su sentido sexual más preciso»⁷⁹.

Relámpago-fecundidad, en conexión a la imagen de la luz, testimonio en la descripción practicada del carácter astral y telúrico de Hernández.

Y por encima de todo, la sistematicidad de períodos en su obra, la sistematicidad imaginativa. Otra vez, en las conocidas «Nanas de la cebolla» la risa del niño-futuro es:

Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

(v. 33-36),

contexto en el que por detrás del tópico del relámpago de risa -el petrarquesco «lampo di risa» tan usado siempre- aparece la conexión risa-relámpago junto a los contextos de vientre-relámpago, sistematicidad polivalente para acercarse a las imágenes que hagan posible el futuro.

La imagen sexual del relámpago, por otra parte, aparece muy pronto en la obra de nuestro poeta y sigue en el período de *El rayo*... Son presencias muy reducidas, pero alguna de indudable interés. Desde la primera (1932), en el poema «Limón», sobre cuya virtualidad erótica nos remitimos al estudio de este término en otra parte de este trabajo:

Oh limón amarillo,
patria de mi calentura.
Si te suelto
en el aire,
oh limón
amarillo,
me darás
un *relámpago*
en resumen.

⁷⁸Robinet, *De la nature*, pág. 220. Citado por Bachelard.

⁷⁹Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, pág. 77.

(N2, v. 1-9),

hasta la más clara presencia erótica en el soneto III de *Imagen de tu huella*:

Ya se desembaraza y se desmembra
el angélico lirio de la cumbre,
y al desembarazarse da un relumbre
que de un puro *relámpago* me siembra.

Es el tiempo del macho y de la hembra,
y una necesidad, no una costumbre,
besar, amar en medio de esta lumbre
que el destino decide de la siembra.

(v. 1-8);

o en el interesantísimo soneto 22 de *El rayo...*:

Vierdo la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.
Espero a que recaiga en esta arcilla
la lluvia con sus crines y sus colas,
relámpagos sujetos a las olas
desesperando espero en esta orilla.

(vv. 1-8),

donde la intensificación de la metáfora erótica-salvífica, recorre los términos semilla-ovas-aguas-sembrando-ansioso de corazón ansioso de mejilla -hasta llegar a la imagen decisiva de las olas- que pueden traer relámpagos. Un mar erótico, unas olas cuya connotación erótica es indudable, junto relámpagos-esperanza, otra concreción del amor que salva a un poeta que todavía no está en naufragios porque aún no ha penetrado en el mar.

Una última imagen para este valor, que fue de alguna manera clave para plantearnos todos los contextos. En el poema «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre» -en pleno descubrimiento surrealista- se dice:

selvas con animales de rizado marfil
que anudan sus deseos por varios días,
tan diferentemente de los chivos
cuyo amor es ejemplo de *relámpagos*.

(vv. 48-51)

Y dudamos que la oposición *amor lento* / *relámpagos*, o sea la oposición *elefantes* / *chivos*, sea eficaz, en su construcción poética, para definir la oposición amor lento / amor inmediato, pero, en cualquier caso, lo que nos interesa es que sólo por contextualidad de los *relámpagos*, por su sistema significativo, se entiende el verso. La metáfora relámpago-amor es aquí rígida, proveniente de su contextualidad anterior. Como más adelante, en el mismo poema,

cuando a Vicente Aleixandre le dice:

Te recorre el océano los huesos
relampagueando perdurablemente...
(vv. 68-69),

porque la destrucción o el amor, entendida por Miguel Hernández, se define aquí por el mar que relampaguea en el interior del poeta. De nuevo, la metáfora, aparte de su explicación en el arbitrario surreal, tiene su comprensión en su contextualidad.

En un contexto negativo, el llanto relampaguea

La única vez que la imagen surge en un contexto de realización negativo es en el *Cancionero*. Es en el poema 78, «Guerra», donde se dice:

Crepita el alma, la ira.
El llanto *relampaguea*.
¿Para qué quiero la luz
si tropiezo con tinieblas?

La presencia de una metáfora esencial -aquí luz / tinieblas- se realiza en función de la situación límite que el poeta está viviendo: el recuerdo de la inutilidad de la guerra, desde su cárcel, en medio de un mundo en que las esperanzas han sido pisoteadas, un mundo en el que los chasquidos de la ira en el alma surgen junto a los relámpagos del llanto. Es la desesperación, la imagen más intensa de la desesperación que el poeta vive. Pero *el llanto relampaguea* contextualmente son también los resplandores del dolor, sigue siendo una imagen positiva que en el poema siguiente -en el orden del cuadernillo- se realiza como la risa que relampaguea (el verso citado de las «Nanas»). Aquí es el propio llanto del poeta, su dolor, el que produce la imagen del resplandor. El dolor es también un generador de esperanza, de resplandor, de luz, aunque, brutalmente, la imagen siguiente sea la reducción del resplandor a su realidad inmediata: las tinieblas están ahí, son lo más evidente. Y ni tan siquiera la luz del llanto, los relámpagos del llanto, puedan evitar la constancia desagradable de las tinieblas.

Los rayos desaparecidos de «Orillas de tu vientre»: Vigencia erótica del relámpago

Redactadas ya las páginas anteriores y dando por cerrada la lectura múltiple del rayo herandiano, el planteamiento de un desarrollo textual, el de la composición «Orillas de tu vientre» de los *Ultimos poemas*, nos lleva a enfrentarnos de nuevo con nuestra propia lectura.

El problema viene del proceso de elaboración, hasta el manuscrito que por primera vez publicara Guerrero Zamora, que es, desde el punto de vista crítico, el más completo, aunque se considera también en curso de escrituras⁸⁰. En PC aparecen reproducidos todos los materiales previos al poema considerado como posiblemente definitivo, siendo éstos:

- 1.- Boceto en prosa, título «Tu sexo».
- 2.- Boceto en verso, título «Tu sexo».
- 3.- Manuscrito X, título «Puerta de tu vientre».

⁸⁰Guerrero Zamora, *Miguel Hernández*, pág. 351.

- 4.- Manuscrito Z, título «Orilla de tu vientre».
- 5.- Manuscrito A, título «Orilla de tu vientre».
- 6.- Manuscrito G. Z [amora], título «Orillas de tu vientre», tachado en el original.

Sánchez Vidal⁸¹, deduce el siguiente orden probable de escritura, con el que coincidimos:

esbozo en prosa -- esbozo en verso -- X -- Z -- A -- G.Z.

En la lectura de estos materiales encontramos unas presencias del rayo que nos interesa destacar:

En boceto 1.º (líneas 10-12)

yo a mar, túnel por el que llego a tus... *rayo* se aferra
a tus entrañas-lucero rojo, en medio de... al pie de una
enredadera madreSelva sombría. Centro del *rayo* hacia
donde la espuma se siente arrebatada...

En boceto 2º (vv. 34-38), los fragmentos anteriores se han desarrollado como:

Túnel por el que a ciegas me aferro a tus entrañas
Recóndito lucero bajo una madreSelva
Cueva, lucero bajo una madreSelva
hacia donde la espuma se agolpa, siente, arrebatada
de su mejor destino,

apareciendo en los últimos versos otros *rayos*:

y hundo en ti un resplandor tan celeste y venidero
mientras el delirante *rayo* se hunde en la tierra
y el trueno se hace hombre.

Con pequeñas variantes, que no nos interesan ahora, X, Z, A y G.Z dejan la estrofa 1.^a como:

Túnel por el que a ciegas me aferro a tus entrañas.
Recóndito lucero tras una madreSelva
hacia donde la espuma se agolpa, arrebatada
del íntimo destino.

(v. 21-24),

quedando 41-44 como:

En ti me precipito como en la inmensidad

⁸¹PC, pág. 899.

de un mediodía claro de sangre submarina,
mientras el delirante hoyo se hunde en el mar,
y el clamor se hace hombre,

junto a una variante de interés en X (1.^a redacción probable), verso 43-44:

mientras el delirante *rayo* se hunde en la tierra
y el trueno se hace hombre.

¿Qué indicación nos ofrecen todas estas variantes hasta su redacción definitiva? Constatamos en primer lugar las vacilaciones del boceto en prosa: el primer rayo es indicador después, en su desaparición, del propio poeta aferrándose a las entrañas de la amada; el segundo se alterna enseguida por lucero. El tercer *rayo* se convierte luego en *hoyo*, imagen aquí del vientre.

En definitiva, todas las imágenes constelan una metáfora sexual de la que el poeta ha hecho desaparecer el término rayo en sucesivas redacciones. De los valores que rodean la imagen del sexo de la mujer y de la penetración, ha desaparecido el término *rayo* posiblemente por una razón de sistema poético: no es coincidente su valor aquí con los enunciados dados para el rayo más arriba. La relación sexual era imaginativa y sólo el rayo aparecerá como portador de la imagen de la amada. La imagen erótica, decíamos, se realizaba en este mismo poema por el relámpago. La alternancia de rayo por lucero está dentro del sentido de la imagen de la fecundidad que comentábamos en el intento de lectura cultural del relámpago («Como si un lucero lejano surtiera de tu sexo», nos escribe en un margen del boceto en verso).

Tenían que desaparecer esos rayos en su redacción definitiva porque rompían la sistematicidad de la imagen, porque creaban un nuevo sentido al término. Y el poeta, aunque sea inconscientemente, trabaja su lengua con el sistema de identificación y oposición que él mismo se crea. Pero que es un sistema riguroso.

Valdrá también el ejemplo para insistir otra vez en la imposible lectura de Hernández como poeta espontáneo en cuanto poeta fácil. Ya en otros trabajos hemos valorado globalmente su rigurosa espontaneidad, su trabajada espontaneidad⁸².

4. Piedra: metáfora existencial-amorosa conexas a rayo

La importancia de un término como *piedra*, en el planteamiento de lectura que nos estamos haciendo, proviene de varios elementos como son:

- 1.- En el Análisis factorial, asociación piedra-rayo en cuanto al primer factor y su presencia en el espacio III.
- 2.- Asociaciones contextuales piedra-rayo en momentos relevantes:

Esta obstinada *piedra* de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos *rayos* destructores.
(N6, 2, v. 12);

⁸²Rovira, *Cancionero*, págs. 73 ss.

En mis manos levanto una tormenta
de *pedras*, *rayos* y hachas estridentes...
(N6, «Elegía», v. 26)

3.- La importancia nocional del símbolo de piedra en la tradición cultural.

Estas sugerencias para el análisis se ven reducidas en su importancia por la cuestión que da título al estudio de este término: «un comportamiento normalizado», queriendo indicar con esto que los ejes de evolución de la obra se han hecho sistema con la palabra *piedra*, lo que nos ahorrará una extensión del comentario que sería innecesaria. *Piedra* actúa en los cuatro períodos de la obra hernandiana y nuestra labor aquí será entonces sólo agrupar contextos y realizar algunos comentarios de alguna cuestión importante.

La piedra objetual en el componente naturaleza

Comencemos por la lectura de la siguiente serie de contextos:

Bajo el paso a nivel del río, canta,
y palomos, no, menos, elimina,
sobre la *piedra* de quejarse, fina
en el agua de Holanda batir tanta...

(N1, XXXIX, «Lavandera: por lo tanto, piedra de lavar»);

a ese sol que en las *pedras* se aglomera

(N2, «Expuestos», v. 5);

¡Qué luminosas penas en la fría
culminación de *piedra*, y qué serenas!

(N4, «Dolencias», v. 4);

Tiro una *piedra* gruesa a una golosa
y se queda suspensa de los cielos,
ni lucero ni *piedra* ni castigo.

(N4, «Invierno-hostil», v.12-14);

Dale a la *piedra*, agua,
hasta ponerla mansa.

(N5, «Silbo del Dale», v. 3);

Dale que dale, dale
molino, *piedra*, aire

(Ib., v. 16);

Da el tacto de la *piedra* calentura
y arañan sus aristas como espinas.

(N5, «Silbo sequía», v. 35);

Con cuánta angustia claman los barrancos
difíciles de *piedra* rumorosa.

(Ib., v. 78)

y ante el monte de *pedra* inacabable.

(Ib., v. 121);

Aunque cada sembrado, cumbre, *pedra*,
en un plantel de amargos limoneros
se quede convertido...

(Ib., v. 127);

¿Qué hacéis las cosas
de Dios aquí: la nube, la manzana,
el borrico, las *pedras* y las rosas?

(N5, «Silbo afirmación», v. 77);

Aquí la vida es pormenor: hormiga

(...)

pedra, horizonte, río, luz, espiga...

(Ib., v. 130), etc.⁸³.

En ellos observamos cómo están contruidos a partir de la observación de la naturaleza; junto a piedras-objetos (piedra de lavar), aparece el elemento descriptivo-natural como predominante: piedras en vez de sembrados, barrancos, etc. Es interesante el contexto en el que el poeta nos cuenta su actividad de pastor, por esa narración mágica en la que la piedra que tira al ganado queda suspendida de los cielos, metaforizando la ternura del pastor.

En este período hay sin embargo dos contextos que nos llaman poderosamente la atención y que apuntan hacia contenidos posteriores que densifican el término, creando sucesivos espacios de metáforas. En primer lugar, hacia el contenido histórico que apunta la *Oda al minero* (N3, v. 14);

sal de las piedras éstas,
¡álzate en vilo, erígete en protestas!

donde se está anticipando la obra de teatro del 35 «Hijos de la piedra», sobre cuyo valor luego trataremos.

Importante nos parece el valor del término en las *Exequias al ruiseñor-al poeta* (N3, v. 4 y 16):

La *pedra*, dura suerte,
aún propósito, aún gana tus canciones
de cantar, se llevó sin transiciones
con su todo a la nada...

(...)

¡Vete! te dijo el viento,
y la *pedra*: ¡porfía!

⁸³Otros versos: N4, «Dolencias», v. 4; N5, «Silbo del mal de ausencia», v. 3; N7, 12, v. 3.

donde lo relevante es la sugerencia de la piedra-amenaza, que, aunque tiene un espacio narrativo real (lo que suponemos que está narrando es que una piedra es la que ha matado al ruiseñor en un día de viento), la personificación en la que la piedra se dirige al pájaro (que por otra parte es el poeta) insistiéndole para que continúe su canto, da un valor metafórico a la piedra «dura suerte» que nos abre el espacio de significaciones del segundo período, el de *El rayo que no cesa*.

La piedra-amenaza y otras secciones de la metáfora

Uno de los primeros poemas de *El rayo* se abre con un contexto donde aparecen asociados piedra-rayo:

Esta obstinada *pedra* de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

(N6, 2, v. 12)

Antes hemos centrado el valor de rayo aquí como símbolo de la fatalidad, de la angustia, de la amenaza exterior, al tiempo que llevaba conexas el valor de pena amorosa. La piedra-amenaza es aquí el mismo contenido en el que se puede explicar la imagen a partir de una atracción temática: la piedra que brota del interior del poeta es la que provoca los rayos de destrucción. También la triple asociación piedra-rayo-hacha responde a lo que hemos dicho más arriba:

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes.

(N6, Elegía, 26),

y queremos recordar el carácter mitológico astral con el que esta asociación se nos presentaba⁸⁴.

Otros contextos del mismo período rodearán valores ya conocidos hacia el significado central de fatalidad. Veamos algunos:

Lunas de perdición como ningunas,
porque sólo recojo y sólo veo
pedras como diamantes eclipsados.

(N6, 22, v. 14);

como recojo en lo último del día,
a fuerza de honda, a fuerza de meneo,
en una *pedra* el sol que ya no veo.

(N7, 12, v.3);

donde también van a aparecer curiosas atribuciones que hacen evolucionar la imagen. Así:

- La amada tiene un silencio de piedra, atracción de valores de la naturaleza:

⁸⁴Cf. «Otra lectura del rayo para una tipología cultural» en este mismo capítulo.

Por *piedra* pura, indiferente, callas:
callar de *piedra*, que otras y otras rosas
me pones y me pones en las manos.

(RNC, 25, v. 12-13)

- Explicación de la tragedia de vivir en «Mi sangre es un camino», donde el poeta establece la dificultad de la vida a través de una metáfora también procedente de la naturaleza:

... una exigencia, una dolencia, un río
que por manifestarse se da contra las *piedras*.

(N8, «Mi sangre», v. 22)

- En el mismo poema, primitivización y contenido de la violencia en la relación hacha-piedra:

La puerta de mi sangre está en la esquina
del hacha y de la *piedra*.

(N8, «Mi sangre», v. 42)

Dos poemas, en los que se definen las nuevas influencias de este período, resultan relevantes a la hora de la identificación del contenido de este término. Se trata de «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», y de «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda». Comencemos por el segundo de ellos, en el que la imagen procede directamente de la lectura e interpretación de *El hondero entusiasta*:

Luego te callas, pasas con tu gesto de hondero
que ha librado la *piedra* y la ha dejado
cuajada en un lucero persuasivo.

(N8, v. 124),

interpretación acertada de la magia amorosa y dramática del poeta chileno, en este libro existencial cargado de la influencia de Sabat-Ercasty⁸⁵.

La identificación del motivo con Aleixandre recorre dos ejes de significación: por un lado la oposición arena / piedra en la visión del mundo telúrico del poeta, oposición que es disgregación / cohesión; por otro, la oposición tierra (piedra) / mar (espuma), que resulta una eficaz visión dialéctica de contenidos centrales de Vicente Aleixandre⁸⁶:

⁸⁵Resulta interesante comprobar la extensa visión que Hernández demuestra, a través de este verso y de todo el poema, de su conocimiento de la obra de Neruda. La magia amorosa del hondero es la que crea aquí a la piedra como lucero. Cuando Hernández comenta a Neruda, en unas notas en prosa de esta época, a propósito de su lectura de *Tercera residencia* (publicadas en el número citado de la revista «Agora», *Arte poético y aforismos*, pág. 22) lo más relevante que aparece es la visión de transmutación de la tierra operada por Neruda.

⁸⁶Cf. por ejemplo el espacio significativo de los dos poemas dedicados al mar en *Ambito* o «Mar en la tierra» de *La destrucción o el amor*, donde la fusión mar-amor está amenazada: «El resonante mar convertido en una lanza / yace en lo seco como un pez que se ahoga, / clama por ese agua que puede ser el beso, / que puede ser un pecho que se rasgue y anegue», en Aleixandre, *Obras completas*, pág. 399.

pedras, Vicente, *pedras*, hasta rebeldes *pedras*
que sólo el sol de agosto logra hacer corazones,
hasta inhumanas *pedras*
te llevan al olvido de tu nación: la espuma.

(N8, v. 55-56)

Y en este mismo período, un contexto del término que -se trata del poema «Sonreídme», exponente del cambio ideológico operado en 1936- nos lleva a los nuevos contenidos que van a aparecer:

Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
que llevo de tratar *pedras* y hachas,
a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada
calle.
porque para calmar nuestra desesperación de toros
castigados
habremos de agruparnos oceánicamente,

(N8, v. 23),

en donde *pedras* y *hachas* son ahora símbolos del trabajo y nos abren el contenido histórico en el que la metáfora se va a desarrollar.

La construcción histórica: lo natural y la dureza

Hijos de la piedra, la obra de teatro de 1935, es un anuncio del despertar ideológico de Hernández a la realidad. La revolución de Asturias, en octubre de 1934, lleva a esta construcción teatral en la que los habitantes de un pueblo llamado Montecabra se levantan contra un patrón tirano tras la muerte de un buen patrón. El contenido idílico de esta obra ha sido repetidamente notado por la crítica⁸⁷. Nos interesa aquí destacar cómo el título procede directamente de un contenido ya dado en el período de 1933 y citado más arriba (N3, «Oda al minero», v. 14). En definitiva, estos hijos de la piedra son el resumen del funcionamiento del término en sus contextos históricos: la naturaleza transformada por la guerra, donde las piedras son:

- 1.- El campo de la guerra;
- 2.- la firmeza de los combatientes;
- 3.- la metáfora reintegradora contra el dolor de la guerra:

Porque donde unas cuencas vacías aparezcan
ella pondrá dos *pedras* de futura mirada.

(HA, «El herido», II, v. 14)

Los contextos que vamos a recordar resumen claramente los dos valores primeros:

⁸⁷Cf., por ejemplo, la nota introductoria de Manuel Rodríguez Maciá a *Hijos de la piedra*, en Hernández, *Teatro*, pág. 183.

El llanto que por valles y balcones se vierte
en las *pedras* diluvia y en las *pedras* trabaja.

(VP, «Recoged», I, v. 27);

... no quedará ninguna cosa:

ni *pedra* sobre *pedra* ni hueso sobre hueso.

(VP, «Recoged», I, v. 65);

A su paso

saltan las *pedras*, los lagartos trotan.

(VP, «Juramento de la alegría», v. 17);

Vasca de generosos yacimientos:

encina, *pedra*, vida, hierba noble...

(VP, «Pasionaria», v. 21)

La *pedra* no se ablanda por más que la golpeen.

(VP, «Euzkadi», v. 25);

No te van a castrar, poder tan masculino

que fecundas la *pedra* ¡no te van a castrar!

(HA, «Llamo al toro de España», v. 39);

De entre las *pedras*, la encina y el haya

(...)

surte un acero.

(HA, «Madrid», v.1);

España, *pedra* estoica que se abrió en dos pedazos
de dolor y de *pedra* profunda...

(HA, «Madre España», v. 46-47)

Ante este varón del pueblo,

hasta las *pedras* mas bravas

débiles y sin defensa

se sienten...

(N11, «El campesino», v. 39)

Líster, la vida, *pedra* del portento.

(N11, «Teruel», v. 22);

... cantero de la *pedra* en cada cosa,

exiges la materia de tu hispano

granito, que es la *pedra* mas hermosa.

(N11, Ib., v. 25-27)

Escoged bien la *pedra* para grabar los nombres (de los
héros).

(N11, «Canto independencia», v. 6.5)

Los contextos anteriores se construyen con un valor épico en el que la piedra es el elemento positivo, la firmeza, lo duradero. Como símbolo de la historia que el poeta está viviendo, el comportamiento normalizado del término lleva a la función invertida en el mundo del *Cancionero*: el mismo comportamiento contextual negativo del viento o el rayo, en la dimensión de la historia destruida. La piedra es ahora el espacio de la destrucción o el agente de la destrucción en los siguientes versos del *Cancionero*:

Piedras, hombres como *pedras*,
duros y plenos de encono,
chocan en el aire, donde
chocan las *pedras* de pronto.

(CRA, 71, v. 21-24)

trompas que aconsejan
devorarse ser a ser,
destruirse, *pedra a piedra*.

(CRA., 78, v. 54);

corazón que entre dos *pedras*
ansiosas de machacarle...

(CRA., 104, v. 17)

La metáfora final: acumular la piedra y el niño para nada

Quizá el comentario de dos textos nos pueda servir para restituir la lectura de un motivo que, por su comportamiento normalizado, no nos está aportando nada más allá de lo que ya supiésemos: que el poeta se fija objetualmente en la naturaleza, que los objetos se convierten después en metáforas de la pena amorosa y la fatalidad y, finalmente, que estos mismos objetos se ven penetrados por la historia, como demarcación de ella, para ser destruidos o destructores en el período esencial de la cárcel hernandiana.

La sugerencia de un verso de los *Ultimos poemas* -precisamente el que da título a este epígrafe: «acumular la piedra y el niño para nada»- nos va a permitir hacer una lectura de dos piezas esenciales del último Hernández, lectura de restitución de sentidos y, al mismo tiempo, de ampliación simbólica del término que nos ocupa.

El primero de ellos es «El niño de la noche» cuyo texto es el siguiente:

Riéndose, burlándose con claridad del día,
se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces.
No quiso más la luz. ¿Para qué? No saldría
más de aquellos silencios, de aquellas lobregueses.

Quise ser... ¿Para que?... Quise llegar gozoso
al centro de la esfera de todo lo que existe.
Quise llevar la vida como lo más hermoso.
Ha muerto sonriendo serenamente triste.

Niño dos veces niño: tres veces venidero.
Vuelve a rodar por ese mundo opaco del vientre.
Atrás, amor. Atrás, niño, porque no quiero
salir donde la luz su gran tristeza encuentre.
Regreso al aire plástico que alentó mi inconsciencia.
Vuelvo a rodar, consciente del sueño que me cubre.
En una sensitiva sombra de transparencia,
en un espacio íntimo rodar de octubre a octubre.

Vientre: carne central de todo cuanto existe.
Bóveda eternamente si azul, si roja, oscura.
Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura.

Bajo tu piel avanzo, y es sangre la distancia.
Mi cuerpo en una densa constelación gravita.
El universo agolpa su errante resonancia
allí, donde la historia del hombre ha sido escrita.

Mirar y ver en torno la soledad, el monte,
el mar, por la ventana de un corazón entero
que ayer se acongojaba de no ser horizonte
abierto a un mundo menos mudable y pasajero.

Acumular la piedra y el niño para nada.
Para vivir sin alas y oscuramente un día.
Pirámide de sal temible y limitada
sin fuego ni frescura. No. Vuelve, vida mía.

Mas algo me ha empujado desesperadamente.
Caigo en la madrugada del tiempo, del pasado.
Me arrojan de la noche ante la luz hiriente.
Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado.

Se trata de un texto que tiene una extraordinaria dimensión y alcance en el último poetizar hernandiano. Las contraseñas de la realidad que lo explican son, por un lado, la muerte del primer hijo, Miguel, acaecida en Octubre de 1938, (en un espacio íntimo rodar de octubre a octubre, verso 16), y, por otro, la situación de la cárcel del poeta, situación esencial que, poéticamente, trascenderá la anécdota dramática personal hacia valores universales. El primer elemento de interés es la existencia de dos sujetos en la acción del poema: uno, narrado en tercera persona alternativamente con la primera, es el hijo muerto; otro, narrado en primera persona, realizador también de la acción, es el propio poeta que se funde en sí mismo con el niño muerto a partir del segundo verso:

se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces.

Las oposiciones centrales día / noche; luz / oscuridad («lobreguez») funcionan desde el

comienzo del poema creando un espacio central de significación que recorre todo este período⁸⁸.

Desde el segundo cuarteto el ser del niño muerto y de él mismo, fundido como sujeto, es presentado como una busca a través del símbolo de la esfera, que es lo infinito, lo homogéneo, la totalidad y la perfección⁸⁹.

Quiso llegar gozoso
al centro de la esfera de todo lo que existe,

pero la muerte ha actuado en una situación en la que sólo un contenido antitético, exento de dramatismo ya, puede dar la medida de la ruptura que el poeta sufre:

He muerto sonriendo serenamente triste.

Y en esta narración, de pronto, el símbolo de la noche se nos va a desdoblar, superando la oposición central día (-) / noche (-), hacia un valor que hasta aquí no habíamos encontrado. Se trata de los versos 19-20 que dicen:

Noche final, en cuya profundidad se siente
la voz de las raíces, el soplo de la altura;

en una noche final, positiva, en la que el poeta va a reencontrar la armonía, una noche que rompe la oposición central en su funcionamiento normalizado y a la que podríamos atribuirle un valor novaliano romántico⁹⁰. Pero va más allá; porque estamos ante un arquetipo psicológico procedente de los campos establecidos antes: «Vuelve a rodar... vuelvo a rodar...»; que es el tema de la rueda de la vida y el símbolo del nacimiento⁹¹. Si, en el interior de la noche, el poeta encuentra las raíces y la altura -campo esencial de la salvación, construcción «mística» que recorre todo el mundo poético a través de la oposición de lo elevado / lo descendido⁹² -es porque esta noche es *vientre y bóveda*; porque el poeta, fundido con el sujeto -el hijo muerto- que debe renacer en el nuevo hijo («niño dos veces niño: tres veces venidero») recorre un camino que es un auténtico *regressus ad uterum*, camino de protección ante el desamparo. Regreso infructífero porque, al final, el poeta se ve expulsado de la noche protectora a la luz hiriente -inversión absoluta de los valores connotativos del campo final-. Expulsión que es dramática en el

⁸⁸Cf., para fijar este espacio de significación, el análisis de la oposición luz / sombra que aparece en nuestra aproximación al *Cancionero*, Rovira, *Cancionero*, págs. 102-104.

⁸⁹Cf. la explicación del símbolo de la esfera, en cuanto tipología cultural, en Circlot, *Diccionario de símbolos*, págs. 188-189.

⁹⁰El hecho de que citemos aquí a Novalis y sus *Himnos a la noche* sólo debe ser entendido como una precisión y no como una influencia. La noche en Hernández tiene además un espacio diverso en otros contextos al de esta noche romántica que, sólo por razones de identificación, hemos llamado novaliana.

⁹¹Al segundo hijo le dice en el *Cancionero*: «La luz rueda en el mundo / mientras tú ruedas», motivo que aparece otras veces, como en 96, en el que el niño en «Rueda que irás muy lejos», para simbolizar la vida y la aparición del nuevo hijo. La comunidad del motivo con un poema de Miguel de Unamuno, «En la muerte de un hijo», de 1902, la explicamos en una nota de nuestra edición del *Cancionero* de 1978, pág. 141.

⁹²Rovira, *Cancionero*, págs. 104 ss.

renacimiento narrado en el último verso:

Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado.

Nos preguntamos por el motivo de esa inversión -anómala totalmente- y encontramos sólo una respuesta, que es la que se anuncia en el verso 29:

Acumular la piedra y el niño para nada,

que sigue diciéndonos:

Para vivir sin alas y oscuramente un día.
Pirámide de sal temible y limitada
sin fuego ni frescura.

Entre los valores, que luego aparecerán destacados y que explican los versos, está la contraseña que a través de «sin alas» se establece con la privación real de libertad. También la pirámide limitada como símbolo de la ruptura ascensional, que es un valor de la salvación⁹³.

Podemos decir entonces que lo que ha ocurrido es la fusión de las dos contraseñas que enmarcaban el poema: el poeta recorre el camino al unirse al hijo muerto hacia el vientre -bóveda, en un regreso al útero protector-. Pero, de pronto, renace y se encuentra en otro espacio cerrado, profundamente dramático, que es la cárcel. Y por eso «acumular la piedra y el niño para nada», puesto que sale de la noche a una luz hiriente, renace en su cárcel, renace «llorando», «pequeño, desnudo, regresado». El renacimiento es estéril, por la otra *piedra*, la que simboliza de nuevo la muerte, construyendo otro poema que es necesario leer para dar toda su dimensión al verso que provocaba este comentario. Se trata de «Sepultura de la imaginación», uno de los últimos que escribiera:

Un albañil quería... No le faltaba aliento.
Un albañil quería, piedra tras piedra, muro
tras muro, levantar una imagen al viento
desencadenador en el futuro.

Quería un edificio capaz de lo más leve.
No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquél ser quería!
Piedras de pluma, muros de pájaros los mueve
una imaginación al mediodía.

Reía. Trabajaba. Cantaba. De sus brazos,
con un poder más alto que el ala de los truenos,
iban brotando muros lo mismo que aletazos.
Pero los aletazos duran menos.

Al fin, era la piedra su agente. Y la montaña

⁹³*Ibidem.*

tiene valor de vuelo si es totalmente activa.
Piedra por piedra es peso y hunde cuanto acompaña
aunque esto sea un mundo de ansia viva.

Un albañil quería... Pero la piedra cobra
su torva densidad brutal en un momento.
Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra
fueron precipitados él y el viento.

La piedra ha conseguido al final recorrer todos los espacios poéticos con la lógica que aventurábamos: naturaleza, amenaza existencial, espacio épico, amenaza de destrucción personal y, por último, símbolo de lo destruido, símbolo de la ausencia de libertad, a través de la metáfora del albañil y, queda clara ahora, a través también de la situación más dramática, la otra, cuando el poeta, «desnudo, pequeño, regresado», encuentra que era inútil acumular la piedra y el hijo. Encuentra que todo era inútil.

5. La extensión mitológica de la lluvia: de fenómeno natural a la metáfora de la muerte que florece

La lluvia, elemento natural: descripción

Poco hay que decir de la imagen inicial de la lluvia, planteada sólo como elemento natural. Los contextos que se reiteran en toda la primera época desarrollan la situación del campo sobre el que llueve, o del campo seco que espera la lluvia:

¿O el brusco otoño turbulento
rompe tus galas verde-rubias
con las verdascas de sus vientos
y las saetas de sus *lluvias*?

(N0, «La bendita...», v. 36-39)

* * *

Ayer *llovió*... Corrióse la fúlgida cortina
del agua bienhechora con sus sonantes flecos...

(...)

Ayer *llovió*... Triunfaron las aguas en las lomas
y una oda cristalina dijeron los barrancos...

(...)

Bufó de gozo el pecho la gente campesina...
y halló como en un antro la *lluvia* en mí sus ecos.

(N0, «Lluvia», v. 31-32)

* * *

Lo tansitorio eterno del vacío,
imposibilitando lo de siempre,
negro de lluvias, blanco de peligros...

(N3, «Otoño», v.56-58)

* * *

Tienta a *lluvias* el campo al tiempo umbrío...

(N3, «Invierno», v. 7)

* * *

Que aunque a un tiempo de mucha destemplanza
sucede otro aún menos *lluvioso*...

(N4, «Dichoso el campesino», v. 5-6)

* * *

No *llueve*, y son los montes calaveras
por donde va mi hatajo cada día...

(N4, «Primavera-ruinosa», v. 5-6)

* * *

Cómo desea todo...
el bíblico *diluvio* universal!

(...)

En todas las orejas hace un ruido
de retumbos de acequias y tejados
llovidos dulcemente a media noche

(...)

Hasta que Dios nos considere dignos
de la *lluvia* hilo a hilo caudalosa,
es cuestión de llorar amargamente...

(N5, «Silbo sequía...», 14, 92, 97 y 125)

La lluvia-metáfora lexical: ampliación descriptiva

Mayor complicación, aunque dentro de lo que podríamos llamar una serie de metáforas ingenuas, tienen varios contextos del mismo período:

- La referencia a la lluvia de luz solar, a partir de un componente mitológico:

Cae la tarde. Tiene el cielo un color de azul festivo.
En la huerta ni la gracia de una frágil flor se mueve...
Se ha dormido. Se ha encantado. Sobre un verde monte
un vivo chaparrón de vivas tintas el vencido Febo *llueve*.

(N0, «La procesión...», v. 17-20)

- La luz de la luna:

Si a la luz opaca de la luna vieja
que en las calles *llueve*...
(N0, «Contemplad», v. 62-63)

- Lluvia de versos: nube de inspiración:

Me he creído que de mi alma
la nube lechosa y pura
-¡vaya fulgor de metáfora!-
puede dar continua *lluvia*
de versos de urdimbre mágica.
(N0, «A todos los oriolanos», v. 60-64)

- La lluvia bíblica del maná, en un poema de *Perito* en el que a través de esta imagen se nos presenta al poeta haciendo caer higos, encaramado al árbol⁹⁴, sobre niños que los van recogiendo:

El maná, miel y leche, de los higos
llueve sobre la luz, dios con calzones,
sobre un pueblo israelita de mendigos...
(PL., IX, v. 1-3)

- La negrura de los higos en una nueva lluvia similar a la anterior:

Llueve azabache, ébanos sabrosos
la maliciosa higuera...
(N3, «Agosto», v. 25-26)

- La extensión de la imagen natural al objeto que nos está describiendo:

Palcos: marzos *lluviosos* de mantones,
nutridos de belleza deseada...
(N4, «Plaza», v. 4-5)

- La imagen natural ampliada como identificación del misterio religioso, en una construcción con un evidente recuerdo gongorino:

Las legiones de bosques de las brumas,
lluviosas almas, pacen firmamento...
(N4, «Nubes y arcángeles», v. 7-8)

En cualquier caso, nos interesa comprobar el carácter lexical de la metáfora de la lluvia empleado en la mayor parte de los contextos anteriores. Son casi siempre visos que permite la lengua cotidiana: «lluvia de luz», «árbol lluvioso de frutos», etc. Será preciso entonces detenerse

⁹⁴Sánchez Vidal en su edición de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*. Esta interpretación está en la página 94.

en lo específico de este uso: la metáfora va apareciendo a partir de construcciones cotidianas; el elemento natural de la lluvia -elemento descriptivo- se amplía a otras descripciones. Tras la lluvia de la naturaleza va apareciendo la lluvia objetual (recuérdense los «palcos lluviosos» de la corrida de toros).

La lluvia en la construcción existencial

En los Silbos del 34 la imagen natural de la lluvia se desarrolla hacia una imagen existencial. Es en el «Silbo de la sequía», donde por primera vez se produce la extensión del significado, a través de un largo poema en el que el motivo descriptivo de los campos sedientos en la espera de la lluvia, se abre al final hacia el motivo siguiente:

¡Ay, llueve, amor, sobre mi vida seca!:
¿o a qué verde ventana
de qué espejo de alberca y balsa inmóvil
me asomaré a mirarte?
¡Ay, que me agostaré sin tu amorosa
palma de agua en mi cántara de barro!
(v. 134-139)

Y empezamos a estar entonces ya ante el mejor Hernández, con este final, que es casi otro poema por la divergencia temática que introduce, a partir del término y del núcleo significativo de la lluvia. La nueva significación, conseguida a través de una sencilla metáfora, alcanzará una construcción relevante en varios contextos de la poesía amorosa. Y ya no sólo la lluvia de amor sobre la vida seca, sino una insistencia, que habrá que explicar, del término lluvia y sus derivados sobre momentos esenciales y términos esenciales de la experiencia que, en el período que se abre con *El rayo...* está ampliamente definida por el núcleo temático del amor.

Algunos contextos exigirán una lectura detenida. Veamos los principales:

Esta obstinada piedra de mí
brota y sobre mí dirige la insistencia
de sus *lluviosos* rayos destructores.
(vv. 12-14),

y recordaremos ahora el comentario que antes realizábamos a propósito de este mismo poema, donde aceptábamos el valor de identificación del rayo con la pena amorosa, pero, al mismo tiempo, introducíamos los significados más amplios -contiguos a la pena amorosa- de fatalidad, pesadumbre y angustia. Veamos ahora, a partir del adjetivo *lluvioso*, cómo aparece intercambiable posicionalmente *rayo* por *pena* en otros contextos:

Y la *lluvia* pena en tus retratos
desde cuyos presidios te reclama...
(N8, «Elegía», v. 66),

nos dice en la segunda Elegía al amigo muerto Sijé; y en otro poema de la misma época -la que va entre la poesía amorosa y la poesía social- nos insiste en la lluviosa pena, ahora en un poema de definición de su mundo personal, «Mi sangre es un camino»:

donde muerdo la hiel por sus raíces
por las *lluviosas* penas recorrido...

(N8, «Mi sangre...», vv. 80)

Y no será difícil entonces afirmar que tenemos asegurado con estos contextos el valor de *rayo* como *pena*, junto al resto de valores que anunciábamos. La lluviosa pena es, en el primero, la fatalidad absoluta de la muerte del amigo, a cuya novia se le irá acrecentando cada día más, por los retratos, la memoria del desaparecido. Y resulta hermosísima la metáfora de los retratos-presidios que reclaman a la amada, que reclaman su dolor porque contienen la lluviosa pena.

Continente aquí de aquella fatalidad de la muerte, el significado se nos hace aún más relevante en el segundo contexto. «Mi sangre es un camino» es un poema excepcional de aquella ruptura íntima de su mundo personal que se empieza a operar, amorosamente, en la época de *El rayo...* y que se acrecienta, llegando al nivel de ruptura ideológica, en los poemas que va escribiendo contiguamente al libro del 36⁹⁵. El final de «Mi sangre es un camino», al que también nos hemos referido antes a propósito de la metáfora del rayo, dice así:

Pólvora venenosa propagada,
ornado por los ojos de tristes pirotecnias,
panal horriblemente acribillado
con un mínimo rayo doliendo en cada poro,
gremio fosforecente de acechantes tarántulas
no me consientas ser. Atiende,
a mi desesperado sonreír
donde muerdo la hiel por sus raíces
por las *lluviosas* penas recorrido.

(N8, v. 80)

Y nos reclama esta cita para que notemos la contradicción existente entre el poeta «con un mínimo rayo doliendo en cada poro», símbolo de la fatalidad que no quiere ser, que no quiere padecer, y el poeta «por las lluviosas penas recorrido», que es y llama desde esa condición, a través del «atiende, atiende», a la amada salvífica. Y, entonces, lo que está ocurriendo es que el poeta nos está llamando la atención hacia su lluviosa pena, nos está intentando explicar algo que aún no sabíamos.

Intercambiable en posición por el rayo en los contextos citados, sin embargo no es intercambiable en sentido, a pesar de la proximidad señalada. La lluviosa pena es salvadora, tanto en la memoria para la novia de Sijé, como para él mismo en el otro poema. Sí, la lluviosa pena recoge de alguna forma la metáfora de la fecundidad del amor que debía llover sobre su vida seca. Al comenzar a leer estos contextos teníamos la tentación de hablar aquí de una lluvia negativa, destructora, que no fuera la correspondiente a la imagen natural de la fecundidad transferida al amor, pero otra vez notamos la exquisita complicación de este mundo poético. Porque la fatalidad -referida a la pena amorosa- no es negativa ni destructora. Es una imagen dialéctica entre la destrucción y la salvación. Y es una imagen que tiene también su síntesis en la destrucción o el amor, en perfecta correspondencia a lo que la crítica señaló hace años a propósito de la síntesis

⁹⁵Con esta interpretación cronológica y temática de diversificación de las dos escrituras: amor y ruptura ideológica en este período, coincide sustancialmente toda la crítica. Recomendamos especialmente el trabajo de Sánchez Vidal, *Miguel Hernández en la encrucijada*.

aleixandriana a la que nos remitimos para explicar en última instancia las imágenes aquí analizadas⁹⁶.

Otros contextos nos devuelven claramente la imagen de la lluvia-fecundidad del amor:

Vuerto la red, esparzo la semilla
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.
Espero a que recaiga en esta arcilla
la *lluvia* con sus crines y sus colas...

(RNC., 22, v. 6)

Y, en extensión de la imagen, el amor ante el amigo muerto es capaz de alcanzar también la fecundidad a través de la lluvia:

Alimentando *lluvias*, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento,

como nos dice en la conocida «Elegía» a Sijé (v. 3-7), anticipando un sentido central de la fecundidad al que ya hicimos referencia y vamos a analizar en páginas posteriores.

Otra transferencia de la imagen de la fecundidad aparece a través de la lluvia que procura alegría, en la Oda del 36 dedicada a Pablo Neruda:

... y vendimiando inconsolables *lluvias*,
procurando alegría y equilibrio...

(v. 126),

donde las inconsolables lluvias nos llevan también a la metáfora lluvia-llanto que varias veces utiliza en este período:

Lluviosos ojos que *lluviosamente*
me hacéis penar, *lluviosas* soledades...

(RNC., 27, v. 1-2),

⁹⁶Se ha hablado de la influencia de Aleixandre, sobre todo en relación a la ruptura que se comienza a operar en 1935, en la que la imagen surreal sería una nueva dimensión estilística, surgida directamente por la influencia aleixandriana. Con muchas reservas hacia el desarrollo posterior de estas imágenes, cuya mayor presencia se da precisamente en la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», recordemos el trabajo de Cano Ballesta -dedicado a agrandar estas influencias-, en Cano, *La poesía*, págs. 100 ss. Pero no recordamos que se haya hablado de las coincidencias entre el amor-destrucción que se pueden encontrar entre *El rayo* y el libro aleixandriano del 35. Véase un interesante comentario al sentido amor-destrucción en Aleixandre, en la Introducción de José Luis Cano a su edición de *La destrucción o el amor*. Para no extendernos en la valoración mimética de este Hernández, habrá que recordar el brillante análisis que Dámaso Alonso hace de los orígenes del amor aleixandriano en la poesía mística, cuestión que explica también la procedencia del amor en Hernández. Cf. Dámaso Alonso, *La destrucción o el amor*, en «Revista de Occidente», CXVII, Junio de 1935.

donde se notará también el valor de atracción que tiene de nuevo la palabra pena.

También es ocasión para esta metáfora lluvia-llanto la muerte de Federico García Lorca, en la «Elegía Primera» de *Viento del pueblo*:

Y una vez más al callejón del llanto
lluviosamente entro.

(v. 12)

Los contextos de *Viento del pueblo* no ofrecen, sin embargo, ninguna particularidad: lluvia natural, marco de los combates y por lo tanto situacional y descriptiva⁹⁷, lluvia de sudor en sus poemas de exaltación del esfuerzo y el trabajo⁹⁸, o la más interesante imagen bíblica de la lluvia de sangre, reiterada como amplificación de la tragedia⁹⁹.

De la tragedia al mito de la muerte que florece

De mediados de 1939 y seguramente anterior a la detención de Hernández en la frontera portuguesa¹⁰⁰ es «La lluvia» que, por determinadas cuestiones textuales, nos aparece como inacabado¹⁰¹.

La reciente publicación de un poema que sólo venía siendo editado en su primera mitad y el trabajo crítico de Sánchez Vidal para su reconstrucción, nos lleva a encontrarnos además con un material de inapreciable valor para el tema en el que estamos. La intensificación de contextos del término lluvia, en el período final, encuentra aquí una acumulación de sentidos que explica la mayor parte del motivo, tal como aparece en el *Cancionero* y en los *Ultimos poemas*.

«La lluvia» tiene por otra parte un esbozo que vamos a comenzar recordando:

*Cuando la lluvia cae se remueven los muertos, la tierra
se hace un hoyo removido, oloroso. Los árboles expi-
ran su último olor profundo; como si fuera a morir de
pena todo parece desear amor, pedir el hoyo de la
muerte, el supremo contacto con la tierra.*

5 Y yo me siento traspasado por la humedad de abajo

⁹⁷Así: «Bajo una zarpa de lluvia / y un racimo de relente, / y un ejército de sol, / campan los cuerpos rebeldes...», en VP, «Llamo a la juventud», v. 47-50.

⁹⁸«... por la atmósfera esparce sus fecundos olores / una lluvia de axilas...», VP, «El sudor», v. 15-16; o «que el sudor (...) / con sus lentos diluvios, os hará transparentes, / venturosos, iguales...», VP, «El sudor», v. 34-36.

⁹⁹«No os basta estar defendidos / por lluvias de sangre hidalga...», VP, «Los cobardes», v. 49-50; «La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo», HA, «El herido», v. 5; o «El tren lluvioso de la sangre suelta», HA, «El tren de los heridos», v. 11.

¹⁰⁰En el manuscrito del *Cancionero* aparece el título y luego una línea punteada, como hace con otros poemas que debía estar intentando recordar. Esto indica una escritura anterior a su entrada en la cárcel. Por otra parte, el texto inconcluso que conocemos pertenece a C, según la investigación de Sánchez Vidal, es decir, a un conjunto de poemas cosidos formando una libreta y en la que aparece apuntada una dirección de Rosal de la Frontera, que es precisamente desde donde Hernández pasa a Portugal en Mayo de 1939.

¹⁰¹Cf. el análisis de Sánchez Vidal en PC, págs. 894-897. En nuestra edición del 78 el poema aparecía incompleto en toda su segunda parte.

que habrá de sujetarme para siempre a la sombra. Se remueven *las cartas viejas*, saco de los cajones que me olvido en los días de *sol* las fotografías tuyas y las mías y las contemplo como si no las fuese a volver a ver más. *Los relojes adquieren la gravedad*

- 10 *de la última hora* de cada hombre y la lluvia insiste sobre el tejado, prohíbe a las golondrinas gritar, mover el cielo la tierra como herida, como abierta a la muerte de todos, a la muerte del mundo que algún día vendrá. La chimenea suena como ave agorera, y un balido lejano se clava en las entrañas.
- 15 Se renuevan las *heridas físicas* y *las otras*, las que nunca verá quien no mire *hacia adentro*, hacia la habitación donde ahora se abate. Los tiernos picotazos de la lluvia en las campanas, en los objetos de metal sonoro; los aljibes, los pozos se ponen más profundos, más densos los abismos, mis pensamientos tú, tú,
- 20 que en la *bruma* pálida pareces ya tu sombra lenta, descolorida, *pareces ya* la sombra *de tu fotografía*. Las cejas se doblegan, los ojos se reducen al gran llanto del *cielo desconsolado* a veces. Suena en las hojas secas como en cementerios, *suenan en el mar la lluvia como en un imposible*, suena por los barrancos
- 25 como pasión suicida, suena en el curso como dentro sobre un sexo baldío, suena en la puerta, en todo como sobre la caja, *sobre los ataúdes y el dolor y la noche-suenan como los labios penetrando en la carne*, baja como una miel universal y triste, igual que una saliva que escupiera el olvido impasible, los días, la
- 30 noche pausadamente, suave, despreciativamente. La lluvia cae; el fondo de la tierra, del hombre, prosigue seco, lleno de sed y de raíces y la piedra y la arena renuncian a tragársela para tener más sed¹⁰².

El esbozo en prosa convertido en poema queda como sigue:

Ha enmudecido el campo, presintiendo la lluvia.
Reaparece de la tierra su primer abandono.
La alegría *del cielo* se *desconsuela* a veces
sobre un pastor sediento.

- 5 *Cuando la lluvia llama se remueven los muertos.*
la tierra se hace un hoyo removido, oloroso.

¹⁰²PC, págs. 895-896.

Los árboles exhalan su último olor profundo
dispuestos a morir.

Bajo *la lluvia adquiere* la voz de *los relojes*
10 *la gravedad*, la angustia *de la postrera hora*.
Reviven las heridas visibles y *las otras*
que sangran *hacia dentro*.

Todo se hace entrañable, reconcentrado, íntimo.
Como bajo el subsuelo, bajo el signo lluvioso.
15 Todo, todo parece desear ahora
la paz definitiva.

Llueve como una sangre transparente, hechizada.
Me siente traspasado por la humedad del suelo
que habrá de sujetarme para siempre a la sombra,
20 *para siempre de la lluvia*.

El cielo se desangra pausadamente herido.
El verde intensifica la penumbra en las hojas.
Los troncos y los muertos se oscurecen aún más
por la pasión del agua.

25 Y retoñan *las cartas viejas* en los rincones
que olvido bajo el *sol*. Los besos de anteayer.
las maderas más viejas y reseca, los muertos
retoñan cuando llueve.

Bodegas, pozos, almas, saben a más hundidos.
30 Inundas, casi sepultados, mis sentimientos,
tú, que, *brumosa*, inmóvil, pareces el fantasma
de tu fotografía.

Música de la lluvia, de la muerte, del sueño,
.....
35 Todos los animales, fatídicos, se inclinan
debajo de las gotas.

Suena en las hojas secas igual que en las esquinas,
suena en el mar la lluvia como en un imposible.
Suena dentro del surco como en un vientre seco,
40 seco, sordo, baldío.

Suena en las hondonadas y en los *barrancos*: suena
como una *pasión íntima suicidada* o ahogada
Suena como las balas *penetrando la carne*,
como el llanto de todos.

45 Redoblan sus tambores, tañe su flauta lenta,
 su lagrimosa lengua que lamo tercamente,
 y siempre *suen*a como *sobre los ataúdes*,
los dolores, la noche.

Los subrayados indican el desarrollo entre el esbozo en prosa y el poema con los términos presentes en uno y otro, de acuerdo al esquema:

Líneas	Versos
1-2-3	5-6-7
9-10	9
15-16	11
5-6	18-19
6-7	25-26
19-20-21	31-32
22	3
23-24	37
24-25	40-41
27-28	42
26-27	47-48

La construcción del poema a partir del esbozo en prosa nos da cuenta en primer lugar del proceso de creación en Hernández. Nótese la selección de alejandrinos presentes en la prosa:

Cuanto la lluvia (cae) se remueven los muertos.
 La tierra se hace un hoyo removido, oloroso,
 que habrá de sujetarme para siempre a la sombra.
 Suen

en el mar la lluvia como en un imposible.
 Suen

como (los labios) penetrando la carne.
 Me siento traspasado por la humedad (de abajo),

cuestión que nos remite inmediatamente a un problema que fue visto acertadamente hace años por Bruna Cinti¹⁰³ y que podríamos definir aquí como el sentido poético, en toda su extensión de la palabra, de la prosa hernandiana. En las prosas juveniles aparecen frecuentes ejemplos que permiten el encuentro rítmico con versos. El esbozo es también aquí un primer material sobre el que el poeta opera una selección, de la que entresaca posteriormente el material versal ya creado. Pero, en cualquier caso, lo que nos interesa ahora es comprobar el material temático que se pierde en el tránsito al poema y el que permanece. Y una lectura atenta de los dos ejemplos nos lleva a afirmar que permanece lo necesario y se pierde lo accidental, lo reiterativo o lo desafortunado. Algún ejemplo será suficiente, puesto que el análisis que pretendemos ahora no es sobre el proceso de creación, sino sobre un motivo temático:

- lo reiterativo: pérdida de la doble referencia a las fotografías de la amada;

¹⁰³Cf. Bruna Cinti, *Scansione in versi di una prosa di Hernández*, en «Quaderni Ibero-america

- lo desafortunado: «suenan en el surco como dentro sobre un sexo baldío»;
- lo accidental: podríamos presuponer que todo lo que no es recuperado en el poema resulta accidental, pero luego veremos que no es así, por las recuperaciones operadas en otros.

Lo que nos importa en definitiva es la obtención final de una serie de sentidos que marcan, como decíamos, el campo de significación final de la lluvia. Los entenderemos mejor con la lectura de otros poemas.

El sentido de «Cuando la lluvia llama se remueven los muertos» y «los muertos / retoñan cuando llueve» es el contenido en 53 de CRA, al que en páginas anteriores ya hicimos referencia:

Llueve. Los ojos se ahondan
buscando tus ojos...
Llueve como si llorara
raudales un ojo inmenso.
(...)

Llueve sobre tus dos ojos
negros, negros, negros, negros
y *llueve* como si el agua
verdes quisiera volverlos.
(...)

¿Volverán a florecer?
si a través de tantos cuerpos
que ya combaten la flor
renovarán su ascua... Pero
seguirán bajo la *lluvia*
para siempre, mustios, secos.

Lo que en esta canción está dedicado al hijo muerto, en octubre de 1938, en «Ha enmudecido el campo», toma la perspectiva del conjunto de muertos de la guerra, siendo una referencia a la realidad que el poeta ha vivido. Y cabe en mi momento, para la muerte personal y para la colectiva, la esperanza mítica del agua sobre la tumba y, a partir de ahí, la muerte que florece, como referencia cultural ancestral de las religiones telúricas, en la perspectiva que ampliamente analizó Frazer en «La rama dorada»¹⁰⁴.

Se tendrá otra referencia inmediata, que habla en el poema del *Cancionero* también sobre el hijo muerto, en los motivos del esbozo, no presentes en «Ha enmudecido el campo», de las líneas 10- 11: «la lluvia insiste sobre el tejado, prohíbe a las golondrinas gritar», junto a los versos 45-48 que nos hablan de «redoble de tambores» y lluvia sobre los ataúdes. Obsérvese un fragmento de la canción 55 de CRA:

¹⁰⁴Cf. Frazer, *La rama dorada*, págs. 680 ss.

Mi casa es un ataúd.
Bajo la *lluvia* redobla
y ahuyenta las golondrinas
que no la quisieran torva.
(vv. 17-19),

siendo la mediación para la identificación casa-ataúd, el desarrollo de la idea en 41 de CRA, también dedicado al hijo muerto:

Llueve sobre el tejado
como sobre una caja
mientras la hierba crece
como una jovencita.
(vv. 8-11)

Los dos poemas, posteriores a «Ha enmudecido el campo», nos permiten comprobar un complejo desarrollo de la significación construido en varias secciones:

- la lluvia sobre la casa que crea la imagen de la lluvia sobre el ataúd y a partir de ahí la identificación de casa con ataúd, motivo simbólico del tema esencial de la destrucción familiar;
- la casa-ataúd-tambor que ahuyenta las golondrinas, tanto en «Ha enmudecido el campo», como en 55 de CRA y en sus desarrollos en los poemas que surgen de éste. Las golondrinas, ahuyentadas por el redoble de la lluvia -una sinestesia espléndida- son símbolo en el *Cancionero* del vuelo positivo y liberador que comentaremos posteriormente. Sirva ahora el ejemplo del poema 65, «Antes del odio»:

Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón...
(vv. 39-45)¹⁰⁵;

- el motivo de la hierba que crece por la lluvia «como una joven ala» tiene dos secciones de interpretación. Por un lado, es parte de la mitología de la muerte que florece en la referencia *joven ala*; por otra, nos indica la esperanza en la naturaleza a pesar de todo lo que el poeta está viviendo. El ala -a través del tema del vuelo- es un motivo esencial del ambiente recuperador de esperanzas del último Hernández.

Otra vez aparecerá la conexión contextual lluvia-ala, en imposible esperanza, en «Cada hombre», a propósito también del inalcanzable vuelo salvador:

¹⁰⁵En algún momento, la golondrina alejada por la muerte, pasa a convertirse o a identificarse con la imagen del hijo muerto: «Ausente, ausente, ausente como la golondrina / ave estival que esquiva vivir a pie del hielo...»

Cada ciudad, dormida, despierta loca, exhala
un silencio de cárcel, de sueño que arde y *llueve*
como un élitro ronco de no poder ser *ala*.
El hombre yace. El cielo se eleva. El aire, mueve.

(vv. 33-36)

Pero corríamos el riesgo -y lo hemos querido asumir- de perdernos en este bosque de referencias del motivo de la lluvia, que, si hemos explicado sus conexiones, no hemos llegado aún al poder evocador con que aquí aparece, ni al significado que genera este poder.

Una cuestión textual, planteada por nosotros hace tiempo y creemos que resuelta¹⁰⁶, nos puede permitir comprobar el valor final que Hernández confiere a su lenguaje esencial; de nuevo, por lo tanto, su capacidad de corregir para ajustar un sentido, para hacerlo compacto en su construcción significativa.

La composición 3 de CRA dice así en un fragmento:

Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.
Pero cuando *llueve*, siento
que el resplandor se desploma
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas...

(vv. 14-20)

El poema, antes, nos estaba narrando la casa familiar penetrada de luz por el hijo y, a partir de su muerte, el derrumbamiento de la luz y la casa, en la concentración hacia lo descendido y la sombra, de dos símbolos fundamentales de la tragedia.

La siguiente redacción es un manuscrito suelto¹⁰⁷ en el que los versos 17-20 aparecen de la siguiente forma:

Mas hoy cuando *llueve*, siento
que la tristeza se ahonda
que reverdecen los muebles
despertados por las gotas,

¹⁰⁶Podemos confirmar ahora lo que fue una hipótesis en 1976 (Rovira, *Cancionero*, págs. 76-80): la coincidencia de tres poemas: «Era un hoyo no muy hondo» (57 de las *Obras completas*, publicadas en Losada por Silvio Romero en 1960; y 95 de OPC); «Era un hoyo no muy hondo» (82 de *Obras Completas* y 49 de OPC) y «Mi casa contigo era» (87 de OC y 50 de OPC), nos llevó, mediante un estudio del léxico, a plantear la hipótesis de que la evolución fuera 57-82, 87, al contrario de lo planteado por Puccini, *Altre varianti e variazioni nel Cancionero di Miguel Hernández*, págs. 146 ss., que opinaba que sería 82-57, dejando fuera, como un poema diferente, a 87. La deducción a la que llega Sánchez Vidal es a la misma que nosotros, sólo que considera a 82 y 87 como un mismo poema, en PC, págs. 863-868. Contra su opinión de que estos dos poemas sean uno solo está el dato de que en el manuscrito aparecen «formando dos grupos escritos con distinto margen y separados por varias líneas tachadas», según informan Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en su edición de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, de 1978, nota 96, pág. 72.

¹⁰⁷Sánchez Vidal, PC, pág. 863.

donde se podrá notar ya la profunda vacilación del verso 18, para que la lluvia aquí no produzca el derrumbe de la luz, sino el sentido más probable (metaforización del llanto) de la tristeza que se ahonda. Pero en la última redacción¹⁰⁸, la que nosotros editábamos con el número 55 de CRA, aparece de nuevo una transformación fundamental en el verso 18:

Pero cuando *llueve* siento
que las paredes se ahondan
y reverdecen los muebles
rememorando las hojas.

La lluvia no debía producir derrumbes de luz y por eso el poeta ha jugado con su verso hasta transformarlo totalmente. La lluvia debía abrirnos la imagen de la fecundidad, aquí de la muerte que florece, a partir de esos muebles de la habitación familiar que reverdecen y rememoran su vida. Y también, testimonio de la tragedia, la lluvia provoca la sensación de ahondamiento, de profundidad de la casa. No, no es el derrumbe aún, porque la palabra ha sido cuidadosamente evitada; es el ahondamiento que, conexo espacialmente a todo el campo semántico de lo descendido, podemos identificar como lo profundo positivo, desde donde el poeta ansía su despliegue, su vuelo hacia lo elevado.

No evitará Hernández de todas formas la atracción semántica que la lluvia obtiene de la metáfora contigua y central del sol. Es decir, la atracción hacia lo negativo, hacia la desaparición del símbolo positivo solar. En 71 de CRA aparece contextualizando todo el valor de tragedia:

Llueve tiempo, *llueve* tiempo,
y un día triste entre todos...

alrededor de la sensación omnipresente de odio que define este poema. Pero otra contextualización, junto al referente solar, tiene capacidad de hacernos superar la impresión negativa. Es en el poema «A mi hijo» de *Ultimos poemas*:

Hoy, que es un día bajo la tierra, oscuro,
como bajo la tierra, *lluvioso*, despoblado,
con la humedad sin sol de mi cuerpo futuro,
como bajo la tierra quiero haberte enterrado.
(vv. 5-8),

donde las profundidades nos remiten a la muerte, el espacio de la destrucción del hijo; y el mito, contextualizado varias veces en esta etapa final, nos lleva a la esperanza del florecimiento.

6. Siembra: metáfora existencial-amorosa en extensión al período histórico

El término *siembra* lleva conexos otros, verbales, sustantivos, adjetivos, como *semilla*, *sembrar*, *sembrados*, *sementera*, *simiente*, etc. Desde la primera lectura de contextos observamos cómo se trata de un término intenso por su desarrollo metafórico en momentos clave de la significación hernandiana.

Los primeros valores provienen de los contextos descriptivos de la naturaleza, cuando la

¹⁰⁸De este manuscrito informa y da variantes Sánchez Vidal en las páginas citadas en la referencia anterior.

acción de sembrar o los sembrados son el índice de la vida en el cielo natural:

Las flores (...)
sobre los *sembrados* del verdor risueño.
(N0, «Marzo», v. 10)

¡Marzo! Viene Marzo pródigo y amigo
reanimando vidas y *sembrando* flores!
(N0, «Marzo», v. 42)

La *siembra* podrá hacerse... Las nubes agua arrojan.
(N0, «Lluvia», v. 5)

El *sembrado* transeúnte de la espiga...
(N2, «El turquesa», v. 7)

Al cielo que se acerca gravemente,
lo que habrá de nacer, *semilla* espera.
(N3, «Otoño», v. 48)

Ya reverdeció en el surco el pan temprano
que el labrador *sembró* sobre Castilla...
(N3, «Invierno», v. 2)

El vidrio, el sol, aquel verde *sembrado*,
ante la luz, de trigo transparente...
(N3, «Invierno», v. 82)

En el mismo período la acción se extiende desde el valor específico de la naturaleza, valor agrícola aquí, a otros contextos en los que se representan acciones por desarrollo lexical de la acción de sembrar. Una vez, es la música que siembra notas:

unas notas de una música que oro falso *siembra* al viento.
(N0, «La procesión», v. 2);

otra, el pescador que siembra sus redes:

pescador, te recolecto
al *sembrar* nudos en vano.
(N4, «Sal», v. 4)

Ya en los contextos de naturaleza encontramos una primera extensión metafórica en la que la acción de sembrar se conecta a la acción de fecundar, metáfora que será duradera y desarrollará ampliamente un espacio central del eros hernandiano. El contexto en el que aparece por primera vez esta extensión es de *Perito en lunas* y se trata de una curiosa construcción de la metáfora-enigma:

Coral, canta una noche por un filo,
y por otro su luna *siembra* para
otra redonda noche: luna clara,
¡la más clara!, con un sol en sigilo.
(PL, XXXIV, v. 2)

Citamos la interpretación de Agustín Sánchez Vidal con la que coincidimos plenamente: «El gallo, con cresta de coral, por un filo de la noche canta a la aurora y por el otro filo siembra en la gallina el lunado huevo»¹⁰⁹.

El gallo siembra a la gallina y de ahí surgirá, si el huevo no va a parar a la sartén, «un rejoneador galán de pico» (v. 7). La metáfora de la siembra-fecundación cierra su ciclo con la posibilidad aquí, anuncio en otros contextos, del nacimiento de un nuevo ser. Inmediatamente, los sujetos de la acción sembrar-fecundar cambian a la relación hombre y mujer:

1. Tu subterráneo amor pide tu hembra,
sola en el mundo lecho,
ayer, fértil y más, campo de *siembra*,
hoy, surco insatisfecho...

(N3, «Oda al minero», 18),

como en *Imagen de tu huella*, donde se explica la relación que todos los seres de la naturaleza, animales y humanos, mantienen a través del sembrar-fecundar:

2. Ya se desembaraza y se desmembra
el angélico lirio de la cumbre,
y al desembarazarse da un relumbre
que de un puro relámpago me *siembra*.
Es el tiempo del macho y de la hembra,
y una necesidad, no una costumbre,
besar, amar en medio de esta lumbre
que el destino decide de la *siembra*.
Toda la creación busca pareja...

(IH, «Ya se desembaraza», v. 8)

Al tratar de la imagen del relámpago, veíamos que el valor del término en este contexto es erótico y lo relacionábamos con otro de la misma época en el que también el relámpago-eros surge en medio de la acción de sembrar-fecundar:

3. Vierto la red, esparzo la *semilla*
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y pescando a solas
de corazón ansioso y de mejilla.
(...)

¹⁰⁹Sánchez Vidal, en su edición de *Perito en lunas y El rayo que no cesa*, pág. 130.

relámpagos sujetos a las olas
desesperando espero en esta orilla.
(RNC, 22, v. 1-3)

Pero aquí el contexto nos interesa, por la extensión de la relación erótica contenida en los relámpagos a la acción de fecundar, a través de una relación semántica del lenguaje de la naturaleza, en la que los términos como *siembra* y *surco* (contexto 1.º) se unen a *luz* («amar en medio de esta lumbre», (contexto 2.º), que preside la acción narrada, planteándonos a continuación el tema clave de la fecundación («destino de la siembra», contexto 3.º). Hemos planteado estas claves, porque son las que nos conducen, ya en el período histórico, a las de la «Canción del esposo soldado»:

He poblado tu vientre de amor y *sementera*,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y *espero* sobre el *surco* como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.
Morena de altas torres, alta *luz* y altos ojos.
(v. 1-5)

En cualquier caso, sirve la relación establecida por *sementera*, *surco*, *esperar* y la referencia aquí a la mujer-luz, para insistir nosotros en el problema de la originalidad de esta «Canción del esposo soldado». En donde Vicente Gaos veía acumulación de citas literarias¹¹⁰, nosotros vemos fijación de mi núcleo de significación por la propia intertextualidad del poeta. La metáfora del sembrar-fecundar, ampliada a varios términos conexos, tiene en la «Canción del esposo soldado» su límite de desarrollo, obteniendo el poeta una construcción memorable, resumen de citas sí, pero propias¹¹¹.

Inversión pesimista de siembra en «Mi sangre es un camino»

Un poema esencial del período de transición de *El rayo* a la poesía histórica es «Mi sangre es un camino». Antes, hemos citado este poema como un testimonio de la profunda crisis existencial que el poeta vive. Un término, que desarrolla con amplitud la crisis, es, precisamente, el que estamos tratando, que aparece concentrado en esta composición con las tres presencias que tiene en este conjunto de poemas. «Mi sangre es un camino» es un poema que narra la situación que el poeta vive en relación al mundo y a la amada, referente de salvación como hemos visto antes, en un estado personal de desconcierto en el que los impulsos vitales de la sangre lo están llevando al descubrimiento angustioso de la realidad. La sangre es lo que empuja al poeta:

y *sembrando* de cerca su camino
hace que caiga torpe derretida.
(v.10)

La sangre del poeta es:

¹¹⁰Gaos, *Miguel y su hado*, pág. 29.

¹¹¹Recuérdese, en cualquier caso, que no estamos negando las influencias poéticas, sino replanteándolas fuera de la función aniquiladora que para Gaos tienen.

un camino ante el crepúsculo
de apasionado barro y charcos vaporosos
(...)
un *sembrado* de lunas eclipsadas...
(v. 62)

Y la actitud de la amada, no aceptando al poeta, es vista como:

No me pongas obstáculos que tengo que salvar,
no me *siembres* de cárceles,
no bastan cerraduras ni cementos...
(v. 49),

donde la cárcel, aquí cárcel de amor renacentista, recoge la extensión pesimista de la nueva siembra que recorre el poema. Se podría decir que Hernández, en este período de pesimismo existencial, ha desarrollado una inversión consciente de la siembra-natural y la siembra-erótica. Es aquí donde invierte, con una nueva pesadumbre de desconcierto ante el vivir, el valor positivo del término en los campos anteriores.

Bifurcación del significado en el período histórico

La acción de *sembrar* pasa a la poesía de la guerra civil como acción múltiple, que refleja sucesivamente motivos y momentos de la contienda, con significados diversos (siembra de auroras, siembra de un rostro invencible, siembra de dinamita, etc.), en extensión épica de la acción y realidad del término. Pero, además, se bifurca contextualmente en su significado, en base al sujeto o al objeto al que se refiere el sembrar y la semilla. La estructura de esta bifurcación es muy simple, manteniendo un valor de connotación positiva o negativa en relación a los dos bandos de la guerra. Así los combatientes populares tienen los siguientes contextos:

Hay heridos que se mueren
con el rostro rodeado
de tan diáfanos ponientes
que son auroras *sembradas*
alrededor de sus sienes.
(VP., «Llamo», v. 59)

Aplicad la pasión de las entrañas
a este pueblo que muere con un gesto invencible
sembrado por los labios y la frente,
bajo los implacables aeroplanos...
(VP., «Recoged», v. 53)

la juventud de España saldrá de las trincheras
de pie, invencible como la *semilla*...
(VP., *ibídem*, v. 41)

sembrabas al adversario
de dinamita furiosa

y era tu mano una rosa
enfurecida...

(VP., «Rosario», v. 17),

mientras los insurrectos y sus aliados:

Italia y Alemania

(...)

agruparon, *sembraron* sus luctuosas telas...

(VP., «Euzkadi», v. 3)

Sois los que nunca abris la mano, la mirada,
el corazón, la boca, para *sembrar* verdades.

(N11, «Canto», v. 42)

Contra aquellos que vienen

a coger sin *sembrar*.

(N11, «Canción», v. 68)

Que van de pueblo en pueblo

desolación y ruina

sembrando, removiendo.

(N11, «Antiavionista», v. 16)

En este mismo período aparece un contexto de recuperación épica de la metáfora de la fecundación:

Sembrada está la simiente

y vuestros vientres darán

cuerpos de triunfante frente...

(N11, «Andaluzas», v. 9)

La misma construcción, ahora ya en la esfera de lo personal, que es recuperada en «Hijo de la luz y de la sombra», como sentido inicial, complementado en el poema por un valor cíclico a través del cual el hijo que va a nacer recrea en sí mismo la posibilidad del amor por la siembra-origen de la que surge:

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surgido,

y a su origen infunden los astros una *siembra*,

un zumo lácteo, un flujo de cálido latido,

que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

(VP., «Hijo de la sombra», v. 34)

Un último contexto: siembra-muerte

La indicación de lectura¹¹² fue considerar a siembra como una concreción del lenguaje erótico, junto al social, procedente de una extensión del de la naturaleza. Recapitulando sobre lo anterior, observaríamos que el hallazgo fundamental de la imagen se da con su valor de metáfora del eros-fecundidad, sentido que es retornado una y otra vez en el período de la poesía final a través de otros términos -*vid.* sobre todo *vientre*¹¹³- pero precisamente *siembra* es un término que desaparece casi totalmente, teniendo sólo una presencia en el *Cancionero y romancero de ausencias*. La presencia es además:

Llebadme al cementerio
de los zapatos viejos
(...)
Sembradme con estatuas
de rígida mirada.
(38, v. 5),

contexto para el que una interpretación posible surge de la atracción de una imaginería romántica, en la que el poeta pide a todos los que le van a terminar destruyendo que le siembren con imágenes mortuorias. Cualquiera de los valores lógicos o metafóricos de la acción de sembrar aparecen desplazados, por la contextualización, a través de sembrar, de imágenes de la propia muerte.

La cuestión no tiene mayor importancia, en su significado, a no ser que consigamos dar una explicación de:

- 1.- ¿por qué el poeta, en un momento en que está tratando ampliamente el tema de la fecundidad, tema esencial que a través del vientre -luz del que surge el futuro¹¹⁴- ocupa gran parte de la poesía última, hace desaparecer la metáfora intensa encerrada en la semilla-fecundación?
- 2.- ¿por qué el término-clave aparece en una acción diversa, ilógica en la propia tradición poética, como es la relación siembra-muerte en la esfera de lo personal?¹¹⁵.

La primera respuesta es porque sí: estas indagaciones son generalmente excesos. Pero siempre cabe una segunda respuesta que está aquí dentro de lo obvio: el campo de la fecundidad final, precisamente en el sentido de que la ausencia hernandiana es también ausencia erótica, es fecundidad tras una siembra ausente, distante, ocurrida en el pasado, ajena por lo tanto al diario personal que en la última etapa el poeta crea.

7. Pena: valor existencial-amoroso

¹¹²Cf. capítulo II, epígrafe 13.

¹¹³Cf. capítulo IV, epígrafe IX, 9.

¹¹⁴Cf. Rovira, *Cancionero*, págs. 124-125.

¹¹⁵Un estudio de las imágenes de este poema, en Rovira, obra citada 137-138.

Se determina absolutamente su lectura por el factor 2.º, donde aparece en el extremo del listado del lenguaje existencial-amoroso. En la unión de los factores 1.º+2.º ocupa el espacio de esta misma atribución. Es, por otra parte, uno de los términos más distantes en relación a la homogeneidad de sus presencias, siendo básica para esto su concentración en el período de *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*.

La indicación principal que el término recibe es que, en el período de la poesía existencial-amorosa es donde se contextualiza sistemáticamente. Una lectura de los contextos nos lleva a señalar los siguientes sentidos y ejemplos:

Primer conjunto de apariciones: pena-concepto

En todas las obras anteriores a *El silbo vulnerado* la palabra desarrolla exclusivamente su valor conceptual:

una nube de *pena* la mirada le embarga...

(N0, «*Oriental*», v. 4)

se agolpa a mis ojos el llanto
el alma la *pena* me muerde.

(N0, «*El alma de la huerta*», v. 26)

donde las *penas* de mi amor seestean.

(N4, «*La luz, la luz...*», v. 11)

De amor *penadas* se alicaeen las flores

(N4, «*De amor*», v. 1)

Aquí la vida es pormenor: hormiga,
muerte, cariño, *pena*...

(N5, «*Silbo afirmación*», v. 129)

El conjunto de presencias, del que hemos citado algunos ejemplos que consideramos suficientes, plantea inmediatamente la relación pena-amor, como un valor que se determinará en el período siguiente. Hay además un contexto que plantea uno de los posibles orígenes del término y su valor poético en la obra de Hernández. Se trata de:

Las *penitas* de la muerte
me dan a mí que no a otro,
cuando salgo al campo a verte
con mi negra, negra suerte,
con mi negro, negro potro.

(N2, «*Dos cantares*»)

Aparece claro en este breve poema la tradicionalidad popular del motivo, cuestión que es clave para comprender una de las dimensiones de la poética hernandiana¹¹⁶.

¹¹⁶Cf. nuestro apéndice «Más datos sobre la tradicionalidad popular» en *ibidem*, pág. 143 ss.

El período existencial-amoroso: la pena-metáfora

Con la apertura del continente existencial-amoroso, pena es un término que cobra una importancia nueva en la poesía, conformándose como indicador de una metáfora esencial, atribuida al sujeto narrado, el propio poeta, en su autobiografía lírica. Entre los muchos contextos de *El silbo* y *El rayo*, destacamos:

- como *agente* de la crisis existencial:

Se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
tina picuda y deslumbrante *pena*.

(RNC, 4, v. 14)

- como espacio del propio vivir:

Sobre la pena duermo solo y uno
pena es mi paz y pena mi batalla...

(RNC, 6, v. 5-6)

- como definición existencial y agente de la propia autodestrucción:

Umbrío por la *pena*, casi bruno,
porque la *pena* tizna cuando estalla...

(RNC, 6, v. 1-2)

- como autorrepresentación:

Cardos y *penas* llevo por corona,
cardos y *penas* siembran sus leopardos...

(RNC, 6, v. 9-10)

- como indicador de amor y fracaso amoroso:

Lluviosos ojos que lluviosamente
me hacéis *penar*: lluviosas soledades...

(ZRAYO, 27, v. 1-2)

¡Qué alegría ser par, amor, amada,
y alto bajo ejemplo de la pluma
y qué pena no serlo externamente!

(SV., 12, v. 14)

- como contradicción de la voluntad de supervivencia ante la imposibilidad de salvación por medio del amor:

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,

voy entre *pena* y *pena* sonriendo...
(RNC, 10, v. 14)

En el período que hemos llamado de «ruptura ideológica», el que va desde *El rayo* a la poesía de la guerra civil, la presencia del término crea una definición permanente de la situación de crisis que el poeta vive:

donde muerdo la hiel por sus raíces,
por las lluviosas *penas* recorrido...
(N8, «Mi sangre», v. 80)

Tengo la *pena* de una sola *pena*
que vale más que toda la alegría...
(N8, «Me sobra», v. 24)

Y en consonancia a las causas de la ruptura poética, el término se abre hacia una matización social:

Agrupo mi hambre, mis *penas* y estas cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas
a vuestras hambres, vuestras *penas* y vuestra herrada
carne
(N8, «Sonreídme», v. 22-24)

Presencias posteriores: desaparición del valor principal y normalidad del término

Penas se sistematiza en su valor existencial-amoroso y posteriormente desaparece progresivamente, anulando su valor metafórico y semántico determinante. Las presencias posteriores a 1936 son escasas y asumen valores de contextualidad poética:

-los motivos por los que el poeta lucha y escribe:

y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a *penas*, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere...
(VP, «Sentado», v. 27)

-el presentimiento de la cárcel:

No se ve, que se escucha la *pena* del metal,
el sollozo del hierro...
(HA, «Las cárceles», v. 5)

En la poesía final del *Cancionero* y los *Ultimos poemas*, una sola presencia testimonia el derrumbe de su mundo y la contradicción permanente en la que el poeta ha vivido la historia: es la contradicción entre términos intensos que referencian la nueva situación del vivir de Hernández:

La noche sobrehumana
hizo la sangre estrellas,
temblores, alegrías,
silencio, besos, *pena*.

(CRA, 76, v. 16)

El valor determinante

La riqueza de matices del valor existencial-amoroso, allí donde el término se hace sistema con un lenguaje, allí donde el término consigue mayor información¹¹⁷, nos lleva también a indagar el espacio en el que la palabra surge como metáfora y las causas de esta irrupción. Es evidente que el paso del concepto a la construcción poética valiosa de la poesía de 1935-36, tiene un probable origen nerudiano-quevediano, que provoca su extensión impetuosa en el significado. La pena de Quevedo, retomada por el Neruda de *Las furias y las penas*, es una indicación literaria firme, que no impide la profunda originalidad e intensidad que el término adquiere en Hernández.



¹¹⁷Recuérdese lo dicho en Introducción y en Capítulo II, epígrafe 10.

IV VALORES ESTILÍSTICOS INDICADOS (II) LECTURA DE LOS 50 TERMINOS

En las páginas siguientes se plantean los valores principales de los cincuenta términos en función de las atribuciones desarrolladas en el Análisis factorial de correspondencias. Se ha procedido a una selección de contextos, citando un solo ejemplo, a lo sumo dos, con el fin de sintetizar al máximo los valores estilísticos indicados.

Sin pretender hacer de esto una teoría de lectura del Análisis factorial de correspondencias, los términos son leídos a partir del valor determinante, que es el indicado por la atribución principal de correspondencias, recogiendo a continuación el segundo valor, si lo tienen¹.

Valor determinante quiere decir aquí el obtenido por la contextualización principal en cualquiera de los espacios establecidos. Se observará la perspectiva de lectura del resto de contextos jerarquizados por el principal. Es decir, un término atribuido al período de la naturaleza, tendrá valores semánticos determinantes de naturaleza, que se extenderán a los diferentes períodos, lo cual no quiere decir que no aparezcan también otros valores, por ejemplo, de la contextualidad existencial-amorosa o histórica².

Los términos van organizados a partir de su valor determinante, lo cual provoca un orden anormal en la clasificación de los epígrafes, ya que éstos tienen atribuidos los siguientes signos clasificadores: a) naturaleza; b) existencial-amoroso; c) histórico; d) final, pudiendo aparecer entonces un término cualquiera, cuya atribución principal se desarrolle hacia el período histórico, teniendo una secundaria hacia el existencial-amoroso, con el siguiente orden de clasificación: e) (...); b) (...); a) (...); d) (...).

Los siete términos leídos extensamente tienen aquí un resumen breve, que recuerda solamente la evolución de las imágenes analizada en el capítulo anterior.

1. Los cuatro elementos

1. 1. Agua

a) Naturaleza. Valor determinante. En la naturaleza hernandiana significa el valor principal de la vida, en consonancia con la cultura agrícola originaria. Recordemos por ejemplo el extenso «Silbo de la sequía», con valores presentes ya en los poemas de la «prehistoria poética»:

Corrióse la fúlgida cortina
del *agua* bienhechora con sus sonantes flecos.
(N0, «Lluvia», v. 2)

¹Cf. Capítulo II, epígrafe 16.

²Los términos, al contextualizarse, obtienen valores semánticos de cada contexto, lo cual no impide que sigamos leyéndolos fundamentalmente a partir de sus contextos principales. Cf. Capítulo II, epígrafes 10 y 16. También en la Introducción.

b) Existencial-amoroso. Las pocas apariciones mantienen al término en el valor determinante de naturaleza:

Vuerto la red, esparzo la semilla
entre ovas, *aguas*, surcos y amapolas.
(RNC, 22, v. 2)

c) Histórico. Metaforización agua-llanto:

Llorar dentro de un pozo
en la misma raíz desconsolada
del *agua*, del sollozo,
del corazón quisiera...
(VP, «Elegía», v. 21);

hipérbole para indicar la destrucción de la naturaleza que está operando la historia:

Sangre, sangre por árboles y suelos,
sangre por aguas, sangre por paredes...
(VP, «Recoged», v. 36)

d) Final. Desarrollo de la función metafórica a partir del valor natural del término, en simbolización de aguas tranquilas rodeando la esfera de lo personal y aguas tumultuosas en la de lo colectivo³:

El corazón es agua
que te acaricia y canta.

* * *

El corazón es *agua*
que se remueve, arrolla,
se arremolina, mata.
(CRA, 25, v. 1, 8)

El término se desarrolla en extensión metafórica a partir siempre de los valores de naturaleza principales y originarios. El ejemplo citado en el período final es precisamente un valor simbólico, culturalmente muy utilizado, según estudia Gastón Bachelard⁴. La metaforización agua-llanto, que surge en el período histórico y continúa en el período final⁵, es un tópico poético que no plantea ningún valor importante al desarrollo de la imagen, quedando

³Cf. Rovira, *Cancionero*, págs. 95-96.

⁴Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, París, 1942. Tomamos esta referencia de Cirlot, *Diccionario de símbolos*, págs. 55-56.

⁵Son frecuentes los contextos CRA. y UP. Cf. Rovira, *Cancionero*, págs. 95-96.

por lo tanto el valor de naturaleza en extensión metafórica hasta la poesía de la cárcel.

1.2. Aire

a) Naturaleza. Valor determinante. La frecuencia de los contextos naturales establece unas veces la definición del término como agente en el ciclo agrícola:

Dale al molino, *aire*,
hasta lo inacabable.

(N5, «Silbo del dale», v. 1);

otras veces como espacio principal de la naturaleza que vive o quiere vivir el poeta, como espacio a reafirmar, como en el conocido «Silbo de afirmación en la aldea», donde, en la ciudad, las escaleras y los ascensores:

ocupaban el puesto de mis flores,
los *aires* de mis *aires* y mi río.

(N5, «Silbo de afirmación», v. 9)

b) Existencial-amoroso. El término se mantiene en el valor de espacio natural:

Vienen de los esfuerzos sobrehumanos
y van a la canción, y van al beso,
y van dejando por el *aire* impreso
un olor de herramientas y de manos

(RNC, 26, v. 7)

c) Histórico. Aunque el contenido semántico del aire se ampliará en este período por la metáfora esencial del *viento*, el término mantiene los valores de naturaleza principales, como, por ejemplo, a través de una comparación, cuando el pueblo es:

Bravo como el viento bravo,
leve como el *aire* leve.

(VP, «Sentado», v. 48)

d) Final. Valor de naturaleza y de espacio natural:

De aquel querer mío,
¿qué queda en el *aire*?

(CRA, 6, v. 2)

El término mantiene por lo tanto valores continuos de referente de la naturaleza, de los espacios vividos, del entonces del poeta. Sólo a través de la conversión semántica de aire en viento obtendremos una metaforización importante, que no llega a aparecer alrededor del término estudiado aquí. El aire, espacio natural, mantiene valores de contextualidad positiva hacia la esfera personal, mientras que la imagen del viento, como luego veremos, se dirige hacia lo colectivo con bipolaridad positiva / negativa.

1.3. Fuego

De los cuatro elementos, fuego es el que soporta su contextualización máxima en el período histórico, constituyendo su significado más importante en consonancia a la temática de la guerra. La múltiple simbolización cultural del término obtiene tratamientos sistemáticos en la obra hernandiana, donde el fuego es imagen energética de la pasión o de la fuerza espiritual, del bien (calor vital) o del mal (destrucción)⁶.

c) Histórico. Valor determinante. Contextualidad positiva.

Me voy a cumplir los años
al *fuego* que me requiere.
(VP, «Llamo», v. 4)

Salí del llanto, me encontré en España,
en una plaza de hombres de *fuego* imperativo.
(VP, «Juramento», v. 55)

La victoria es un *fuego* que alumbra nuestra cara.
(VP, «Euzkadi», v. 47)

a) Naturaleza. En el período de la naturaleza, el término tiene ya un valor metafórico de impulso vital, no apareciendo contextos referentes al valor natural de la palabra. Son frecuentes, fuego del alma, de los ojos, de la boca:

Decía que me quería
tu boca de *fuego* llena.
(N0. «Pastoril», v. 18)

b) Existencial-amoroso. Pasión y calor vital.

Todo el cuerpo me huele a recién hecho
por el jugoso *fuego* que lo inflama.
(RNC, 7, v. 6)

d) Final. Los valores ya citados de fuego del deseo, interior, de los ojos, junto a referencias históricas:

Los muertos, con un *fuego* congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.
(UP, «Hijo de la luz», v. 21)

Con este término hemos observado, por lo tanto, cómo, al contextualizarse en un período diferente al correspondiente de la naturaleza, su valor semántico cumple siempre el distanciamiento del significado de elemento natural, para ampliarse a una simbolización cultural

⁶Cf. Cirlot, *obra cit.*, págs. 209-210.

permanente que tiene en el período histórico su mayor sistematicidad.

1.4. Tierra

Su valor determinante está en el período existencial-amoroso, siendo efectivamente un término que se distancia del significado principal de «manera inorgánica desmenuzable de que principalmente se compone el suelo natural»⁷, para obtener un significado contextual metafórico amoroso y, fundamentalmente, conexo al tema de la muerte, que será el espacio más duradero de la significación del término.

b) Existencial-amoroso. Metaforización a través de «lo terrestre», como indicación vital del amor, en probable mimetismo nerudiano⁸:

en mis *terrestres* manos el deseo
sus rosas pone al fuego de costumbre.
(RNC, 25, v. 3),

junto a los contextos frecuentes en los que la tierra se convierte en el espacio de la muerte, valor reiterado en la conocida «Elegía» a Ramón Sijé:

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la *tierra* que ocupas y estercolas.
(RNC, «Elegía», v. 2)

Quiero escarbar la *tierra* con los dientes,
quiero apartar la *tierra* parte a parte
a dentelladas secas y calientes.
Quiero mirar la *tierra* hasta encontrarte
y besarte la noble calavera.
(RNC, «Elegía», v. 29-31)

a) Naturaleza. Algunos contextos refieren ya este valor tierra-muerte:

«Ay, hijo de mis entrañas!...»
mientras rueda *tierra* adentro,
mientras rueda *tierra* adentro dando notas destempladas.
(N0, «Amores», v. 51-52)

c) Histórico. Continúa, como en el período existencial-amoroso, acompañando la situación de la muerte:

y si resuena la hora
antes de los doce meses,
los cumpliré bajo *tierra*...

⁷Diccionario de la lengua española, RAE, Espasa-Calpe, Madrid, decimonovena edición, 1970.

⁸Cf. en capítulo III, epígrafe «La piedra-amenaza...».

(VP, «Llamo», v. 7)

d) Final. Junto a la relación tierra-muerte aparecen los motivos de la germinación -mito de la lluvia que florece⁹- en contextos referidos a la muerte del hijo:

En la casa falta un cuerpo
que en la *tierra* se desborda.
(CRA, 3, v. 36),

junto a versos en los que se recuperan también los valores semánticos de tierra-amor:

Si te perdiera...
Si te encontrara
bajo la *tierra*...
Bajo la *tierra*
del cuerpo mío,
siempre sedienta.
(CRA, 21)

El término presenta por lo tanto una permanente atribución de los valores existenciales-amorosos con los que más ampliamente se contextualiza.

2. La fuerza principal y su oponente

2.1 y 2. Luz / Sombra

La importancia de estos dos términos en el mundo poético de Hernández es una constante que la crítica ha señalado desde diversas posiciones sintéticas¹⁰. En definitiva, se puede esquematizar, en la oposición luz / sombra y sus términos conexos, una visión global de uno de los contenidos principales de la significación por el campo connotativo que desarrollan, en un autor que cierra su peripecia vital y poética con unos versos de reafirmación de la victoria de la luz sobre la sombra:

Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.
(UP, «Eterna sombra», v. 35-36)

Las series semánticas luz, alborada, iluminar, luminoso, etc. y sombra, oscuridad, sombrío, etc. tienen un alto índice de frecuencias y una regularidad de distribución, a excepción de en el período existencial-amoroso, en el que tienden a desaparecer. Luz, por otra parte, se define fundamentalmente en el espacio de la naturaleza, mientras sombra lo hace en éste y en el período de la poesía final, donde el término se hace abundantísimo en presencias. La indicación del período de la naturaleza no evita la comprensión de luz sombra fuera de la significación

⁹Cf. el capítulo III, epígrafe III.5., título «De la tragedia al mito de la muerte que florece».

¹⁰Por ejemplo, Chevallier, *La escritura*, págs. 450 ss.

natural posible, presentándose, por el contrario, con una atribución metafórica que es la que prevalece. La clave de esta atribución es el conjunto de poemas que hemos llamado N3 -poemas varios de 1933 y 34- donde el continente temático de la naturaleza se llena de contenidos miméticos que refieren una lectura intensa de San Juan de la Cruz: luna y sombra adquieren así, en su valor determinante de la naturaleza, un fuerte carácter connotativo y metafórico, que es el que determina la presencia intensísima de sombra en el período final, como desarrollo de este mismo contenido¹¹.

a) Naturaleza. Valor determinante en la metáfora de origen místico junto a contextos que indican espacio natural y oposición de los dos términos:

La huerta está ebria de *luz* y hermosura.
(N0, «Marzo», v. 36)

La quietud que reinó muere
porque ahora una *sombra* hierde.
(N0, «Nocturna», v. 28);

metáfora de origen místico:

Revelación del mundo no has tenido,
noche oscura del cuerpo...

* * *

Vocación de mirar: ¿qué más precisas?
para ganar la gloria.
Ciego con tiento, ¡cuánta *luz*! cultivas¹².
(N3, «Ciego-espiritual», v. 35),

indicios de atribución del contenido espacial elevado / descendido a los términos luz /sombra:

la *luz* farsante, esplendorosa, hija
de la química pura:
¡con qué pasión de alteración no altera
su vocación de altura!
(N3, «Cohete-y glorioso», v. 10),

contenidos cuyo carácter espacial tiene también una fuerte impronta originaria en San Juan de la Cruz¹³.

¹¹Cf. Rovira, *Cancionero*, págs. 102 ss. y capítulo final «Pero hay un rayo de sol» págs. 139 ss.

¹²El período correspondiente a N3 es el de «poemas varios de 1933-34», siendo el momento de máximo mimetismo del poeta y apareciendo con frecuencia referencias al mundo poético de San Juan de la Cruz.

¹³Aparte de lo dicho en la nota anterior, véase un estudio sobre la relación semántica luz-elevado / oscuridad-descendido, en Rovira, *Cancionero*, págs. 100 ss.

b) Existencial-amoroso. Metáforas situacionales del mundo personal, con contenido de oposición luz / sombra:

Así me quedo yo cuando el ocaso,
escogiendo la *luz*, el aire amansa...
(«Rayo», 11, v. 10)

Dar a la *sombra* el estremecimiento
si a la *luz* el brocal del alborozo.
(SV, 3, v. 5)

c) Histórico. La luz ocupando el espacio positivo, por ejemplo el del amor, con contraseña de «lo elevado» en la definición de la mujer:

Morena de altas torres, alta *luz* y altos ojos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida.
(VP, «Canción esposo», v. 5),

junto a la definición de un mundo en el que va prevaleciendo ya la sombra:

El sol pudre la sangre, la cubre de acechanzas
y hace brotar la *sombra* más *sombria*...
(VP, «Elegía primera», v. 6)

Siempre me veo dentro
de esta *sombra* de acíbar revocada.
(VP, *Ibíd.*, v. 14)

d) Final. El mundo del *Cancionero* y los *Ultimos poemas* es un mundo en el que prevalece definitivamente la sombra, donde los contenidos temáticos esenciales están narrados como hundimientos de la luz: por ejemplo, cuando muere el primer hijo «el resplandor se desploma»; o donde el poeta se define una y otra vez en la tiniebla, en la sombra, en la oscuridad:

Beso soy, *sombra* con *sombra*.
(CRA, 65, v.1),

planteándose la imposibilidad de la luz:

¿Para qué quiero la *luz*
si tropiezo con *tinieblas*?
(CRA, 78, v. 49-50)

Se intensifica aquí la relación semántica entre el espacio de «lo descendido» con la sombra y el de «lo elevado» con la luz:

- la muerte del hijo es narrada como:

Era un *hoyo* no muy hondo
casi en la flor de la *sombra*.
(CRA, 3, v. 2),

- o la evocación del niño:

Ilumina el abismo donde moro.
(UP, «Cuerpo de claridad», v. 25),

produciendo, a través de múltiples contextos, la atribución negativo / positivo para los dos espacios¹⁴.

En este recorrido sintético por los dos términos se reafirma el valor de la indicación del Análisis de correspondencias: mientras los dos términos surgen con fuerza en el período de la naturaleza, con el contenido metafórico que antes hemos señalado, *sombra* obtiene una definición importantísima en el período final, donde la clave poética es el predominio absoluto del valor negativo que contiene la palabra y el campo de la oscuridad. *Luz*, por el contrario, que tiene numerosas presencias también en el período final, donde aparece como oposición dialéctica y continua para establecer contenidos de salvación personal, es un término cuyas correspondencias no lo identifican con excesivo valor para este período¹⁵, lo cual, por encima de una indicación de la distribución del término, establece un valor semántico hacia la situación anímica del último Hernández, en el que prevalece la sombra y sólo la esperanza -en cuanto esperanza- de la luz.

3. Los colores

3.1. Blanco

a) Naturaleza. Valor determinante. Función descriptiva:

marcha y vuelve triste y bala
tras de su rebaño *blanco*...
(N0, «Pastoril», v. 29)

b) Existencial-amoroso. Función descriptiva.

... aquel cuello
que era almenadamente *blanco y bello*,
(«Rayo», 21, v. 34)

c) Histórico. Función descriptiva y comienzos de desarrollo metafórico:

y ved las *blancas* novias y las negras pestañas
caídas y sumidas en una siesta oscura...

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵Cf. capítulo II, epígrafe 11.

(VP, «Recoged», v. 49)

Sobre la roja España, *blanca* y roja,
blanca y fosforescente...

(VP, «Juramento», v. 1-2)

d) Final. Función metafórica.

Alba que das a mis noches
un resplandor *rojo* y *blanco*,

(CRA, 67, v. 6)

El término está en función descriptiva principalmente, en consonancia con su intensidad en el período de la naturaleza. La *blanca España* es extensión del término desde sus valores de la naturaleza; el *resplandor rojo y blanco* es la relación establecida con el término esencial de la *luz*, metáfora hernandiana que organiza salvíficamente el mundo poético; *blanco*, al definir el resplandor que al poeta le trae el alba, rompiendo la noche, está equilibrado como metáfora de atracción de la naturaleza. La comprensión del término es entonces la enunciada: mantiene su valor descriptivo procedente del lenguaje de la naturaleza y de descripción objetual.

3.2. Negro

a) Naturaleza. Valor principal. Función descriptiva. Contextualidad negativa: ampliación de contextos descriptivos de naturaleza a contextos nocionales:

mancha la alta esfera un buho *negro* y brujo,
y en un campanario fantástico se hunde...

(N0, «Horizontes», v. 31)

cuando salgo al campo a verte
con mí *negra*, *negra* suerte,
con mi *negro*, *negro* potro...

(N2, «Dos cantares», v. 4-5)

b) Existencial-amoroso. Metáfora de la pesadumbre a través del valor descriptivo-negativo del término:

Mi sien, florido balcón
de mis edades tempranas,
negra está, y mi corazón,
y mi corazón con canas.

(RNC, I, v, 11)

c) Histórico. Función metafórica. Ampliación de los contenidos negativos de *negro* por su pertenencia al campo semántico de la oscuridad, oposición básica con el campo de la luz. El hombre se define así en sus cárceles:

un hombre hace memoria de la luz, de la tierra
húmedamente *negro*.

(HA, «Las cárceles», I, v. 16)

d) Final. Sistemática metafórica negro-oscuridad / luz. Descripción de lo que impide alcanzar la luz, de sus ansias de luz.

Pero la tela *negra*, distante, va conmigo,
sombra con sombras...

(UP, «sigo», v. 12)

El corazón quiere ser más deprisa
fuerza que ensancha la estrecha negrura...

(UP, «Eterna sombra», v. 20)

El valor principal descriptivo-negativo en contextos de la naturaleza asume pronto una metafóricación en la que los contextos negativos continúan. Siendo más consistente su presencia en el período de la naturaleza, observamos cómo resultan poéticamente más interesantes las construcciones metafóricas posteriores, en las que se produce la fusión con el campo semántico de la oscuridad.

Dos desarrollos metafóricos

El poema 100 del *Cancionero*, sobre cuyos problemas textuales hemos tenido ocasión de opinar en otra parte, recogiendo un debate crítico anterior¹⁶, es el siguiente:

Cada vez más ausente,
como si un tren lejano
te arrastrara más lejos.
Como si un negro barco
negro.
Cada vez más presente,
como si un tren querido
recorriera mi pecho.
Como si un tierno barco
tierno.

Se trata de un poema de reflexión sobre la dialéctica amorosa ausencia / presencia, que define el mundo último de Hernández, a través de una anáfora de valor comparativo (y condicional) centrada en dos objetos, tren y barco, que son los portadores de la amada en su proximidad y lejanía. Puesto que los dos objetos funcionan en la misma dirección significativa y en la contraria, antitéticamente, observamos que el significado está obtenido a partir del juego

¹⁶La cuestión textual a la que nos referimos, procede de la similitud con otro poema del *Cancionero*, el 27 de nuestra edición, que comienza «Cada vez más ausente». Puccini, en *Miguel Hernández*, págs. 128-129, recogía un primer debate del problema, que modificábamos en sus líneas y conclusiones en nuestro estudio de 1976, págs. 80-82. Sánchez Vidal continúa el debate textual sobre estos poemas en PC, pág. 853. En cualquier caso, lo que decimos aquí para el poema 100 es válido para el 27.

de adjetivación calificativa, de acuerdo al siguiente esquema:

presencia	tren querido	recorriera mi pecho
	tierno barco	
ausencia	tren lejano	te arrastrara más lejos
	barco negro	

La oposición querido / lejano, referida a tren, tiene un valor esencialmente lógico, mientras que en la de tierno / negro, referida a barco, lo es esencialmente metafórico, siendo aquí *negro* el resumen del valor intensificador negativo, frente a la metáfora positiva de tierno barco.

Fusión de negro con el campo de «lo descendido» hasta su estructura metafórica

Una serie de contextos descriptivos de los sucesivos períodos poéticos nos unían, con diferentes valores, la descripción a través del color y el espacio de descenso. Son estos contextos, no citados hasta aquí, los siguientes:

- la descripción de los higos rodeados por las hojas:

En verdes paracaídas
cuelgan, como *negras* horas,
sus coincidencias medoras
deleitaciones suicidas.

(N4, «Higos», v. 1-4)

- la caída de una caña voladora tras el momento de luz:

Se deshizo en fracciones
la unidad de su vida:
¡Qué *negras*! descensiones
por ser de unos segundos no aplaudidas.

(N3, «Cohete», v. 52)

- la tragedia de la guerra contextualizada como hundimiento de la belleza:

y ved las blancas novias y las *negras* pestañas
caídas y sumidas en una siesta oscura.

(VP, «Recoged», v. 49)

- el lugar de recogimiento para llorar el drama de la guerra:

Pero en los *negros* rincones,
en los más *negros*, se tienden

a llorar por los caídos
madres que les dieron leche.
(VP, «Llamo», v. 69-70)

Son valores diferentes los que aparecen aquí, ya que en los fragmentos 1.º y 3.º *negro* tiene un valor descriptivo-positivo (higos y pestañas), mientras que en el 2.º estamos ante un *descenso negro* por la desaparición de la luz del cohete. En los tres funciona la contextualidad descendional (desciende el objeto definido por *lo negro*), lo que los diferencia del 4.º, en donde el valor de descenso está contenido en la acción de las madres (*tenderse*) hacia el *negro* rincón. Esta última cita es la más interesante, porque además coincide con un importante contexto del período histórico, donde se realiza una identificación de *negro* -también aquí aparece rincón- con lo descendido, en oposición al espacio ascensional de *cielo*, negado temáticamente por la narración de la muerte que provoca la aviación enemiga:

Que el cielo no es el cielo
sino el rincón del crimen
más *negro, negro, negro*.
(N11, «Canc. del antiavionista», v. 16)

El crimen negro se asocia al rincón en el que el cielo se convierte, metaforizando, por una inversión de espacios elevado / descendido, la definición de lugar como negativa.

Estos últimos fragmentos de asociación contextual negro-descendido, nos conducen a otro muy importante que narra, en la situación dramática de la muerte del primer hijo, los ojos del niño como:

Pero sus arcos prosiguen
alejándose y hundiéndose
negrura frutal en todo
el corazón de lo *negro*.
(CRA, 53, v. 29-30),

lejanía y hundimiento, campos esenciales de la significación hernandiana, que nos conducen a la *negrura frutal*, que es condensación en el poema de todo lo que impide que reverdezcan los ojos muertos, aniquilación por lo tanto del *reverdecer* como símbolo de la vida¹⁷.

3.3. Rojo

a) Naturaleza. Valor determinante. Función descriptiva.

Los undosos huertos de las *rojas* frutas.
(N0, «Marzo», v. 17)

b) Existencial-amoroso. Función descriptiva:

¹⁷Cf. el apartado «Muerto frutal» en Rovira, *Cancionero*, págs. 111-114.

Si la sangre, también como el cabello,
con el dolor y el tiempo encaneciera,
mi sangre, *roja* hasta el carbunco, fuera
pálida hasta el temor y hasta el destello.

(RNC, 16, v. 1-4)

c) Histórico. Función descriptiva y atribución metafórica por el valor social del color en el lenguaje de la época. La primera construcción es la de rojo-sangre:

Con angustia y claveles oprime sus ventanas
la población de abril. La cal se altera
eclipsada con *rojo* zumo humano.

(VP, «Visión», v. 47)

las siguientes son la atribución metafórica por el valor social del término:

Vuela sin pluma un ala numerosa,
roja y audaz...

(VP, «Ceniciento», v. 46)

Sobre la *roja* España, blanca y *roja*...

(VP, «Juramento», v. 1)

Madrid...
con las paredes cada vez más **rojas**.

(VP, «Fuerza», v.37)

d) Final. Función metafórica:

Alba que das a mis noches
un resplandor *rojo* y blanco.

(CRA, «67», v. 6);

retomando los valores de metáfora social en la perspectiva de la historia destruida:

Tiempo que se queda atrás
decididamente negro,
indeblemente *rojo*.

(CRA, 57, v. 23):

incorporando nuevos valores por la *estructura de inversión*¹⁸ que aparece, para algunas imágenes, en el período de la cárcel:

¹⁸Por estructura de inversión entendemos la modificación que se desarrolla en determinadas imágenes centrales en el tránsito de la poesía de la guerra civil a la poesía de la cárcel: así, por ejemplo, el *viento* se convierte de «viento del pueblo» en un viento destructor del amor. Estudiábamos esto en nuestra Introducción a la edición del *Cancionero*, págs. 16 ss.

Rojo es el odio y nutrido.
El amor pálido y solo...
(CRA, 71, v. 11),

desarrollándose frecuentes imágenes en las que se reincorpora el contenido de naturaleza originario:

No salieron jamás
del vergel del abrazo
y ante el *rojo* rosal
de los besos rodaron.
(CRA, 19, v. 3)

Pasa el latido contra mi piel como una fría
losa que germinara caliente, roja, tierna.
(UP, «Sigo», v. 4)

El término aparece en función descriptiva natural, a partir de la cual se desarrollan extensiones metafóricas hacia la sociedad y, en el período de la cárcel, hacia su recuperación por medio de metáforas existenciales-amorosas del lenguaje natural, en el que el término tiene sus valores más frecuentes (el «rojo rosal de los besos», por ejemplo).

3.4. Verde

a) Naturaleza. Valor determinante. Función descriptiva:

Sobre los sembrados de *verdor* risueño
florecen sangrientas miles de amapolas.
(N0, «Marzo», v. 11)

b) Existencial-amoroso. Función descriptiva-natural en consonancia al nuevo contenido temático:

¿Oh, primavera *verde* de deseo,
qué martirio tu vista dulce...!
(SV, «Pirotécnicos», v. 13)

c) Histórico. Metáfora de la vigencia de la vida a través de la acción natural de reverdecir:

No hay nada negro en estas muertes claras.
Pasiones y tambores detengan los sollozos.
Mirad, madres y novias, sus transparentes caras:
la juventud *verdea* para siempre en sus bozos.
(VP, «Nuestra Juventud», v. 32)

d) Final. La construcción metafórica del reverdecir se extiende como salvación de las contraseñas biográficas negativas, como la casa familiar abandonada:

... y *reverdecen* los muebles
despintados por las gotas.
(CRA, v. 19);

o el hijo muerto:

Llueve sobre tus dos ojos
negros, negros, negros, negros.
y llueve como si el agua
verdes quisiera volverlos.
(CRA, 53, v. 26)

Este término es, del grupo de colores, el que más claramente mantiene el valor de extensión metafórica a partir del espacio que mejor lo define, el de la naturaleza. Los contextos finales han sido estudiados en el apartado dedicado a *lluvia*, en el epígrafe de la muerte que florece. Aquí aparecen claramente como confirmación del valor continuo del término en su función hacia la descripción natural y la narración de fenómenos naturales, que se extienden al campo personal del poeta; así, por ejemplo, en el momento trágico de la muerte del primer hijo, muerte que es negación del color que mejor simboliza la vida, el de la fructificación. Obsérvese el siguiente contexto del poema de la serie final, «A mi hijo»:

Verde, rojo, moreno; verde azul y dorado;
los latentes colores de la vida, los huertos;
el centro de las flores a tus pies destinado,
de oscuros negros tristes, de graves blancos yertos.
(vv., 37-40),

donde el espacio de la naturaleza se define por una oposición positivo / negativo, que está determinada por la muerte del niño:

(+)	(-)
verde	negro
azul	blanco;
rojo	

y donde verde es un «latente color de la vida», el símbolo permanente de la naturaleza que también niega la muerte.

4. Los astros

4.1. Luna

Sobre este término hemos desarrollado una lectura extensa en páginas anteriores que, resumiendo ahora, demostraba su definición máxima en el período de la naturaleza, en el que obtenía un valor de metáfora objetual -básicamente en *Perito en lunas*- que se extendía a lo largo

de los restantes períodos de la obra poética, llegando a ser intensa esta metáfora objetual en el período final. Sobre la otra dirección metafórica, que podríamos sintetizar como luna-fatalidad, hemos visto también el componente natural -el de una mitología agrícola y astral que la guiaba-, en conexión también, por lo tanto, con el valor determinante que el término adquiere en el período inicial de la naturaleza.

4.2. Sol

a) Naturaleza. Valor determinante. Imagen concreta.

Y el *sol* brilla, más hermoso, cuando alcanza
a ponerse por corona,
por corona de una indómita montaña.

(N0, «Amores». 26)

b) Existencial-amoroso. Contextos de naturaleza, conexos a luz, como espacio de la situación existencial:

Como recojo en lo último del día,
a fuerza de honda, a fuerza de meneo,
en una piedra el *sol* que ya no veo,
porque ya está si flor en agonía.
Así recoge dentro el alma mía...

(SV, 12, v. 3)

c) Histórico. Contextos de naturaleza como espacio de la situación épica.

Pablo de la Torriente,
has quedado en España
y en mi alma caído:
nunca se pondrá el *sol* sobre tu frente,
heredará tu altura la montaña...

(VP, «Elegía segunda»,v. 27)

d) Período final. Contextos de naturaleza: objeto identificador del mundo natural positivo:

El *sol*, la rosa y el niño
flores de un día nacieron.
Los de cada día son
soles, flores, niños miedos.

(CRA, 18, v. 1-4),

como espacio del amor:

Besarse, mujer,
al *sol*, es besarnos
en toda la vida.

(CRA, 19, v. 2)

El valor del término se ampliaría con lo tratado en el epígrafe *luna*¹⁹, con la oposición de los dos astros y los valores que genera. *Sol* es básicamente un término natural que tiene una extensión objetual positiva en toda la obra, conectada a la relación sol-vida. Está en conexión a la imagen de la luz y a la metáfora del rayo, en su valor salvífico²⁰.

5. Los fenómenos atmosféricos

5.1. Rayo

En la lectura extensa del término realizada más arriba, observábamos su valor determinante en el rayo-amenaza, a través del cual se construye una de las más bellas metáforas del período existencia-amoroso. La consistencia de la imagen -la de *El rayo que no cesa*- no impedía que viéramos una evolución bisémica a través de dos sentidos del término: rayo-fenómeno atmosférico y rayo de luz, que determinaban valores que llegan hasta la poesía final, siendo el rayo de las tormentas el que, desplazado su centro semántico del lenguaje natural, construía, en el período existencial-amoroso, la metáfora más intensa y duradera.

5.2. Viento

La definición del término se realizaba en dos espacios fundamentales y lógicos, en el de la naturaleza -valor propio- y en el del período histórico -valor metafórico-. Observamos la siguiente evolución cronológica del término:

a) Naturaleza. Valor determinante concreto que desarrolla progresivamente un entorno personal en el que se va transmutando el poeta.

¡Ay, promotor del estremecimiento!
¡Ay, *viento-viento* de por la mañana,
viento de por la tarde! ¡Ay *viento-viento*!
Me da el *viento*, Señor, me da una gana
el *viento* de volar, de hacerme ave
de lo más viva, de lo más lejana...
Me toma un *viento* lento, un *viento* suave.

(N3, «Invierno-Diciembre», v. 20-25)

b) Existencial-amoroso. Aparece en dos contextos solamente, en los que el término está dado, en atribución personal, a la imagen de la amada:

Los olores persigo de tu *viento*
y la olvidada imagen de tu huella,
que en tí principia, amor, y en mí termina.

(IH, II, v. 12)

¹⁹Cf. capítulo III, epígrafe III.3, título «Luna, noche, muerte: el ciclo de la fatalidad opuesto a sol, día, vida».

²⁰Cf. capítulo III, epígrafe III.3, título «La construcción de la metáfora de la salvación».

c) Histórico. El valor determinante de la naturaleza está junto a este segundo valor metafórico -el del viento del pueblo- que además surge como desarrollo del primero, manteniendo su sentido concreto que se metaforiza a través de una atribución colectiva:

Vientos del pueblo me llevan
vientos del pueblo me arrastran
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta...

(VP, «Vientos del pueblo», v. 1-2)

d) Final. La imagen positiva del viento del pueblo sufre una inversión de sentido, dando paso al viento del odio, que es el que intenta destruir el mundo del amor:

¿Qué quiere el *viento* de encono
que baja por el barranco
y violenta las ventanas
mientras te visto de abrazos?

(CRA, 14, v. 1-4)

Los secos *vientos* no pueden
secar los mares jugosos.

(CRA, 71, v. 49)

El valor determinante natural del término se metaforiza, a través de un proceso de atribución individual a la amada y al mismo poeta, en la creación colectiva -también indicada como importantísima por las correspondencias- del viento del pueblo, imagen sujeta al final por la estructura de inversión²¹, que la convierte, en el mundo de las cárceles, en un viento destructor del amor y la vida.

5.3. Lluvia

El elemento natural lluvia tiene su mejor definición en el período de la naturaleza y comienzos del período existencial-amoroso, extendiéndose, como valor secundario, al período final, donde la lluvia-naturaleza construye el mito de la muerte que florece²². El agente natural se contextualiza así con un segundo valor que genera una poderosa construcción poética de supervivencia de la muerte.

6. La Flora

6.1. Flor

El término más genérico del mundo vegetal tiene en Hernández un sentido doble en su valor de naturaleza, que es el espacio que mejor lo define, y como expresión idiomática «a flor de...» o «la flor de...», reiterada una y otra vez a lo largo de la obra.

²¹Cf. nota 18 de este mismo capítulo.

²²Cf. capítulo III, epígrafe III.5, título «De la tragedia al mito de la muerte que florece».

a) Naturaleza. Valor determinante. En el Análisis de correspondencias aparece en el espacio segundo, esto es, período de la naturaleza y comienzos del período existencial-amoroso. El significado del término es el de su acepción natural:

¡Viene Marzo pródigo y amigo
reanimando vidas y sembrando *flores*!
(N0, «Marzo», v. 42)

b) Existencial-amoroso. El mismo valor de naturaleza:

Volverás a mi huerto y a mi higuera.
Por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera...
(RNC, «Elegía», v. 34)

c) Histórico. Valor de naturaleza transformada por la guerra:

Mayo los animales pone airados:
la guerra más se aíra,
y detrás de las armas, los arados
braman, hierven las *flores*, el sol gira.
(VP, «1.º de Mayo», v. 13)

d) Final. Son frecuentes las construcciones «a la flor de» la tierra, de la sombra, de la luz, del instante, pero el término sigue manteniendo su valor originario, constante y lógico, de naturaleza:

Entre las *flores* te fuiste.
Entre las *flores* me quedo.
(CRA, 18, v. 11-12)

El término se desarrolla como extensión concreta del valor natural originario, junto a su uso como expresión idiomática, pero, además, asume un valor conexo de flor-floreecer, como símbolo de la vida, como en este ejemplo dedicado al hijo muerto:

El amoroso vello
no pudo *floreecer*.
(CRA, 9, v. 5),

en conexión por lo tanto con un símbolo cultural antiquísimo, cuyo seguimiento nos permite rastrear cómo, en las culturas astrales, el valor del motivo se identifica con la doble construcción, la concreta y la expresión «la flor de...»²³.

6.2. Higuera

²³Cirlot, *Diccionario de símbolos*, págs. 205-206.

En el tratamiento extenso del término realizado antes, hemos visto cómo su definición, en el período determinante de la poesía de la naturaleza, se realizaba doblemente como imagen concreta -y muy intensa del mundo personal hernandiano- y metáfora sexual, procedente de una metáfora lexical muy conocida. El comportamiento de la palabra es por lo tanto el indicado por sus correspondencias y la metáfora sexual es extensión, socialmente común, del término concreto.

6.3. Huerto

El *huerto* hernandiano, determinado en el período inicial de la naturaleza y término con una elevada distancia por su distribución²⁴, es, por encima de cualquier otra referencia, un lugar concreto, amable y vital de la casa que habita el poeta:

Paraíso local, creación postrera,
si breve de mi casa;
sitiado abril, tapiada primavera,
donde mi vida pasa.

(N3, «Huerto-mío», v. 1-4),

nos dice en un poema amplio y descriptivo en el que está presente, desde un verso inicial, el recuerdo luisiano de la vida retirada. La concentración del término, en el período de la naturaleza, explica que los pocos contextos restantes adquieran un alto valor de «información»²⁵, produciendo, al desaparecer el huerto concreto, valores metafóricos intensos.

a) Naturaleza. Valor determinante. Junto al huerto concreto, la huerta oriolana:

¡La *huerta* está ebria de luz y hermosura!

(N0, «Marzo», v. 36)

b) Existencial-amoroso. Pocas presencias, concentradas en el momento anterior a *El rayo*, en las que aparece el huerto concreto como lugar de intensas sensaciones existenciales:

¡Y qué buena es la tierra de mi *huerto*!
hace un olor a madre que enamora,
mientras la azada mía el aire dora
y el regazo te deja pechiabierto.

(SV, 6, v. 1)

c) Histórico. Las pocas apariciones son extensión metafórica del huerto inicial, con valores de connotación positiva:

La alegría es un *huerto* del corazón con mares...

(VP, «Juramento», v. 26)

d) Final. Muy pocas apariciones y como extensión metafórica. La supervivencia del poeta

²⁴Cf. capítulo II, epígrafe 20.

²⁵Cf. capítulo II, nota 48.

en su muerte está narrada como:

Por un *huerto* de bocas
futuras y doradas
relumbrará mi sombra.
(CRA, 38, v. 7);

o el vientre de la mujer, en metáfora sexual, junto a un valor de protección, de regreso al útero:

En ti tiene el oasis su más ansiado *huerto*:
el clavel y el jazmín se entrelazan, se ahogan.
(UP, «Orillas», v. 25),

retomando probablemente en valor de quietud, paz, serenidad del huerto concreto de la infancia.

La evolución de la imagen es la descrita introduciendo este epígrafe: desde un valor concreto y personal, determinado en el período de la naturaleza, a la casi desaparición en el resto de los períodos, apareciendo entonces presencias metafóricas con elevada cantidad de información.

6.4. Limón

Término cuyas presencias están acumuladas en el período inicial de la naturaleza y en los comienzos de la poesía amorosa, obteniendo en el espacio segundo su mejor definición, y que mantiene además una distancia máxima por su distribución, al desaparecer casi totalmente a partir de *El rayo que no cesa*. Su definición mejor se da en el período de la naturaleza y comienzos del período existencial amoroso, lo cual está en relación con un doble significado que especificamos a continuación:

a) Naturaleza. Valor determinante en el espacio de entronque con el período existencial-amoroso. Significado concreto:

Bajo la luz plural de los azahares
y los *limones* de los *limoneros*,
tú, la hortelana de los tres lunares,
vas aún sobre un cultivo de luceros.
(N2, «Bajo la luz», v. 2),

b) Existencial-amoroso. La imagen natural se convierte inicialmente en marco de la relación amorosa, conectable con imágenes de la tradición poética popular²⁶:

Jugar al ruy-señor enamorado
quisiera con mis ansias y las tuyas,
cuando de sestear, amor, concluyas,
al pie del *limonero limonado*.
(SV, 8, v. 8)

²⁶Por ejemplo, «Debajo del limón / dormía la niña, / y sus pies en el agua fría», en Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1978, 2.º ed., pág. 225.

En la casi desaparición del término en *El rayo*, la imagen obtiene una metaforización sexual en dependencia también con una amplia tradición poética²⁷:

Me tiraste un *limón*, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.
Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una *punta de seno* duro y largo.
(RNC, 4, v. 1)

En el período histórico y final la imagen sólo mantiene una presencia con el valor originario de naturaleza. La correspondencia del término en el segundo espacio plantea aquí la relación semántica entre el valor concreto (naturaleza) y el valor metafórico-sexual (período existencial-amoroso).

Es de destacar cómo los cuatro términos definen sus correspondencias principales en el campo de la naturaleza, a partir del cual se extienden metáforas que mantienen siempre relación con los valores concretos de las palabras.

7. Espacios geográficos

7.1. Cielo

a) Naturaleza. Valor determinante. Junto a un conjunto amplio de cielos azules, contextualizados positivamente, aparecen en este período coloraciones significativas, como la que citamos, en relación a la metáfora de la oscuridad:

La noche viene corriendo
el azul *cielo* enlutado.
(N0, «Pastoril», v. 42)

b) Existencial-amoroso. Valor natural, referente objetual de la pesadumbre:

Ojos de ver y no gozar el *cielo*,
corazón de naranja cada día.
(RNC, 27, v. 12)

c) Histórico. Continúa Como marco referente natural de la acción épica:

Los bueyes mueren vestidos
de humildad y olor de cuadra:

²⁷Tradición que se desarrolla desde las «Naranjicas trae la niña» de Lope de Vega, al «Limonar / nido de senos amarillos» de Federico García Lorca. *Obras completas*, pág. 515.

las águilas, los leones
y los toros, de arrogancia,
y detrás de ellos, el *cielo*
ni se enturbia ni se acaba.

(VP, «Vientos», v. 59)

d) Final. Conexo al tema ascensional, salvífico, a través de la relación con *vuelo* y *altura*²⁸, el cielo natural es referencia metafórica de la superación del espacio descendido de las cárceles:

Iba tan alto a veces, que le resplandecía,
sobre la piel el *cielo*, bajo la piel el ave,

pero, desde este pasado de altura, el poeta encuentra su realidad actual:

El hombre yace. El *cielo* se eleva. El aire muere.

(UP, «Vuelo», v. 14 y 36),

en la que la distancia cada vez mayor del cielo señala la imposibilidad de salvación.

El comportamiento del término cumple la indicación principal del valor de naturaleza, que se contextualiza en los sucesivos espacios con este mismo valor, extendiéndose a una metaforización procedente del espacio central de lo elevado, en el que entran también los términos conexos *altura* y *vuelo*.

7.2. Mar

Las correspondencias del término se determinan fundamentalmente en el período final, por lo que su lectura es la de un término de la naturaleza desplazado a un campo metafórico casi continuo.

d) Final. Junto a escasos valores naturales, sobresalen las presencias metafóricas, como la del mar-muerte manriqueño:

Tan sombrío llegó a estar
(nada el agua le divierte)
que después de meditar,
tomó el camino del *mar*,
es decir, el de la muerte.

(CRA, 95, v. 9);

o una construcción próxima a un «mar de amor» renacentista:

No puedo olvidar
que no tengo alas,
que no tengo *mar*,

²⁸Cf. este mismo capítulo, epígrafe XVI.

vereda ni nada
con que irte a besar.
(CRA, 91, v. 3)

a) Naturaleza. Valor natural y concreto:

Yo soy gentil góndola que llegase henchida
de fe y optimismo al fondo del *mar*.
(N0, «Balada», v. 37)

b) Existencial-amoroso. Aparece ya la metaforización que llega hasta el período final, con la metáfora del «mar de amor», en explicación de un naufragio existencial en el que la amada es tabla de salvación:

Pena que vas, cavilación que vienes
como el *mar* de la playa a las arenas.
Como el *mar* de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes
(...)

Nadie me salvara de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro...
(RNC, 10, v. 4-5);

o simplemente metáfora erótica hacia el cuerpo de la amada en consonancia a una frecuente tipología cultural de la imagen²⁹:

Exasperado llego hasta la cumbre
de tu pecho de isla, y lo rodeo
de un ambicioso *mar* y un pataleo
de exasperados pétalos de lumbre.
(RNC, 25, v. 7)

c) Histórico. El término metaforiza la grandiosidad épica de la acción:

La alegría es un huerto del corazón con *mares*
que a los hombres invaden de rugidos.
(VP, «Juramento», v. 26)

El valor metafórico determinante, cuya construcción se observa claramente en el período final, trasciende el valor concreto y natural de espacio geográfico, a partir del período existencial.

7.3. Río

²⁹La tipología cultural de la navegación de amor, tan frecuente desde la poesía provenzal y el Renacimiento en numerosos autores, se desarrolla en el siglo XX con frecuencia en autores como Hernández y Neruda.

a) Naturaleza. Valor determinante, natural y concreto:

Entre los misterios de la noche en calma,
siéntese el continuo resbalar del *río*,

(N0, «Horizonte», v. 10)

b) Existencial-amoroso. Muy pocas presencias de las que sobresale la metaforización tópica de río-llanto:

Mi corazón, mis ojos sin consuelo,
metrópolis de atmósfera sombría
gastadas por un *río* lacrimoso.

(RNC, 27, v. 11),

quedando las otras en el valor de río-naturaleza:

Cada vez que te veo entre las flores
de los huertos de marzo sobre el *río*.

(SV, 5, v. 2)

c) Histórico. Muy pocas presencias y, generalmente, ríos concretos, como el Manzanares, que, a través del tema épico de la defensa de Madrid, desarrolla una personificación:

El *río* Manzanares,
un traje inexpugnable de soldado,
tejido por la bala y la ribera.

(VP, «Fuerza», v. 9)

d) Final. Las pocas presencias se desarrollan en atracción a la metáfora determinante del período del mar-muerte; aquí por supuesto, con el sentido manriqueño del río-vida:

El pez más viejo del *río*
de tanta sabiduría
como amontonó, vivía
brillantemente sombrío.
Y el agua le sonreía.
Tan sombrío llegó a estar
(nada el agua le divierte)
que después de meditar,
tomó el camino del mar,
es decir, el de la muerte.

(CRA, 95, v. 1);

o como en el importante contexto que citamos a continuación, donde el río-vida metaforiza una situación social y colectiva:

Tanto *río* que va al mar

donde no hace falta agita.
Tantos cuerpos que se secan.
Tantos cuerpos que se abrazan.
(CRA, 84, v. 1)

El valor del término, determinado por sus correspondencias en el período de la naturaleza y, por lo tanto, con un significado prevalentemente natural, se metaforiza al final, en conexión al término *mar*, con el significado manriqueño del río-vida.

8. Temporalidad natural

8.1. Día

En el período de la naturaleza y en el período final hay acumulación de correspondencias, señalando el análisis estos dos espacios como principales.

a) Naturaleza. Valor concreto de temporalidad. Valor determinante:

Y amargada su alma por la hiel del fracaso,
día a día marchaba con su flauta al ocaso.
(N0, «Sueños», v. 29)

d) Final. Valor concreto de temporalidad:

Corazón que en el tamaño
de un *día* se abre y se cierra.
(CRA, 22, v. 6)

b) Existencial-amoroso. Temporalidad:

Algún *día*
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.
(«Rayo», 1, v. 34)

c) Histórico. Temporalidad:

Uno no es tan humano que no estrangule un *día*
pájaros sin sentir herida la conciencia.
(HA, «El hambre», I, v. 5)

El término tiene el valor propio de temporalidad natural, y la indicación de correspondencias en el período de la naturaleza y en el período final no tiene otro valor que el cuantitativo.

9. Cualidades naturales

9.1. Altura

a) Naturaleza. Valor determinante. Identificación de cualidades de objetos naturales, en los que aparece claramente la metáfora ascensional mística:

¡Ascensores!: ¡qué rabia! A ver, ¿cuál sube
a la talla de un monte y sobrepasa
el perfil de una nube,
o el cardo, que, de místico, se abrasa
en la serrana gracia de la *altura*?

(N5, «Silbo afirmación», v. 86),

junto a una identificación personal en la que la altura es signo de una cualidad positiva:

Alto soy de mirar a las palmeras,
rudo de convivir con las montañas...

(Ibídem, v. 1)

b) Existencial-amoroso. Casi desaparición del término. Valor de identificación personal con la cualidad positiva, como marco de la pesadumbre existencial:

¡Qué alegría ser par, amor, amada,
y *alto* bajo el ejemplo de la pluma,
y qué pena no serlo eternamente!

(SV, 8, v. 13)

c) Histórico. Junto a contextos de valores naturales, identificación de cualidades atribuidas a personas:

Morena de *altas* torres, *alta* luz y altos ojos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida.

(VP, «Canción esposo», v. 5)

d) Final. Valores naturales y metaforización atraída por el campo ascensional:

Mirada negra y dorada,
hecha de dardos directos,
signo de un alma en lo *alto*
de todo lo verdadero.

(CRA, 53, v. 13)

El valor del término en el período de la naturaleza, en donde tiene tres secciones de significado (cualidad natural, metáfora mística ascensional, identificación positiva de personas) se extiende a los sucesivos contextos.

9.2. Pureza

Las correspondencias lo determinan principalmente en el período de la naturaleza y como segundo valor en el período histórico.

a) Naturaleza. Valor determinante. Cualidad atribuida a objetos del mundo natural: luna,

cielo, flores, luz:

Aquella que la envuelve como un girón de gloria
como un milagroso raudal de *pura* luz.

(N0, «Ofrenda», v. 24)

c) Histórico. Contextos naturales, marco de la referencia histórica y social:

Entre estiércol *puro* y vivo
de vacas, trae a la vida
un alma color de olivo
vieja ya y encallecida.

(VP, «El niño yuntero», v. 9)

b) Existencial-amoroso. Contextos naturales:

Ya se desembaraza y se deslumbra
el angélico lirio de la cumbre,
y al desembarazarse da un relumbre
que de un *puro* relámpago me siembra.

(IH, III, v. 4)

d) Final. Contextos naturales:

Delgada de ansiedad, *pureza*, sol, bravura,
azucena que barre sobre la misma fosa,
es cada vez más *alta*, más cálida, más pura.

(VP, «Ascensión», v. 6 y 8)

El término se comporta, por lo tanto, como desarrollo continuo del valor natural determinante, contextualizándose así en los diferentes períodos.

10. La materia geológica

10.1. Piedra

En la lectura extensa de páginas anteriores veíamos el comportamiento predominantemente metafórico del término, en el que el valor de la naturaleza se desplazaba a un valor existencial-amoroso con el significado de piedra-amenaza, siendo este período, además, el que determinaba las correspondencias del término. A partir del período existencial-amoroso, el término entra en contextualización metafórica en los períodos histórico y final, reiterándose los valores de metáfora existencial que había asumido en su período determinante.

11. Lo corporal

El campo de «lo corporal» se construye a través de nueve términos que tienen un comportamiento diverso en sus espacios de determinación, siendo similar sólo la distribución de *corazón*, *sangre* y *venas* (período existencial-amoroso) y *boca* y *vientre* (período final). Ningún término aparece indicado hacia los valores de naturaleza, a excepción de *ojos* y *manos* que

ocupan el espacio II, esto es naturaleza + comienzos del período existencial-amoroso, siendo obviamente su valor existencial-amoroso. Los valores principales son:

11.1. Boca

d) Final. Valor determinante. Aparece una acumulación de presencias con dos sentidos fundamentales: la boca, referente concreto del mundo del amor ausente:

*Boca que arrastra mi boca.
Boca que me has arrastrado:
boca que vienes de lejos
a iluminarme de rayos.*
(CRA, 67, v. 1-3);

en cuanto *bocas* colectivas, en contextualidad negativa que, a través del mecanismo de inversión³⁰, transforman el valor del término en su construcción histórica, positiva, aparecido en el espacio correspondiente:

*Bocas de ira.
Ojos de acecho.
Perros aullando.
Perros y perros.*
(CRA, 1, v. 1)

a) Naturaleza. El término aparece con significado erótico en la descripción de la situación amorosa:

*... para colmar con mi boca
esta sed que me sofoca
de amor...*
(N0, «A la señorita», v. 8)

b) Existencial-amoroso. Referente concreto de la acción amorosa:

*El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
(...)
Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca ¡con qué cuidado!
para que no se vicie y se desmande.*
(RNC, 11, v. 13)

c) Histórico. Referente concreto del mundo del amor ausente, valor similar al del período final:

³⁰Cf. nota 18 de este mismo capítulo.

Cuando junto a los campos de combate te piensa
mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,
te acercas hacia mí con una *boca* inmensa
de hambrienta dentadura.

(VP, «Canción esposo», v. 8 y v. 23);

y, en contextualidad positiva, una referencia a la función histórica que el poeta está desarrollando:

Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche
(...)
que aquí estoy yo para amarte
y estoy para defenderte
con la sangre y con la *boca*
como dos fusiles fieles.

(VP, «Sentado», v. 17)

La máxima contextualidad del término en el período final, determinado por un conjunto amplio de correspondencias, se desarrolla con dos valores principales, en referencia erótica e histórica, aparecidos en el período existencial-amoroso y en el histórico, mediando para este segundo valor la estructura de inversión de la imagen³¹.

11.2. Corazón

b) Existencial-amoroso. Valor determinante. Centro del mundo de sensaciones³² y de impulsos, el término ocupa un valor central en la referencia a la pesadumbre existencial:

¿No cesará este rayo que me habita
el *corazón* de exasperadas fieras?

(RNC, 2, v. 2)

Mi *corazón*, mis ojos sin consuelo,
metrópolis de atmósfera sombría...

(RNC, 27, v. 9)

a) Naturaleza. Sensaciones positivas ante el mundo natural:

El alma cansina siéntese alentada
y el *corazón* viejo juvenil palpita.

(N0, «Marzo», v. 40)

c) Histórico. Impulso y generosidad épica:

Hombres, mundos, naciones;

³¹*Ibidem.*

³²Cf. Cirlot, *Diccionario*, pág. 145.

atended, escuchad mi sangrante sonido,
recoged mis latidos de quebranto
en vuestros espaciosos *corazones*,
porque yo empuño el alma cuando canto.

(VP, «Recoged», v. 16)

d) Final. Un valor doble positivo-negativo, relacionado el segundo con la inversión del impulso histórico:

El *corazón* es agua
que te acaricia y canta.

(...)

El *corazón* es agua
que se remueve, arrolla,
se arremolina, mata.

(CRA, 25, v. 1 y 5)

El valor del término en el período existencial-amoroso, como centro del mundo de las sensaciones, aquí de pesadumbre existencial, se complementa con el valor permanente que los diferentes valores temáticos plantean: sensaciones ante la naturaleza, la historia y la historia destruida³³.

11.3. Huesos

c) Histórico. Valor determinante. El impulso épico se realiza por medio de una sinécdoque (hueso por hombre) como primer valor:

Aunque te falten las armas,
pueblo de cien mil poderes,
no desfallezcan tus *huesos*...

(VP, «Sentado», v. 41);

relación huesos-reducción de la vida: muerte:

Juventud solar de España:
que pase el tiempo y se quede
con un murmullo de *huesos*
heroicos en su corriente.

(VP, «Llamo», v. 87)

a) Naturaleza. Huesos naturales de los frutos en los que aparece la imagen de consunción, de muerte, metaforizándolos:

Está queriendo el fruto

³³El tema de la historia destruida es la visión central para la lectura del *Cancionero*, como ruptura del mundo épico anterior, en la destrucción de la historia que el poeta vivía positivamente en el período de la primera parte de la guerra civil.

que tu mano lo libre de su peso,
-¡cane que has de tornarte puro hueso!-
(N3, «Estío», v. 4)

b) Existencial-amoroso. Centro del impulso erótico:

Toda la creación busca pareja:
se persiguen los astros y los *huesos*.
(IH, III, v. 10)

d) Final. Centro de la ausencia erótica y la tensión del eros:

Entonces, el anhelo creciente, la distancia
que va de *hueso* a *hueso* recorrida y unida.
(UP, «Muerte nupcial», v. 18)

El valor central de la sinécdoque, determinando un impulso épico, se complementa con un impulso erótico en los otros espacios y con la relación huesos-muerte -también del período histórico, que es el determinante-, valor presente ya en la época de la naturaleza. Los contextos históricos de relación con la muerte tienen implícito un valor de germinación, dentro de una simbología cultural extendida³⁴, o, mejor, de resurrección, como utilización épica de la simbología católica³⁵:

Madre: abismo de siempre, tierra de siempre: entrañas
donde desembocando se unen todas las sangres:
donde todos los *huesos* caídos se levantan:
madre.

(HA, «Madre España», v. 12)

11.4. Manos

El término tiene dos indicaciones de contextualidad principal, en el espacio II (naturaleza más comienzos del período existencial-amoroso) e histórico, siendo los significados más importantes los que se desarrollan como mano-acción; -conocimiento y -conciencia de la realidad.

a) Naturaleza. En el espacio II aparecen también valores existenciales-amorosos. Valor determinante. Acción hacia la naturaleza:

Permanentes frescuras manantiales
que mi mano convoca.
(N3, «Pozo», v. 17);

³⁴Cf. Vladimir Propp, *Edipo alla luce del folklore*, págs. 86 ss.

³⁵La continuidad de la simbología católica en Hernández, fuera de su significación originaria religiosa, ha sido estudiada por Renata Innocente en *Il teatro di Miguel Hernández*, págs. 189 ss.

acción hacia la naturaleza con simbología erótica:

Ya no te buscan deseosas *manos*,
maliciosas avispas.

(N3, «Arbol desnudo», v. 3)

c) Histórico. En este segundo espacio determinante, es fundamental el sentido de acción hacia la historia, acción épica:

Buitrago ha sido testigo
de la condición de rayo,
de las hazañas que callo
y de la *mano* que digo.
¡Bien conoció el enemigo
la *mano* de esta doncella!

(VP, «Rosario», v. 24 y 26);

apareciendo también contextos de referencia erótica:

Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo
Cosida por tu *mano*.

(VP, «Canción esposo», v. 36)

En la poesía de la última parte de la guerra, se opera una transformación del valor del término al convertirse en referente de la destrucción y el odio, convirtiéndose las manos en garras:

Garras que revestía
de suavidad y flores
(...)
Crepitan en mis *manos*.
Aparta de ellas, hijo.
Estoy dispuesto a hundirlas,
dispuesto a proyectarlas
sobre tu carne leve.

(HA, «Canción primera», v. 14)

d) Final. Referencia erótica. Obsérvese la continuidad de la relación manos-deseo, presente desde los valores principales:

No es posible acariciarte
con las *manos* que me dio
el fuego de más deseo...

(CRA, 65, v. 16);

junto a un valor social e histórico, obtenido como inversión de la acción épica:

Entre nuestras dos vidas
hay cárceles con *manos*.
(CRA, 74, v. 14)

El valor principal del término es el de acción, erótica o histórica, surgido en los dos espacios principales por sus correspondencias.

11.5. Ojos

a) Naturaleza. Recordemos que su atribución se realiza hacia el espacio II, es decir, naturaleza + comienzos del período existencial-amoroso. La imagen de los ojos aparece contextualizada principalmente, en el espacio determinante, con valores de referencia erótica, imagen de la mujer, de la belleza:

Mi corazón otra pasión no acata
y mis *ojos* su imagen han plasmado.
(N0, «Soneto», v. 4)

b) Existencial-amoroso. Los valores del período anterior, con el que está relacionado por sus correspondencias:

Mis *ojos*, sin tus *ojos*, no son *ojos*,
que son dos hormigueros solitarios...
(IH, 2, v. 1)

d) Final. Segunda determinación. Aparecen contextos de referencia a la amada ausente:

La cantidad de mundos
que con los *ojos* abres,
que cierras con los brazos.
(CRA, 73, v. 2),

junto a otros en los que, a través de ojos, se contextualiza la situación de la historia destruida y la aparición de la amenaza exterior al poeta³⁶:

Bocas de ira.
Ojos de acecho.
Perros aullando.
Perros y perros.
(CRA, 61, v. 2)

La muerte del hijo está obsesivamente referenciada a través de sus ojos, en varios contextos:

³⁶La contextualidad de la historia destruida provoca que muchos elementos del mundo poético se conviertan en indicadores de amenaza exterior. Cf. Rovira, *Cancionero*, capítulo VI, «Algo que amenaza al poeta».

ojos que se han consumado
infinitamente abiertos.
(CRA, 53, v. 15)

c) Histórico. Referencia de descripción de la amada y construcción erótica:

Morena de altas torres, alta luz y altos *ojos*,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida.
(VP, «Canción esposo», v. 5)

Ave que solo persigue,
para nido y aire y cielo,
carne, manos, *ojos* tuyos
y el espacio de tu aliento.
(HA, «Carta», v. 35);

apareciendo además algunas referencias de contextualidad épica, aquí como impulso personal que define la actuación del poeta:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis *ojos* y mis manos.
(HA, «El herido», II, v. 2)

El valor principal del término es el determinado por sus presencias en el espacio existencial-amoroso y en el final, con un significado referido a la descripción de la mujer, de él mismo y del hijo, apareciendo con éste la referencia ojos-muerte. Los otros valores desarrollados son los mismos en los diferentes períodos, a excepción de unas pocas presencias contextualizadas en el período histórico con valor épico, período en el que, por otra parte, el término tiende a hacerse infrecuente, como si el poeta quisiera prescindir ante la historia de este instrumento del conocimiento.

11.6. Pie

El valor concreto del término, dejando aparte construcciones como en pie, al pie, de pie, etc., se determina en el espacio existencial-amoroso y en el final, desarrollando la siguiente construcción del significado:

b) Existencial-amoroso. Valor determinante. Por encima de cualquier otro sentido, aparece como punto de referencia de una situación reverencial o devocional hacia la amada:

para que tu impasible *pie* desprecie
todo el amor que hacia tu *pie* levanto.
(RNC, 15, v. 15 y 16);

o como el importante soneto 8 de *El rayo*, paradigma de esta actitud:

Por tu *pie*, la blancura más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,

una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.
Con tu *pie* vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura,
y a donde va tu *pie* va la blancura,
perro sembrado de jazmín calzable.
A tu *pie*, tan espuma como playa,
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de su planta entrar procuro.
Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro.

d) Final. Referencia al pie de la amada, evocándolo en la ausencia:

y me parece un sueño
que, sobre el empedrado,
alce tu *pie* su íntimo
sonido descansado.

(CRA, 42, v. 9)

a) Naturaleza. Aparece una actitud devocional, clarificadora quizá del origen del valor en el período amoroso, hacia la Virgen:

¡Virgen sagrada!...
(...)
confusión hecho todo y ternuras
bajo el milagro de tus *pies* tersos.

(N0, «Plegaria», v. 37)

b) Histórico. La misma actitud hacia una mujer, símbolo para el poeta de la mujer en la guerra:

Dan ganas de besar los *pies* y la sonrisa
a esta herida española,
y aquel gesto que lleva de nación enlutada...

(VP, «Pasionaria», v. 11)

El valor del término es el de referente devocional, sistematizado hacia la mujer en el período existencial-amoroso y en el final, procediendo probablemente la imagen de la inspiración católica del poeta, presente en la poesía de la naturaleza. Reafirma la actitud y el valor de la imagen su repetición, con otro sentido y otro referente, en la poesía histórica³⁷.

³⁷Oreste Macrí, en *Diálogo con Puccini su Hernández*, ha planteado la continuidad y el valor de la simbología religiosa en el último Hernández, continuidad y valor puesta al servicio obviamente de su lectura central de la poesía hernandiana como mística y telúrica.

11.7. Sangre

b) Existencial-amoroso. Valor determinante. A través de la sangre se simbolizan los impulsos vitales de salvación que tienen en este período un marcado carácter erótico:

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi *sangre*, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

(RNC, 4, v. 7),

o este fragmento, en el que el pesimismo existencial obtiene una clave de salvación a través de la referencia amorosa³⁸:

Mi *sangre* es un camino ante el crepúsculo
de apasionado barro y charcos vaporosos
que tiene que acabar en tus entrañas,
un depósito mágico de anillos
que ajustar a tu *sangre*.

(N8, «Mi sangre», v. 57 y 61)

a) Naturaleza. Junto a contextos naturales, en los que aparecen metáforas a través de la relación de color: «flores sangrientas», «sangre de rosas», etc., aparece ya la referencia erótica:

... mujer querida
(...)
toma mi *sangre* y mi vida
que a dártela estoy dispuesto.

(N0, «A la señorita», v. 34)

c) Histórico. Contextualidad erótica: sangre como impulso originario que se trasciende en la cúpula:

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de *sangre* a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

(VP, «Canción esposo», v. 2);

junto a contextos frecuentes de descripción de la realidad de la guerra:

Sangre, sangre por árboles y suelos,
sangre por aguas, *sangre* por paredes
y un temor de que España se desplome

³⁸El camino es similar, como hemos señalado antes, al estudiado por Amado Alonso para la poesía de Pablo Neruda, en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, págs. 348 ss.

del peso de la *sangre* que moja entre sus redes...
(VP, «Recoged», v. 34, 35 y 36)

d) Final. Aparecen valores referentes al mundo personal como prolongación de la vida, a través del amor:

El número de *sangres*
que el mundo iluminó
en dos desembocaba.
Tú y yo.
(CRA, 72, v. 1);

junto al mundo personal como receptor de la muerte, a través de la historia destruida:

El número de *sangres*
que es cada vez mayor
en dos ha de quedar.
Tú y yo.
(CRA, 72, v. 9)

En el desarrollo del valor del término prevalece siempre el sentido erótico determinante del período existencial-amoroso. La alta frecuencia en el período histórico, como descripción de la realidad de la guerra, aparece como un sentido compensado por la distribución de las correspondencias del conjunto de términos³⁹, siendo además la relación sangre-guerra, un valor que, por obvio, es poco relevante.

11.8. Venas

b) Existencial-amoroso. Valor determinante. Impulso central, conexo al valor de sangre, en contextualidad erótica:

Suelto todas las riendas de mis *venas*
cuando te veo, amor, y me emociono...
(SV, 2, v. 9)

a) Naturaleza. El mismo significado de impulso central de vida:

Yo soy fuerte hoguera que inmensa se inflama
la sangre en las *venas* haciendo rugir...
(N0, «Balada Juventud», v. 12)

c) Histórico. El impulso de la vida está contextualizado hacia la dimensión épica:

Para la libertad siento más corazones
que arenas en mi pecho: dan espuma mis *venas*...

³⁹Cf. apéndice metodológico y nota 72 del capítulo II.

(HA, «El herido», II, v. 6)

d) Final. El impulso vital es objeto de la presión de la historia destruida:

Hierros que cercan las *venas*
y las muerden con rencor.

(CRA, 65, v. 21)

El número reducido de contextos en los que aparece el término asume los diferentes valores de cada etapa, menos la referencia a la naturaleza, partiendo del valor determinante de impulso vital, contextualizado principalmente en el período existencial-amoroso como impulso erótico.

11.9. Vientre

Aparece en un número reducido de contextos y con una elevada distancia de distribución, por estar acumuladas las presencias en el período final, que es el determinante.

d) Final. Valor determinante. Alrededor de la metáfora central de la fecundidad, en cuanto maternidad de la mujer:

y el sol nace en tu *vientre* donde encontró su nido.

(UP, «Hijo de la luz», III, v. 16);

tema que plantea la única posibilidad de futuro salvífico, por medio del hijo que va a nacer:

Menos tu *vientre*
todo es confuso.

(...)

Menos tu *vientre*
todo es oculto.

Menos tu *vientre*,
todo inseguro.

(...)

Menos tu *vientre*
todo es oscuro,
menos tu *vientre*
claro y profundo.

(CRA, 64, v. 1, 7, 9, 13 y 15);

apareciendo también valores conexos de regreso del propio poeta al útero materno, ante la amenaza exterior, como lugar de protección:

Caudalosa mujer: en tu *vientre* me entierro.

Tu caudaloso *vientre* será mi sepultura.

(UP, «Hijo de la luz», II, v. 13 y 14)

a) Naturaleza. Pocos contextos. Vientres naturales en los que se desarrolla la metáfora de

la fecundidad:

La faz de los barbechos como un espejo brilla;
los surcos en sus *vientres* de tierra fresco alojan:
¡será un latido verde bien pronto la semilla!

(N0, «Lluvia», v. 7)

b) Existencial-amoroso. Una sola presencia, cuyo valor es de relación fecundidad-poesía:

Cantas, sangras y cantas; te pones a sangrar
y no son suficientes tus heridas
ni el *vientre* todo tallo donde tu sangre cuaja.

(N8, «Oda a Neruda», v. 90)

c) Histórico. Se realiza una conexión, a través del tema épico, con la metáfora de la fecundidad:

Sembrada está la simiente:
y vuestros *vientres* darán
cuerpos de triunfante frente...

(N11, «Andaluzas», v. 10)

Las pocas presencias de vientre, a excepción de su frecuencia en el período final, son indicadoras de la metaforización en la poesía carcelaria: vientre, fecundidad, futuro.

12. Los sujetos de la acción

12.1. Hombre

c) Histórico. Valor determinante. Sujeto fundamental de la acción épica, tiene una alta frecuencia en el período histórico:

Solos se quedan los *hombres*
al calor de las batallas,
y vosotros, lejos de ellas,
queréis ocultar la infamia,
pero el color de cobardes
no se os irá de la cara.

(VP, «Los cobardes», v. 65)

a) Naturaleza. Escasísimas presencias, en las que el término aparece o construido en un paisaje:

¡Ya abre un *hombre* con un pico estrecha zanja!

(N0, «Amores», v. 32);

o como referente de la situación amorosa:

¿por qué, amada mujer, crees imposible
en un cuerpo de niño un alma de *hombre*?
(N0, «Soneto», v. 14)

b) Existencial-amoroso. Muy escasas presencias. Referencias a la angustia existencial desde la que se prepara el salto hacia el impulso épico⁴⁰:

Hoy descorazonarme,
yo el más corazonado de los *hombres*,
y por el más, también el más amargo.
(N9, «Me sobra el corazón», v. 38)

d) Final. Identificador esencial de la acción erótica:

No quiso ser.
No conoció el encuentro
del *hombre* y la mujer.
(CRA, 9, v. 3);

el espacio temático de la historia destruida niega al hombre su supervivencia y esperanza:

En el fondo del *hombre*,
agua removida.
En el agua más clara,
quiero ver la vida.
(CRA, 11, v. 1)

El término se contextualiza principalmente, por el conjunto de las correspondencias, en el período histórico, donde sintetiza varias veces la actitud épica. Otros valores (eros, la negación interior de la esperanza, etc.) no tienen frecuencia contextual. En el período final, aparece en el último ejemplo -y otras veces- un valor de espacio negativo para el hombre, inversión del espacio positivo épico.

12.2. Mujer

d) Final. Se convierte en un término que desarrolla el primer espacio de la ausencia:

Apagado va el hombre
sin luz de *mujer*.
(CRA, 39, v. 36);

junto a la referencia concreta al eros:

Cerca del agua te quiero, *mujer*,
ver, abarcar, fecundar, conocer.

⁴⁰Es de nuevo un valor de similitud con la evolución de la poesía de Pablo Neruda el que se plantea aquí.

(CRA, 69, v. 7);

y la mujer como referencia de la aniquilación a la que la historia y la muerte del primer hijo someten al poeta; aquí alrededor del tema de maternidad-futuro:

Pero en tu vientre, pero en tus ojos, *mujer* mía,
la noche continúa cayendo desolada.

(UP, «A mi hijo», v. 43)

a) Naturaleza. Presencia frecuente de un valor erótico:

viene un poema de arrullos de fecundas palomas
a ponerme en los labios un sabor de mujer.

(N0, «Insomnio», v. 30)

b) Existencial-amoroso. La referencia a la mujer concreta, presente en abundantes poemas por medio de la segunda persona verbal, explica la escasísima presencia del término, que aparece como testigo de la crisis existencial del poeta:

Mujer, mira una sangre,
mira una blusa de azafrán en celo,
mira un capote líquido ciñéndose a mis huesos
como descomunales serpientes que me oprimen
acarreado angustia por mis venas.

(N8, «Mi sangre», v. 13)

c) Histórico. Aparecen ya los valores fundamentales del período final: como referencia erótica:

tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una *mujer* y un hombre gastados por los besos.

(VP, «Canción esposo», v. 44);

como la historia aniquiladora del futuro a través del tema esencial de la maternidad:

aborrece al que aborrece
la paz de tu corazón
y el vientre de tus *mujeres*.

(VP, «Sentado», v. 52)

El desarrollo del valor del término se concentra en los valores del período final, determinante por sus correspondencias, al recoger los sentidos contextuales de la evolución en los restantes períodos.

13. Situaciones, cualidades y estados de definición existencial

El conjunto de términos que forman el campo más concreto de definición existencial-amoroso, están definidos precisamente en los espacios II (naturaleza más comienzos

del período existencial-amoroso) y III (existencial-amoroso), a excepción de *vida* y *muerte* que tienen su mejor definición en el período histórico. *Vida* y *muerte* conectan por otra parte con el epígrafe XV -la enfermedad, la destrucción- representado en nuestros términos por *herida* que, obviamente obtiene también la mejor definición en el campo histórico. Por lo tanto, *ausencia*, *amor*, *pena*, *soledad*, *risa* y *llanto* son términos-claves de la definición existencial hernandiana, en la que observamos los siguientes valores principales:

13.1. Ausencia

Término con una elevadísima distancia motivada por su acumulación en los períodos del final de la poesía de la naturaleza y comienzos de la existencial-amorosa, como primera indicación, y del período final, el del *Cancionero y romancero de ausencias*, como segunda.

a) Naturaleza. Junto a alguna utilización del término referido a elementos naturales:

¡Ay, el cielo está ausente de los campos!
(N5, «Silbo de la sequía», v. 10);

aparecen pronto los valores referentes a la ausencia amorosa:

No media más distancia que un otero
entre la *ausencia* mía y tu presencia
y sin embargo, amor, está la *ausencia*
pendiente de tu puerta de romero.
(N4, «No media», v. 2 y 3)

d) Final. Término reiterado con dos valores principales: como referencia de la situación amorosa, tragedia del eros:

A mi lecho de *ausente* me echo como a una cruz
de solitarias luna del deseo.
(UP, «Orillas de tu vientre». v. 2);

como definición esencial del mundo que el poeta vive -su cárcel- mediando la referencia amorosa:

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.
(...)
Ausencia en todo siento.
Ausencia. Ausencia. Ausencia.
(CRA, 34, v. 1, 9 y 10)

b) c) No hay presencias del término en la serie constituida por *El rayo*, N7, N8, apareciendo sólo dos veces en el período histórico, en el poema «Carta» de *El hombre acecha*, para significar el valor del término en referencia erótica:

El palomar de las cartas

abre su imposible vuelo
desde las trémulas mesas
donde se apoya el recuerdo,
la gravedad de la *ausencia*,
el corazón, el silencio.

(v. 5);

junto al valor de aplicación a la situación de una entera sociedad:

y con los hombres me encuentro
malheridos por la *ausencia*,
desgastados por el tiempo.

(v. 11)

El comportamiento del término es, por tanto, el de un desarrollo de dos valores, uno en la esfera personal amorosa, otro en la de la sociedad, que se acumulan en dos períodos de la obra. Observemos cómo la presencia en el período histórico cumple los dos.

13.2. Amor

Es el término más frecuente del vocabulario utilizado. Obtiene su mejor definición en el espacio II, pero todos sus valores semánticos están relacionados con el III, es decir, con el existencial-amoroso, manteniéndose en su sentido concreto y directo⁴¹:

b) Existencial-amoroso. Valor determinante. Los sentidos principales que desarrolla son: amor como salvación de la crisis existencial que el poeta vive:

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu *amor*, la tabla que procuro.

(RNC, 10, v. 10);

contraposición con el tema de la muerte, término síntesis de lo que amenaza al poeta, aquí como situación existencial:

Un *amor* hacia todo me atormenta
como a ti, y hacia todo se derrama
mi corazón vestido de difunto.

(RNC, 28, v. 12)

a) Naturaleza. En el período inicial, el término mantiene su valor de referencia amorosa:

Estoy perdidamente *enamorado*
de una mujer, tan bella como ingrata.

(N0, «Soneto», v. 1)

c) Histórico. Junto al valor tradicional, en referencia a la mujer:

⁴¹Cf. capítulo II, epígrafes 12 y 13.

He poblado tu vientre de *amor* y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo.
(VP, «Canción esposo», v. 1);

aparece una solución de la síntesis amor-muerte, al transformarse una cosa en otra, metaforizando la tragedia:

Hoy el *amor* es muerte
y el hombre acecha al hombre.
(HA, «Canción primavera», v. 21)

d) Final. La ausencia del amor define la tragedia que el poeta vive, en lo personal:

Pasó el *amor*, la luna entre nosotros
y devoró los cuerpos solitarios...
(CRA, 45, v. 11),

y en lo colectivo:

Tristes guerras
si no es *amor* la empresa.
(...)
Tristes hombres
si no mueres de *amores*.
(CRA, 62, v. 8)

El valor del término, definido en el período existencial amoroso como significado concreto, tiene a lo largo de la obra una extensión de sentidos que, partiendo de la definición real de la palabra, sirven para definir los sucesivos períodos temáticos, asumiendo así un valor hacia la historia, de justificación de todo el mundo personal del poeta.

13.3. Pena

Al realizar la lectura extensa del término, en páginas anteriores, observábamos su determinación absoluta como metáfora en el espacio existencial-amoroso, actuando junto a este valor, que tenía múltiples matices, un sentido secundario, simplemente conceptual, que se desarrollaba en los restantes períodos, en los que la presencia del término no era relevante.

13.4. Soledad

La mayor definición del término en el espacio II plantea valores hacia la naturaleza y hacia el mundo personal, en consonancia posiblemente al origen cultural del campo de significación de la palabra en el período de máximo mimetismo, donde no será difícil observar, por ejemplo, trazas de *La vida retirada* de Fray Luis o del modelo de soledad renacentista⁴²:

⁴²Es en este período de 1933-35 donde se observa una presencia importante de este sentido, con recuerdos evidentes de Fray Luis, e incluso del tema de la soledad «vida de aldea», en el sentido positivo de Fray Antonio de Guevara. Recordemos en Hernández el conocido «Silbo de afirmación en la aldea» de los poemas de 1935.

a) Naturaleza. Los espacios naturales están impregnados de soledad:

... cada
palmera se disputa
la *soledad* suprema de los vientos.

(N5, «Silbo afirmación en la aldea», v.151);

el huerto familiar del poeta como espacio de concentración y de vida:

He medio boquiabierto
la *soledad* cerrada de mi huerto.

(N5, «Silbo afirmación en la aldea», v. 116)

b) Existencial-amoroso. La situación enmarca una definición del espacio existencial que vive el poeta, soledad entre penas y llanto:

Lluviosos ojos que lluviosamente
me hacéis penar: lluviosas *soledades*.

(RNC, 27, v. 2)

c) Histórico. Muy pocos contextos. La soledad dramatiza la experiencia bélica:

Nieve donde el caballo que impone sus pisadas
es una *soledad* de galopante luto.

(HA, «El soldado», v. 6)

d) Final. Los espacios de la vida familiar -la casa, la habitación- dramatizan con su soledad la ausencia amorosa:

El viento ceniciento
clama en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.
Cámara *solitaria*
con el herido son
del ceniciento viento.

(CRA, 16, v. 5)

Los valores determinantes de espacio natural y situación amorosa son los que aparecen retomados por los restantes contextos, tematizando, a través de la soledad, la situación de la guerra y la cárcel.

13.5 y 6. Risa / Llanto

Los dos signos gestuales de la alegría y el dolor aparecen configurados mediante un comportamiento divergente que, partiendo de una proximidad en el período existencial-amoroso (*risa*: espacio II: naturaleza + existencial-amoroso), donde se determinan mejor los dos, se distancian por la segunda determinación que obtiene *risa* en el período final.

RISA

a) b) Naturaleza y existencial-amoroso. Valor determinante. Agrupamos aquí los dos apartados temáticos definidos en el espacio II, porque el término tiene continuidad semántica en cuanto signo gestual, es decir, en su valor concreto:

Ama, hoy, que tu boca canta la *risa*.
(N0, «Amorosa», v. 5);

metaforizándose otras veces el gesto, como procedente de una naturaleza feliz:

en el jardín, donde lanza la fuente *reidora*
una linfa que rauda recorre la umbrosa floresta...
(N0, «Motivos», v. 45)

En el período existencial-amoroso aparece además frecuentemente el contenido semántico opositivo entre *risa* y *llanto*:

Hoy es día de llanto, ¿por qué *ríes*?
Ya me duele tu *risa* en esta llaga
del lado izquierdo, hermana... cierra, cierra.
(SV, 4, v. 12-13),

contenido que aquí se desarrolla en clave amorosa y, en el período siguiente de jerarquización, se determina como situación histórica.

d) Final. Segundo valor por sus correspondencias. Su significado, en negativo, se presenta como una clave de la historia destruida:

Falta el espacio: se ha hundido la *risa*.
Ya no es posible lanzarse a la altura.
(UP, «Eterna sombra», v. 17);

estado carencial de la risa, que aquí sólo aparece, con contenido positivo, en relación al hijo recién nacido, como única esperanza de futuro:

Tu *risa* me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
(...)
Es tu *risa* la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
(CRA, 79, v. 29 y 36),

pudiéndose observar en los contextos anteriores la relación de la risa con el espacio semántico central de lo descendido / lo elevado.

c) Histórico. La casi desaparición del término en el período histórico está obviamente determinada por la sensación permanente de tragedia. Sólo algunos contextos demuestran un valor positivo, conexo a veces a un espacio de fenómenos naturales:

Avanza la alegría derrumbando montañas
y las bocas avanzan como escudos,
se levanta la *risa*, se caen las telarañas
ante el chorro potente de los dientes desnudos.

(VP, «Juramento», v. 24)

El valor del término se desarrolla claramente como valor concreto, determinado en el período existencial-amoroso, por sus correspondencias, con una segunda determinación en el período final, con valores predominantemente negativos entonces.

LLANTO

b) Existencial-amoroso. Valor determinante. Contextos de oposición a risa, como el citado antes, en donde prevalece el llanto. La realidad de la muerte del amigo Sijé:

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

(RNC, «Elegía», v. 14);

o la situación amorosa:

Por los alrededores de mi *llanto*
mi pañuelo sediento va de vuelo.

(RNC, 5, v. 12);

o el símbolo animal y existencial de la tragedia del hombre:

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera *llora*,
olvidando que es toro y masculino.

(RNC, 26, v. 13)

a) Naturaleza. Contextos descriptivos del dolor. Extensiones del llanto a elementos de la naturaleza, como los animales:

¡Ya no *llora* la pastora!
¡Después, parece que *llora*
llamándola, su ganado!

(N0, «Pastoril», v. 50-51)

lloran los pájaros adentro el güerto.
(N0, «Al verla», v. 13)

c) Histórico. Contextualidad de la tragedia:

Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos,
veo un bosque de ojos nunca enjutos,
avenidas de lágrimas y mantos:
y en torbellino de hojas y de vientos,
lutos tras otros lutos y otros lutos,
llantos tras otros *llantos* y otros *llantos*.
(VP, «Elegía primera», v. 85)

d) Final. El contenido del dolor de la derrota no se expresa por el llanto, que tiene las más bajas correspondencias en este período. Es como si aquel «toro» que olvidaba al llorar «que era toro y masculino», en *El rayo*, aquí hubiese querido contener la expresión gestual del dolor que, sin embargo, llega a aparecer brutalmente en algunos momentos:

Troncos de soledad,
barrancos de tristeza
donde rompo a *llorar*.
(CRA, 43, v. 3)

El término mantiene, por lo tanto, una continuidad semántica, determinada en el período existencial-amoroso, como clave gestual de la pena ante la muerte, el amor, la amenaza. Este mismo valor es el que se contextualiza en los restantes períodos, asumiendo sus significados temáticos.

13.7 y 8. Vida / Muerte

Las elevadas frecuencias de *vida* y *muerte* -junto con *amor*, los términos con mayor número de presencias-, tiene además una distribución equilibrada y una determinación por sus correspondencias en el período histórico, lo que es la característica común a dos palabras esenciales del mundo hernandiano, palabras que no soportan más construcción que la propiamente semántica en el período histórico, sufriendo leves modificaciones -vida / muerte como metáfora amorosa- en el existencial. El poeta nos ha definido paradigmáticamente su mundo como el del amor y la muerte -junto a la vida- y varios críticos han enfocado a partir de aquí el mundo poético hernandiano⁴³, pero, probablemente, recorrer la vida y la muerte como esencia de este mundo poético, es un viaje temático que no deparará muchas sorpresas. Es recorrer lo evidente.

Las 456 presencias de los dos términos -un 9'3% del total del programa- son un dato suficientemente indicativo para no darle más importancia a esta constante temática. Ahorramos por eso aquí las citas contextuales, que, por otra parte, ya han aparecido con frecuencia a lo largo de estas páginas.

La determinación histórica por sus correspondencias responde a un proceso dialéctico entre un vivir y un morir que entrega la realidad, prolongándose esto al mundo final, en el que

⁴³Por ejemplo, Cano Ballesta, *La poesía*, págs. 67 ss.

se produce a veces una síntesis recuperadora de la oposición fatal, por medio de otras vidas que surgen -el hijo futuro, por ejemplo-. El Análisis factorial nos demuestra el peso histórico y real de estas palabras, por encima de otros valores contextuales. Sobre estos términos, tan presentes en el mundo poético, no encontraremos otra particularidad que la constancia temática y la relación que abren siempre con campos metafóricos, como *muerte*: sombra, oscuridad, descendido; *vida*: luz, claridad, elevado, de los que actúan como catalizadores temáticos del espacio de metáfora en el que éstos se desarrollan⁴⁴.

14. Indicador de la relación amorosa

14.1. Beso

Determinado en el período existencial y, posteriormente, en el final, es un indicador de la relación de amor, presente o ausente, como obsesión en el segundo caso.

b) Existencial-amoroso. Valor determinante:

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

(RNC, 11, v. 3)

d) Final. Identificaciones personales con la acción de besar, imaginativamente, en el drama de la ausencia:

Beso soy, sombra con sombra.
Beso, dolor con dolor,
por haberme enamorado,
corazón sin corazón,
de las cosas, del aliento,
sin sombra de la creación.
Sed con agua en la distancia,
pero sed alrededor.

(CRA, 65, v. 1 y 2)

a) Naturaleza. En cuanto a la indicación de amor, sencillas metáforas naturales:

Las flores despiertan de su frío sueño
abriendo a los *besos* de sol sus corolas.

(N0, «Marzo», v. 10)

c) Histórico. En contextualidad épica, en la que el término pierde el valor erótico. Tiene pocas presencias:

⁴⁴Cf. Rovira, *Cancionero*, págs. 102 ss.

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos.

(VP, «Sentado», v. 3)

Ocupa también una función de esperanza en el futuro, cuando el drama de la guerra es sentido como ausencia erótica, para la cual la solución se funde con un renacer natural:

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

(HA, «Canción última», v. 9)

El término es expresión de un único valor concreto que, en el período de la naturaleza, obtiene una sencilla metaforización. La relación de correspondencias con el período existencial-amoroso y el final, confirma aquí el lenguaje del último período como recuperación de los anteriores.

15. La enfermedad, la destrucción

15.1. Herida

Se debe valorar también la conexión semántica de este campo con el término *muerte*, ya estudiado en las líneas generales de su evolución poética, que están determinadas por su presencia intensa en el período histórico, donde obviamente se acumulan los elementos de destrucción a los que responde también este término.

c) Histórico. Valor determinante. El término, desde su valor concreto, desarrolla una metaforización de la realidad, mediante fusión del poeta con ésta:

Abierto estoy, mirad, como una *herida*.

(...)

Herido voy, *herido* y *malherido*,
sangrando por trincheras y hospitales.

(VP, «Recoged», v. 11),

apareciendo extensiones cósmicas del valor de la palabra:

Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en sus entrañas.

(VP, «Elegía primera», v. 76)

a) Naturaleza. Un valor lexical de *herida* desarrollaba ya en el período inicial una atribución a un contexto natural en una acción de naturaleza:

porque ahora una sombra *hiere*
el cauce de la vereda.

(N0, «Nocturna», v. 29),

donde, por encima de la contextualización natural, observamos el espacio de relación que se establece entre la acción descrita -la sombra hiere- con un valor negativo y metafórico continuo en Hernández: la sombra que hiere abre el contenido de la oscuridad, invirtiendo el uso normal del valor lexical de herir, que en la lengua aparece conexo a luz.

b) Existencial-amoroso. Los símbolos de la amenaza exterior, rayo o cuchillo⁴⁵, actúan provocando heridas en la existencia:

Sigue, pues, sigue cuchillo,
volando, *hiriendo*...

(RNC, 1, v. 34)

d) Final. Es la vida -definida por la tríada, vida, amor y muerte- la que aparece narrada como herida atribuible a cada término esencial:

Llegó con tres *heridas*:
la del amor, la de la muerte, la de la vida.
Con tres *heridas* viene,
la de la vida, la del amor, la de la muerte.
Con tres *heridas* yo,
la de la vida, la de la muerte, la del amor.

(CRA, 30);

apareciendo también valores contextuales de naturaleza similares a los explicados antes:

Cuando paso por tu puerta,
la tarde me viene a *herir*.

(CRA, 46, v. 2);

y contextos que reiteran la herida provocada por la historia:

Espuelas. Espadas locas
abren una *herida* inmensa.

(CRA, 78, v. 58)

16. Conector espacial

16.1. Vuelo

Su conexión semántica con *altura* y *cielo* ha sido comentada antes y atrae a estos dos términos (cuyas correspondencias más importantes se dan en el período de la naturaleza), al

⁴⁵Cf. Cano Ballesta, *La poesía*, págs. 145 ss.

período final, donde fundamentalmente se desarrolla éste, que también mantiene una importante definición por sus correspondencias con el de la naturaleza.

d) Final. Desarrolla la metáfora ascensional salvífica. Se puede observar en la composición «Cada hombre»⁴⁶, de la serie *Ultimos poemas*, cómo Hernández cuenta su historia personal a partir de la metáfora del vuelo:

SOLO quien ama *vuela*. Pero, ¿quién ama tanto
que sea como el pájaro más leve y fugitivo?
Hundiendo ya este odio reinante todo cuanto
quisiera remontarse directamente vivo.

Amar... Pero ¿quién ama? *Volar*.. Pero, ¿quién *vuela*?
Conquistaré el azul ávido de plumaje,
pero el amor, abajo siempre, se desconsuela
de no encontrar las alas que da cierto coraje.

Un ser ardiente, claro de deseos, alado,
quiso ascender, tener la libertad por nido.
Quiso olvidar que el hombre se aleja encadenado.
Donde faltaban plumas puso valor y olvido.

Iba tan alto a veces, que le resplandecía
sobre la piel el cielo, bajo la piel el ave.
Ser que te confundiste como una alondra un día,
te desplomaste otro como el granizo grave.

Ya sabes que las vidas de los demás son losas
con que tapiarte: cárceles con que tragar la tuya.
Pasa, vida, entre cuerpos, entre rejas hermosas.
A través de las rejas, libre la sangre afluya.

Triste instrumento alegre de vestir; apremiante
tubo de apetecer y respirar el fuego.
Espada devorada por el uso constante.
Cuerpo en cuyo horizonte cerrado me despliego.

No *volarás*. No puedes *volar*, cuerpo que vagas
por estas galerías donde el aire es mi nudo.
Por más que te debatas en ascender, naufragas.
No clamarás. El campo sigue desierto y mudo.

Los brazos no aletean. Son acaso una cola
que el corazón quisiera lanzar al firmamento.

⁴⁶Esta composición tiene un manuscrito con el título «Vuelo».

La sangre se entristece de debatirse sola.
Los ojos vuelven tristes de mal conocimiento.

Cada ciudad, dormida, despierta loca, exhala
un silencio de cárcel, de sueño que arde y llueve
como un élitro ronco de no poder ser ala.
El hombre yace. El cielo se eleva. El aire mueve.

a) Naturaleza. Segundo valor. La metáfora de la salvación aparece en el período inicial, procedente de un fuerte mimetismo hacia la mística, que es el que crea en Hernández la clave semántica ascensional. En la cita que damos a continuación, observamos una referencia directa al *Cántico* de San Juan de la Cruz⁴⁷, apareciendo aquí sin embargo en un espacio de descripción directa del vuelo de un aeroplano, con el título también mimético de «Vuelo vulnerado»:

facultado de alas y heroísmo,
doble acero y potencia.
¡Apártate!, Señor, que *va de vuelo*.
(N4, «Vuelo», v. 19)

b) Existencial-amoroso. Los contextos son infrecuentes. Aparecen vuelos-amenazas, invirtiendo el valor positivo de la imagen:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un *vuelo* y un brillo
alrededor de mi vida.
(RNC, 1, v. 3)

Temprano levantó la muerte el *vuelo*,
temprano madrugó la madrugada.
(RNC, «Elegía», v. 19)

c) Histórico. Pocos contextos. Junto a valores no metafóricos -descripción del vuelo de los aviones, vuelo también amenaza cuando son los del enemigo-:

Que nunca, nunca, nunca
su tenebroso *vuelo*
podrá ser confundido
con el de los jilgueros.
(N11, «Canción antiavionista», v. 6),

aparecen, a partir del mismo motivo, conjuntos de expresión próximos a la construcción metafórica final:

⁴⁷Concretamente «Apártalos, Amado, / que voy de vuelo», v. 61-62 del *Cántico espiritual*.

El *vuelo* significa la alegría más alta,
la agilidad más viva, la juventud más firme.
En la pasión del *vuelo* truena la luz.
(HA, «El vuelo», v. 33 y 35)

El término se desarrolla principalmente en los contextos finales y, secundariamente, en los de la naturaleza, correspondiendo esto a los dos momentos claves de su significado: metáfora salvífica y origen mimético de ésta.

17. Actividad de transformación de la naturaleza

17.1. Siembra

La acción básica para transformar la naturaleza, estudiada en páginas anteriores, obtenía sus correspondencias determinantes en el período existencial-amoroso, donde se desarrollaba como metáfora de la fecundidad, teniendo posteriormente un segundo valor épico en el período histórico, donde el significado se bifurca en acción positiva (la realizada por los combatientes populares) y negativa (la del enemigo).

18. Vida en colectividad

18.1. Pueblo

La atribución al período histórico se realiza a partir de la metáfora personal del viento del pueblo, siendo el valor, positivo y colectivo, del poeta como voz popular el que intensifica la presencia histórica.

c) Histórico. Valor determinante. Identificación épica poeta-pueblo:

Y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue
en los veneros del *pueblo*...

(VP, «Sentado», v. 73)

a) Naturaleza. En el período inicial, la palabra tiene un valor geográfico fundamentalmente:

La luz primera vio bajo de un techo
humilde de un hogar del *pueblo* hermoso.

(N0, «Juan Sansano», I, v. 2)

b) Existencial-amoroso: No existen contextos, en consonancia a la expresión básicamente individual del poeta.

d) Final. El término, en su valor colectivo e histórico, se convierte en contraseña de la destrucción y la amenaza de muerte:

El mundo lleno de ti
y nutrido el cementerio

de mí, por todas las cosas,
de los dos por todo el *pueblo*.
(CRA, 57, v. 8)

Apéndice 1.º:

METODOLOGIA DEL ANALISIS FACTORIAL DE CORRESPONDENCIAS

La formulación del método que hemos utilizado para el desarrollo del programa operativo corresponde a la realizada por Rafael Romero Villafranca⁴⁸, basada en los estudios de Benzécri⁴⁹ y Lebard⁵⁰, en los que se define el Análisis factorial de correspondencias. Es, por tanto, en los trabajos de estos autores, donde se encontrará una justificación amplia y detallada de la base matemática que sustenta la metodología, cuestión que desborda el marco de aplicación de este trabajo, que no es una investigación sobre métodos, sino la utilización de uno que consideramos pertinente para llegar a conclusiones sobre la estructuración de los lenguajes de un poeta.

Es necesario de todas formas fijar lo que son los principios generales del Análisis factorial de correspondencias y su formulación, aplicada concretamente al material en estudio, definido en sus elementos, mediante las páginas anteriores, como una *matriz* multivariante en la que se relacionan términos / poemas (obras) y que se define a partir de ahora con la fórmula:

$$X_{ij}$$

siendo X el elemento genérico indicador de la matriz, j el indicador del término; i el de poema (obras).

La matriz, desde la primera aproximación, nos presenta la existencia de sensibles diferencias en los perfiles de los términos en ciertas obras, así como las semejanzas en otras. Con el Análisis factorial de correspondencias se pretende cuantificar de forma objetiva los fenómenos de diferencia y semejanza anteriores. Para lograrlo, se deben determinar los ejes fundamentales a lo largo de los cuales se manifiestan las diferencias / semejanzas entre poemas y, entre términos, hallando las coordenadas de aquéllos y éstos sobre los mismos. De esta forma es posible obtener una representación en la que las obras con frecuencias de términos parecidas se sitúen próximas entre sí y lejos de aquéllas que las tienen muy diferentes, y en la que, de forma análoga, se agrupen o se separen los términos en función de la mayor o menor semejanza de los perfiles de repartición en los poemas / obras.

El Análisis de correspondencias es una variante del Análisis de componentes principales

⁴⁸Estas páginas son, con mínimas variantes, las propuestas por Rafael Romero Villafranca como metodología del análisis factorial de correspondencias. Cf. Romero Villafranca y Zunica Ramajo, *Geografía electoral española. Una aplicación del análisis factorial de correspondencias a las elecciones del 10 de Marzo de 1979*, «Revista española de investigaciones sociológicas», n.º 9, enero-marzo de 1980.

⁴⁹Benzécri y otros, *L'Analyse des Données, II, L'Analyse des correspondances*, Ed. Dunod, París, 1976.

⁵⁰Lebard, Morineau y Tabard, *Techniques de la description statistique*, Ed. Dunod, París, 1977.

de matrices, cuyas características hacen aconsejable la utilización de un sistema peculiar de ponderación de la importancia de las distintas filas y columnas.

La formulación concreta de sus principios generales, aplicados al material en estudio, es:

$$X_{ij} = \text{número total de presencias de término } j \text{ en el poema } i.$$

$$N = \sum_{ij} X_{ij} = \text{total de presencias de todos los términos en todos los poemas.}$$

$$P_{ij} = \frac{X_{ij}}{N} = \text{Proporción de presencias del término } j \text{ en el poema } i \text{ respecto al total.}$$

$$P_{i.} = \sum_j P_{ij} = \text{Proporción de presencias en el poema } i \text{ (todos sus términos) respecto al total.}$$

$$P_{.j} = \sum_i P_{ij} = \text{Proporción de presencias del término } j \text{ (en todos los poemas) respecto al total.}$$

$$P_{j/i} = \frac{P_{ij}}{P_{i.}} = \text{Proporción de presencias del término } j \text{ en el poema } i \text{ respecto al total de presencias en } i.$$

$$P_{i/j} = \frac{P_{ij}}{P_{.j}} = \text{Proporción de presencias en el poema } i \text{ del término } j \text{ respecto al total de presencias de } j.$$

Para cuantificar la diferencia entre la estructura de presencias en los poemas i e i' , en el Análisis de correspondencias, no se utiliza la distancia euclidiana ordinaria entre las $P_{j/i}$, sino una distancia especial, la distancia GI - dos, definida como sigue:

$$d(i, i') = \sqrt{\frac{1}{P_{.j}} (P_{j/i} - P_{j/i'})^2}$$

Como puede apreciarse, cada proporción $(P_{j/i} - P_{j/i'})^2$ se pondera de forma inversamente proporcional a $P_{.j}$. Ello significa que una misma diferencia absoluta en porcentaje de presencias tiene un peso menor si se refiere a un término con alta frecuencia (por ejemplo, *luz*: 202 presencias) que a uno con baja frecuencia (por ejemplo, *limón*: 35 presencias), lo cual resulta razonable, pues cualquiera consideraría más relevante una diferencia entre el 10% y el 20% del término *limón* que entre el 60% y el 70% del término *luz*.

El Análisis de correspondencias permite obtener una representación de las obras en un espacio de dimensión dada, K , que satisface la propiedad de minimizar la suma de las

discrepancias entre los cuadrados de las distintas GI -dos primitivas y los de las existentes entre los puntos representados; en esta suma las discrepancias correspondientes a cada par de obras se ponderan proporcionalmente al producto P_i . P_i de las importancias relativas de las mismas, de forma que, cuanto mayor es el peso de una obra en el total, más fielmente se intentan reproducir sus distancias a las restantes.

El espacio seleccionado viene definido por K ejes, que participan de forma progresivamente decreciente en la explicación de las diferencias existentes entre las obras. Así, el primer factor, o eje, es siempre el más importante, seguido por el segundo, el tercero, etc. Generalmente no se fija de antemano el número de factores a obtener, es decir, la dimensión K del espacio de representación, sino que se van obteniendo factores de forma sucesiva hasta que la parte de la variabilidad total que resta por explicar es poco importante.

La coordenada f_{ik} de la fila (en este caso, obra) i en el factor K viene dada por la expresión:

$$f_{ik} = P_{ji} \frac{U_{kj}}{P_j}$$

donde las U_{kj} son las componentes del vector U_k , que es el vector propio asociado al K -grupo de obras, valor propio de una determinada matriz simétrica S , que se calcula a partir de la matriz inicial. El cociente, entre dicho valor propio y la traza de S , indica la parte de variabilidad, total, o inercia, que es explicada por el factor correspondiente.

Todo el análisis puede realizarse de forma completamente simétrica para obtener una representación de las columnas (en nuestro caso, términos). Es habitual en el Análisis de correspondencias superponer ambas representaciones, la de las filas y la de las columnas, en gráficos comunes. La interpretación en estos gráficos de las posiciones de los elementos de un conjunto (obras) frente a las del otro (términos) se basa en las relaciones siguientes entre las coordenadas f_{ik} y C_{jk} de filas y columnas sobre un eje K cualquiera:

$$f_{ik} = \frac{1}{k} \sum_j P_{j/i} C_{jk}$$

$$C_{jk} = \frac{1}{k} \sum_i P_{i/j} f_{ik}$$

Dichas relaciones indican que la coordenada de la obra i no es más que el baricentro de las coordenadas de los diferentes términos, ponderados por la importancia relativa de cada uno en la obra, multiplicado por el coeficiente de dilatación $\frac{1}{\lambda_k}$. De forma simétrica, la coordenada del término j no es más que el baricentro de las coordenadas de las distintas obras, ponderadas por la importancia relativa de cada una en las presencias de cada término, multiplicado por el mismo coeficiente de dilatación.

La interpretación de los factores se facilita con el cálculo de unos coeficientes denominados contribuciones absolutas y relativas. La contribución absoluta de un elemento,

término u obra, respecto a un factor, indica la parte de la inercia total explicada por el factor que es debida a dicho elemento. La contribución relativa de un factor a un elemento es la parte explicada por dicho factor de la inercia del elemento, es decir, de la diferencia entre dicho elemento y el promedio general. Ambos tipos de contribuciones se expresan en porcentaje.

Una última cuestión a destacar es la naturaleza absolutamente objetiva y la ausencia total de apriorismo en el análisis factorial de correspondencias. En ningún momento se introduce en el mismo ninguna consideración externa sobre las agrupaciones que se desearía obtener o sobre la naturaleza de los factores buscados.

Apéndice 2.º:

MATRIZ DE TERMINOS / OBRAS PARA EL ANALISIS FACTORIAL DE CORRESPONDENCIAS

El siguiente listado es la matriz de datos, términos (columnas) / poemas (filas), introducidos en una computadora para realizar el Análisis factorial de correspondencias. Las 427 filas corresponden a los poemas hernandianos con el orden que se detalla en el apéndice siguiente. En las filas, las frecuencias de cada término están indicadas por la cantidad correspondiente. El programa, realizado bajo la dirección del Doctor Romero Villafranca, se desarrolló en lenguaje APL en un ordenador IBM 5110 de 64 K, del Departamento de Estadística de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Valencia.

Apéndice 3.º:

CORRESPONDENCIAS DE LOS TITULOS DE LOS POEMAS CON LA MATRIZ DE DATOS

Obra N0 (Primeros poemas)

Poema

- | | |
|--------------|-------------------|
| 1 | Pastoril |
| 2 | Soneto |
| 3 | Al verla muerta |
| 4 | Nocturna |
| 5 | ¡Marzo viene! |
| 6 | El nazareno |
| 7 | Flor del arroyo |
| 8 | Amorosa |
| 9 | Oriental |
| 10 | Horizonte de mayo |

11	Sueños dorados
12	Amores que se van
13	Ofrenda
14	Motivos de leyenda
15	Interrogante
16	El alma de la huerta
17	La Reconquista
18	A la señorita
19	Balada de la juventud
20	Poesía
21	La bendita tierra
22	Contemplad
23	Insomnio
24	Tarde de domingo
25	Lluvia
26	La procesión huertana
27	El palmero
28	Ancianidad
29	A todos los oriolanos
30	Canto a Valencia
31	Juan Sansano
32	Siesta
33	Romancillo de mayo
34	Sed
35	«Canciones de amor»
36	Atardecer
37	A don Juan Sansano
38	Al acabar la tarde
39	La palmera levantina
40	Luz en la noche
41	A ti, Ramón Sijé

Obra ZLUNA, «Perito en lunas»

Poema

1	Luz comba, y no, creada por el mozo
2	¡A la gloria, a la gloria toreadores!
3	Por el lugar mejor de tu persona
4	Anda, columna; ten un desenlace

- 5 Subterfugios de luz, lagartos, lista
6 Al galope la tierra y a cercenes
7 La gala de la luz, a lo cohete
8 El maná, miel y leche, de los higos
9 A un tic-tac, si bien sordo, recupero
10 Al polo norte del limón amargo
11 Aunque amargas, y sólo por momentos
12 La rosada, por fin Virgen María
13 Blanco narciso por obligación
14 Por donde quiso el pie fue esta blancura
15 En tu agosto silbido está tu quid
16 Estío; postre al canto: tierno drama
17 Minera, ¿viva? luna, ¿muerta? en ronda
18 Es demasiado poco maniquí
19 Párrafos de la más hiriente punta
20 Agrios huertos, azules limonares
21 Aunque púgil combato, domo trigo
22 Sobre el patrón de vuestra risa media
23 Danzarinas en vértices cristianos
24 Fronteras de lo puro, flor y fría
25 Esta blanca y cornuda soñolencia
26 Bailada ya la vid, se anida y moja
27 Gota: segundo de agua, desemboca
28 ¡Lunas! Como gobiernas, como bronces
29 Aquélla de la cuenca luna monda
30 Puesta en la mejor práctica estás, luna
31 Contra nocturna luna, agua pajiza
32 Trojes de la blancura, puesta en veta
33 Coral, canta una noche por un filo,
34 Hay un constante estío de ceniza
35 Final, modisto de cristal y pino
36 Fría prolongación, colmillo incluso
37 Bajo el paso a nivel del río, canta
38 A fuego de arenal, frío de asfalto
39 Barbihecho domingo: claros bozos
40 ¡Oh combate imposible de la pita!

Obra N2 (Poemas de la época de «Perito en lunas»)

1	Limón
2	Adolescente
3	Hermanita muerta
4	Niña al final
5	Culebra
6	Olores
7	El adolescente
8	Venus
9	Echa la luna en pandos aguaceros
10	Elegía-al guardameta
11	Dos cantares
12	Dad cuerda, pecadores, a los ríos
13	Las veletas están desconcertadas
14	¿Para qué necesito los espejos?
15	Tras la esquila se enfrían las postreras
16	En tus ácidas vísperas del chino
17	¡En sus aloques lindes el verano!
18	Expuestos a romper los cigarrones
19	Dos rectas, tierra y mar, en lo ajeno
20	Bajo la luz plural de los azahares
21	Vibran las herrerías celestiales
22	Toda la noche no: menos un gajo
23	Ciñe ajorcas la enagua de puntillas
24	La cal comete atentadas blancuras
25	Rama, tus anteayeres, sin medida
26	Si, Redentor: del hombre y del acero
27	Ese carrillo en popa que, ¡ay!, no niño
28	Hoy el día es un colegio
29	Se empalman
30	Tu solución
31	Tanto corsé
32	Alondra-en vilo
33	Madre-perlas
34	Chumbera-múltiple
35-36	Octavas gongorinas
37	La espera puntual

Obra N3 (Poemas varios: 1933-1934, I)

Poema

- 1 Elegía de la novia lunada
2 Elegía media del toro
3 Pozo-mío
4 Lagarto real
5 Arbol desnudo
6 Diario de junio-interrumpido
7 Oda-a la higuera
8 Abeja y flor
9 La abeja
10 La flor de almendro
11 La abeja
12 Huerto mío
13 Cigarra-excesiva
14 Exequias a mi canario
15 Exequias al ruy-señor-al poeta
16 Otoño-mollar
17 Oda al minero-burlona
18 Egloga-nudista
19 Siesta-mayor
20 Estío-robusto
21 Invierno-puro
22 Egloga-menor
23 Dátiles-y gloria
24 Fruto-en guerra
25 Era-en seis tiempos
26 Agosto-diario
27 Elegía al gallo
28 Eclipse-celestial
29 Cohete-y glorioso
30 Vela-y criatura
31 Cántico-corporal
32 Cuerpo-y alma
33 Primera lamentación de la carne
34 Fuente-y María
35 Ciego-espiritual

Obra N4 (Poemas varios: 1933-1934, II)

Poema

- 1-2-3-4-5-6 Corrida real
7 Silencio-broncíneo
8 Silencio-divino
9 Pena-bienhallada
10 Mar y Dios
11 Mar-profundo y superficial
12 Primera piel-de almendra
13 Flor sin nombre
14 Ruy-señor y mirlo-cantores a un tiempo
15 Chumbo-del todo
16 Espina-leve
17 Rosa-entre páginas
18 Higos-sazón y hojas
19 Tapia del huerto-mío
20 Sal-leve y grave
21 Navaja-de punta
22 Higo-desconocido
23 Día airoso-con cometas
24 Limonero-conmigo al pie
25 Vida-invariable
26 Sólo faltaba al aire de este día
27 ¡La luz, la luz, la luz en la montaña!
28 ¿Quién no ve la presencia de un testigo?
29 Tú tienes cara de María, gesto
30 Partir es un asunto dolorido
31 De amor penadas se alicaen las flores
32 ¡Qué femenino y tierno está el asunto!
33 Dichoso el campesino que ara y lanza
34 Sonetos pastores
35 Nubes y arcángeles
36 Niebla-Dios
37 Dolencias-altísimas
38 Invierno-hostil
39 Orejas-inútiles
40 Trinar-de amor
41 Altura-sin paz
42 Primavera-ruinosa
43 No media más distancia

Obra N5, «Silbos»

Poema

- 1 El silbo de la llaga perfecta
- 2 El silbo de las ligaduras
- 3 El silbo del dale
- 4 El silbo de mal de ausencia
- 5 El silbo de la sequía
- 6 El silbo de afirmación en la aldea
- 7 Soneto

Obra ZRAYO, «El rayo que no cesa»

Poema

- 1 Un carnívoro cuchillo
- 2 ¿No cesará este rayo que me habita...?
- 3 Guiando un tribunal de tiburones
- 4 Me tiraste un limón, y tan amargo
- 5 Tu corazón, una naranja helada
- 6 Umbrío por la pena, casi bruno
- 7 Después de haber cavado este barbecho
- 8 Por tu piel, la blancura más bailable
- 9 Tengo estos huesos hechos a las penas
- 10 Te me mueres de casta y de sencilla
- 11 Silencio de metal triste y sonoro
- 12 Me llamo barro aunque Miguel me llame
- 13 Si la sangre también, como el cabello
- 14 Ya de su creación, tal vez, alhaja
- 15 Yo sé que ver y oír a un triste enfada
- 16 No me conformo no: me desespero
- 17 ¿Recuerdas aquel cuello, hacer
memoria...?
- 18 Vierto la red, esparzo la semilla
- 19 Como el toro he nacido para el luto
- 20 Al derramar tu voz su mansedumbre
- 21 Por una senda van los hortelanos
- 22 Lluviosos ojos que lluviosamente
- 23 La muerte, toda llena de agujeros
- 24 Elegía (A Ramón Sijé)
- 25 Soneto final

Obra ZVULN, «Imagen de tu huella» y «El silbo vulnerado»

Poema

- 1 Astros momificados y bravíos
- 2 Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos
- 3 Ya se desembaraza y se desmembra
- 4 Pirotécnicos pórticos de azahares
- 5 Para cuando me ves tengo compuesto
- 6 Sin poder, como llevan las hormigas
- 7 Gozar, y no morir de contento
- 8 Yo te agradezco la intención, hermana
- 9 Cada vez que te veo entre las flores
- 10 ¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!
- 11 Ni a sol ni a sombra vivo con sosiego
- 12 SSabe todo mi huerto a desposado
- 13 La pena hace silbar, lo he comprobado
- 14 Como queda en la tarde que termina
- 15 Como recojo en lo último del día
- 16 Te espero en este aparte campesino

N8 (Poemas no incluidos en libro)

Poema

- 1 Elegía (A la panadera)
- 2 Mi sangre es un camino
- 3 El ahogado del Tajo
- 4 Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda
- 5 Relación que dedico a mi amiga Delia
- 6 Epitafio desmesurado a un poeta
- 7 Me sobra el corazón
- 8 Sonreídme

Obra ZVIENTO, «Viento del pueblo»

Poema

- 1 Elegía primera
- 2 Elegía segunda
- 3 Los cobardes
- 4 El niño yuntero
- 5 Vientos del pueblo
- 6 Sentado sobre los muertos

7	Nuestra juventud
8	Llamo a la juventud
9	Recoged esta voz
10	Rosario, dinamitera
11	Jornaleros
12	Al soldado internacional
13	Aceituneros
14	Visión de Sevilla
15	Ceniciento Mussolini
16	El sudor
17	Juramento de la alegría
18	1.º de Mayo de 1937
19	El incendio
20	Canción del esposo soldado
21	Campesino de España
22	Pasionaria
23	Euzkadi
24	Fuerza del Manzanares

Obra ZACEC, «El hombre acecha»

Poema

1	Canción primera
2	Llamo al toro de España
3	El soldado y la nieve
4	El vuelo de los hombres
5	El hambre
6	El herido
7	Carta
8	Las cárceles
9	Pueblo
10	El tren de los heridos
11	Llamo a los poetas
12	Oficiales de la VI División
13	18 de Julio de 1936
14	Madrid
15	Madre España
16	Canción última

Obra N11 (Poemas no incluidos en libro, 1938-39)

Poema

- 1 El campesino
- 2 Digno de ser comandante
- 3 España en ausencia
- 4 Teruel
- 5 Canto de independencia
- 6 Canción de la ametralladora
- 7 Canción del antiviolinista
- 8 Andaluzas
- 9 Las desiertas abarcas

ZCANCIONERO, «Cancionero y romancero de ausencias»

Poema

- 1 De la contemplación
- 2 Es la casa un palomar
- 3 Era un hoyo
- 4 La fuerza
- 5 De aquel querer
- 6 Ropas con su olor
- 7 Negros ojos negros
- 8 No quiso ser
- 9 Tus ojos parecen
- 10 En el fondo del hombre
- 11 El cementerio está cerca
- 12 Sangre remota
- 13 ¿Qué quiere el viento...?
- 14 No salieron jamás
- 15 El viento ceniciento
- 16 Como la higuera joven
- 17 El sol, la rosa y el niño
- 18 Besarse, mujer
- 19 Llegó tan hondo el beso
- 20 Si te perdiera
- 21 Cuerpo del amanecer
- 22 En este campo
- 23 Cada vez que paso
- 24 El corazón es agua
- 25 Tierra. La despedida

- 26 Cada vez más presente
27 Una fotografía
28 Llegó con tres heridas
29 Escribí en el arenal
30 Cogedme, cogedme
31 Tus ojos se me van
32 Ausencia en todo veo
33 ¿De qué adoleció...?
34 Tan cercanos y a veces
35 Tú eres fatal ante la muerte
36 Llevadme al cementerio
37 La luciérnaga en celo
38 Uvas, granadas, dátiles
39 Las gramas, las ortigas
40 Atraviesa la calle
41 Troncos de soledad
42 Todas las casas son ojos
43 El amor ascendía entre nosotros
44 Cuando paso por tu puerta
45 Rumorosas pestañas
46 Fue una alegría de una sola vez
47 Entusiasmo del odio
48 ¿Qué pasa?
49 Corazón de leona
50 La vejez de los pueblos
51 Llueve. Los ojos se ahondan
52 Era un hoyo no muy hondo
53 Mi casa contigo era
54 Muerto niño, muerto mío
55 Aunque tú no estás, mis ojos
56 Hablo después de muerto
57 Cuerpo sobre cuerpo
58 Bocas de ira
59 Tristes guerras
60 Los animales del día
61 Menos tu vientre
62 Beso soy, sombra con sombra
63 Palomar del arrullo
64 Boca que arrastra mi boca

- 65 La basura diaria
66 Cerca del agua te quiero llevar
67 El azahar de Murcia
68 No pudimos ser
69 El número de sangres
70 La cantidad de mundos
71 Entre nuestras dos sangres
72 A la luna venidera
73 Vino, dejó las armas
74 El mundo es como aparece
75 Todas las madres del mundo
76 La cebolla es escarcha
77 Debajo del granado
78 El mar también elige
79 Tanto río que va al mar
80 Ni te lavas ni te peinas
81 No te asomes
82 Tengo celos de un muerto
83 Qué cara de herido pongo
84 Enterrado me veo
85 Tú de blanco, yo de negro
86 No puedo olvidar
87 Son míos
88 El pez más viejo del río
89 Rueda que irás muy lejos
90 Con dos años, dos flores
91 Dicen que parezco otro
92 Cada vez más ausente
93 Que me aconseje el mar
94 Dime desde allá abajo
95 El último y el primero
96 Se puso el sol
97 Me tendí en la arena
98 Arena del desierto

ZULT (Ultimos poemas)

Poema

- 1 Orillas de tu vientre
2 Desde que el alba

- 3 Hijo de la luz y de la sombra
 4 Yo no quiero más luz
 5 A mi hijo
 6 Enmudeció el campo
 7 Todo era azul
 8 El hombre no reposa
 9 Sigo en la sombra, lleno de luz
 10 Sonreír con la alegre tristeza del olivo
 11 Cada hombre
 12 Muerte nupcial
 13 El niño de la noche
 14 Cuerpo de claridad que nada empaña
 15 Ascensión de la escoba
 16 Sepultura de la imaginación
 17 Eterna sombra

BIBLIOGRAFIA

Damos la bibliografía presente en las notas, incorporando los datos editoriales que en aquéllas no se daban. También incluimos tanto materiales de crítica sobre la obra de Hernández, como otros de estadística lingüística, cuyo conocimiento nos parece imprescindible en un trabajo de estas características.

Bibliografía

ALEIXANDRE, Vicente, *Espadas como labios y La destrucción o el amor*, Edición de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1972.

-*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968.

-*Miguel, hombre y voz*, en «Agora», n.ºs 49-50, diciembre de 1960.

ALEMANY Y SELFA, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1930.

ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Ensayo de interpretación de una poesía hermética*, 2.ª ed. aumentada, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966.

- La destrucción o el amor*, en «Revista de Occidente», CXVII, Junio de 1935.
- ALONSO, Dámaso y BLECUA, José Manuel, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1978.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1962.
- AAVV, *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975.
- En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978.
- BACHELARD, Gastón, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.
- L'eau et les rêves*, París, 1942.
- Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- Poética del espacio*, México, FCE, 1975.
- BELLA CAZABAN, J.M., *La poesía de Luis Cernuda. Estudio cuantitativo del Léxico de «La Realidad y el Deseo»*, Universidad de Granada, 1973.
- BENZECRI y otros, *L'Analyse des Donnés. II. L'Analyse des correspondances*, París, Dunod, 1976.
- BOUSOÑO, Carlos, *Antes del odio*, en «Agora», n.º 49-50, diciembre de 1960.
- BIBLIA DE JERUSALEN, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971.
- La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- CASARES, Luis, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili editor, 1973. 2.^a ed.
- CASTELLET, J.M., Prólogo a su volumen *Spagna. Poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- CINTI, Bruna, *Scansione in versi di una prosa di Hernández*, «Quaderni Ibero-Americani», n.º 35-36, 1968.

- CIRCULO DE PRAGA, *Tesis del 29*, Madrid, Comunicación, 1971.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1979.
- CLARAMUNT, Fernando, *Azorín, Miró y Hernández ante el toro*, Alicante, I.E.A., 1981.
- COUFFON, Claude, *Orihuela y Miguel Hernández*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- CHEVALLIER, Marie, *Tentative d'explication de texte: «Perito en Lunas» de Miguel Hernández*, «Les langues Néolatines», n.º 150, Junio de 1959.
- L'home, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Université de Lille, III, Service de reproduction des theses, 1972, 2 vols.
- La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- DE KOCK, J., *Introducción a la lingüística automática en las lenguas románicas*, Madrid, Gredos, 1974.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, RAE, decimo-novena edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- DIEGO, Gerardo, *Perito en Lunas*, en «Agora», n.º 49-50, Diciembre de 1960.
- DIEZ DE REVENGA, F. y DE PACO, M., *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, 1981.
- DUBOIS, *Vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*, París, Larrousse, 1962.
- DUCROT y TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- DIMITRESCU, Domnita, *Análisis léxico-sintáctico de un poema de Miguel Hernández*, Boletín de la «Asociación Europea de profesores de español», Año V, n.º 9, 1973.
- ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1973.
- EL GALLO CRISIS, Edición Facsímil, Ayuntamiento de Orihuela, 1973.
- ENKVIST, N. E., SPENCER, J. y GREGORY, M., *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974.
- ETUDES DE LINGUISTIQUE APPLIQUEE, n.ºs 1 y 6, París, 1971-1972.
- FERNANDEZ LEBORANS, María Jesús, *Campo semántico y connotación*, Barcelona, Cupsa, 1976.

- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 3.^a ed., 1974.
- FRAZER, J. G., *El folklora en el Antiguo Testamento*, Madrid, FCE, 1981.
- La rama dorada*, Madrid, FCE, 1979, 5.^a ed.
- GAOS, Vicente, *Miguel y su hado*, en «Agora», n.^{os} 49 y 50, Diciembre de 1960.
- GARCIA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.
- GONGORA, Luis de, *Obras poéticas*, ed. de Foulché-Delbosc, New York, 1921.
- GOUGENHEIEN y BODSON, *Statistique et Analyse linguistique*, París, Presses Universitaires de France, 1966.
- GREIMAS, A. J., *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- GRIMAL y otros, *Mitología*, Barcelona, Planeta, 1973, 2 vols.
- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Miguel Hernández, poeta*, Madrid, El Grifón de Plata, 1955.
- GUILLEN GARCIA, José, *El habla de Orihuela*, Alicante, IEA, 1974.
- GUILLEN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Guillén on Guillén*, New Jersey, Princeton University Press, 1977.
- GUIRAUD, Pierre, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, París, 1964.
- Le Jargon de Villon ou le Gai savoir de la Conquille*, París, Gallimard, 1968.
- HENRY, Albert, *La notion d'écart et l'étude du vocabulaire poétique*, «Atti dell'VIII Congresso Internazionale di studi romanzi», Florencia, 1962.
- HERDAN, Gustav, *Quantitative Linguistics*, Londres, Butterworths, 1964.
- The advance Theory of language as Choice and Chance*, Berlín-Heideberg-New York, Springer, 1966.
- HERNANDEZ, Miguel, *Antología poética*, selección y notas de F. Martínez Marín, Orihuela, Aura, 1951.
- Seis poemas inéditos y nueve más*, ed. de Manuel Molina y Vicente Ramos, Alicante, Col. Ifach, 1951.
- Obra escogida. Poesía. Teatro*, Prólogo de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1951.

- Obras completas*, edición de Elvio Romero y Andrés Ramón Vázquez, prólogo de María de Gracia Ifach, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Obra poética completa*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero, 1976.
- Cancionero y romancero de ausencias*, edición, prólogo y notas de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1978.
- El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Barcelona, Planeta, 1978.
- Poesías completas*, edición, introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.
- Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados*, Madrid, Ayuso, 1977.
- HOTTINGER, A., *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyric*, Zürich, Atlantis Verlag, 1962.
- IFACH, María de Gracia, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975.
- INNOCENTI, Renata, *Il teatro di Miguel Hernández, «Lavori Ispanistici»*, III, Firenze, Casa editrice d'Anna, 1973.
- JIMENEZ, Juan Ramón, *Con la inmensa minoría*. Crítica, «El sol», Madrid, 23 de Febrero de 1936.
- JUNG, C. G., *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica, I*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- KUANTITATIVNI LINGUISTICA, «Novinky Literary», Prague, Bibliothèque d'Etat, n.º 2 y 10, 1963.
- LEBARD, MORINEAU y TABARD, *Techniques de la description statistique*, París, Dunod, 1977.
- LEVIN, Samuel, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
- LICHACEV, *Poetica desvnerrusskoi Literatury*, Leningrado, 1967.
- LOTMAN, J.M. y USPENSKIJ, B.A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- LOTMAN, J.M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.
- Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura*, en VVAA,

- Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- LUKACS, G., *Estética*, 4 vols., Barcelona-México, Grijalbo, 1965.
- LUIS, Leopoldo, *Dos páginas inéditas de Miguel Hernández*, «Papeles de Son Armadáns», diciembre de 1961.
- Variantes de tres poemas de Miguel Hernández*, «Poesía española», n.º 121, enero de 1963.
- MACRI, Oreste, *La poesia mistica e tellurica di Miguel Hernández*, en *Poesia spagnola del '900*, 3.ª ed., Milano, Garzanti, 1974.
- Dialogo con Puccini su Hernández*, «Quaderni IberoAmericani», n.º 39-40, 1968.
- Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968.
- MAMBERG, Bertil, *Los nuevos caminos de la lingüística*, México, Siglo XXI, 1967.
- MANRESA, Josefina, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones La Torre, 1980.
- MARTINET, André, *La lingüística. Guía alfabética*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- MARTINEZ MARIN, F., *Yo, Miguel Hernández*, Orihuela, Orospeña, 1972.
- MATORE, G., *La méthode en lexicologie*, París, Didier, 1965.
- MAURO, Tullio de, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1971.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1945.
- MOLES, Abraham, *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici, 1969.
- MOLINA, Manuel, *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela*, Málaga, El Guadalhorce, 1969.
- Amistad con Miguel Hernández*, Alicante, Imp. Such, Serra y Cía., 1971.
- MULLER, Charles, *Estadística lingüística*, Madrid, Gredos, 1973.
- Essai de statistique lexicale. L'illusion comique de P. Corneille*, París, Klincksieck, 1964.
- Etude de statistique lexicale. Le vocabulaire du théâtre de Corneille*, París, Larrousse, 1967.

- NAVARRO TOMAS, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, 1936.
- NOVALIS, *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.
- PRAGUE STUDIES IN MATHEMATICAL LINGUISTICS, n.ºs 1.º y 2.º, Prague, Académie des Sciences, 1966 y 1967.
- PROPP, Vladimir, *Edipo alla luce del folklore*, Torino, Einaudi, 1976.
- PUCCINI, Dario, *Problemi testuali e varianti nell'opera poetica di Miguel Hernández*, «Studi di lengua e letteratura spagnola», Torino, 1966.
- Altre varianti e variazioni nel «Cancionero» di Miguel Hernández*, «Quaderni Ibero-Americani», n.º 35-36, 1966.
- Miguel Hernández. Vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- RAMOS, Vicente, *Literatura alicantina*, Madrid, Alfaguara, 1965.
- Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973.
- RAMOS, Vicente y MOLINA, Manuel, *Miguel Hernández en Alicante*, Alicante, Ifach, 1976.
- REFRANERO GENERAL IDEOLOGICO ESPAÑOL, compilado por Luis Martínez Kreisler, Madrid, Hernando, 1973.
- RODRIGUEZ MARIN, F., *Cantos populares españoles*, Madrid, BAE, 1951.
- ROMERO VILLAFRANCA, Rafael y ZUNICA RAMAJO, L., *Geografía electoral española. Una aplicación del análisis factorial de correspondencias a los resultados de las elecciones del 10 de Marzo de 1979*, «Revista española de investigaciones sociológicas», n.º 9, enero-marzo de 1980.
- Análisis de datos multivariantes*, (apuntes mecanografiados), Valencia, ICE, 1979.
- ROSE, W., *Lo popular en la poesía de Miguel Hernández*, «Revista nacional de cultura», n.º 140, Caracas, 1960.
- ROSIELLO, Luigi, *Analisi stilistica della funzione poetica nella poesia montaliana*, en *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Florencia, 1965.
- ROVIRA, José Carlos, *La poesía de Miguel Hernández. Aspectos de significación*, Memoria de licenciatura leída en la Universidad Complutense de Madrid, en Septiembre de 1971 (inédita).

- Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Alicante, IEA, 1976.
- Un texto desconocido de Miguel Hernández, «Camp de l'arpa»*, n.º 40, enero de 1977.
- Elogio de «Perito en Lunas», en AAVV, Vida y muerte de Miguel Hernández, «Litoral»*, n.º 73-74-75, 1978.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1974, 3.ª ed.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1976.
- SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1973, 12.ª ed.
- SCHEID, Francis, *Introducción a la ciencia de las computadoras*, México, Mc. Graw-Hill, 1972.
- SEBEOK, T.A. y otros, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.
- SEGRE, Cesare, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 2.ª ed., 1969.
- SEVILLA, Alberto, *Cancionero popular murciano*, Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1921.
- SIJE, Ramón, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, Alicante, IEA, 1973.
- SILVIO AVALLE, D.'Arco, *Corso di semiologia dei testi letterari*, Torino, Giappicheli, 1972.
- Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975.
- SKLOVSKI, Víctor, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975.
- SOBEJANO, G., *Un análisis estilístico de la poesía de Miguel Hernández*, «Revista Hispánica Moderna», Nueva York, julio-octubre de 1963.
- SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1961.
- STATISTICAL METHODS IN LINGUISTICS, n.º 1.º, Stockolm, 1962.
- TRABANT, Jürgen, *Semiología de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- TYNIANOV y otros, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, 1970.
- VIVANCO, L. F., *Miguel Hernández, bañando su palabra en corazón*, en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- WAGNER, R.L. y GUIRAUD, P., *Index du vocabulaire du théâtre classique e Index du vocabuLaire du symbolisme*, París, Klincksieck, 1953.

ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández. Vida y obra*, Nueva York, Hispanic Institute, Columbia University, 1955.

