

*La modalización imaginativa y el conceptismo estrófico de Perito en lunas**

Elia Saneleuterio Temporal
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ABSTRACT

Perito en lunas (1933), Miguel Hernández's first book, has always surprised the critics because of its difference with the later poetry of the poet. We expect –with our study– to demonstrate that there are two main characteristics which are in the foundation of this distancing: the type of metaphoric construction, heir to baroque conceptism but limited to each stanza and, as a consequence, the lack of lyric introspection: that is reflected in the communicative structure of the poems, and we have called it *imaginative modalization*.

Keywords: neobaroque, conceptism, stanza, lyric modalization.

Perito en lunas (1933), el primer libro del poeta Miguel Hernández, siempre ha sorprendido a la crítica por su diferencia con la posterior poesía hernandiana. Con nuestro estudio pretendemos demostrar que son dos las principales características que fundamentan este distanciamiento: el tipo de construcción metafórica, heredera del conceptismo barroco pero limitado a cada estrofa y, como consecuencia, la falta de introspección lírica que se refleja en la estructura comunicativa de los poemas y que hemos llamado *modalización imaginativa*.

Palabras clave: neobarroco, conceptismo, estrofismo, modalización lírica.

* Estudio realizado en el marco del programa FPU del Ministerio de Educación.

La primera obra del poeta oriolano Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933), se inscribe, desde la misma forma estrófica, en una tradición neobarroca. En efecto, las cuarenta y dos estrofas en que se divide el libro corresponden a una estructura métrica no muy usual fuera de los siglos de oro: la octava real. Uno de los más destacados poemas escritos en esta pauta métrica es la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora, hecho que posibilita que la elección estrófica de Hernández para su *opera prima* establezca reminiscencias directas con el texto gongorino.

Esta es una de las razones que ha llevado a la crítica, desde el principio, a incluir este libro en una llamada “etapa neogongorina” (Pozo Llorente, 1993), relacionándola con la exaltación del poeta cordobés en su centenario, en 1927 y años subsiguientes – que influyó en Hernández a raíz de su primer viaje a Madrid: la experiencia en la capital sería la que le posibilitaría el contacto con el “entusiasmo neogongorino” (Sánchez Vidal, 1975, p. 184). También Concha Zardoya, en su artículo “El mundo poético de Miguel Hernández” (1960) destaca el gongorismo del poeta – desmarcándose de las críticas negativas que por esa misma razón el libro recibió.

Estas consideraciones justificarían su etiqueta – que tanto ha triunfado desde que Dámaso Alonso se la aplicara en 1952 – de “genial epígono” del 27 (1969, p. 161), y son muchos los críticos que estudian las relaciones e influencias entre Hernández y algunos de los miembros de esta generación, como Guillén, Aleixandre, Gerardo Diego o Cernuda (Díez de Revenga, 2004, pp. 79-93). No obstante, si consideramos el conjunto de la obra hernandiana, se comprueba que, en realidad, como ha señalado Arcadio López-Casanova (1993, p. 46), estamos ante el poeta que precisamente mejor representa la tensión del sistema, entre una poética que culmina y acaba – la de la modernidad – y otra que empieza a abrirse camino – las *poéticas realistas* o de *razón histórica*, canon indiscutible en la posguerra y de las cuales Hernández es “excepcional precedente” – ideas que ya apuntaba Cano Ballesta en varios de sus estudios (1962, 1972, 1975). A medio camino se encontrarían las primeras apreciaciones de Andrew P. Debicki (1981, p. 55), quien empezó diciendo del poeta que, aun habiendo nacido poco después que Altolaguirre, “su vida tiene ya un tono diferente”, por lo que este crítico lo juzgará como “más miembro de una ‘segunda promoción’ que de una generación completamente diferente”. Años después, el mismo Debicki (1997, p. 76) rectificaría y asociaría a Hernández con los poetas de la inmediata posguerra, en consonancia con la mayor parte de la crítica actual, aunque esto es algo en lo que insistió Cano desde 1962.

La personalidad poética de Miguel Hernández tiene, pues, su puesto histórico en la etapa inicial del movimiento poético realista –uno de cuyos primeros promotores es él–, que se impondrá definitivamente en España y en Europa tras la terrible sacudida de las guerras civil y mundial. (Cano, 1978, p. 256).

Sin embargo, el primer libro de Miguel Hernández nada tiene que ver con la poesía realista de los años cuarenta, sino que se inscribe – como ya hemos avanzado – en una corriente neobarroca. Lo primero que nos llama la atención es la estructura imaginativa del libro: cada octava real nos despliega, con lujo expresivo, una colección de metáforas que se refieren a un solo plano real o a aspectos complementarios del mismo. Esta descripción se corresponde con el concepto de “*métaphore filée*”, si bien este ha sido aplicado por primera vez a la

poesía surrealista –con la que también se ha relacionado esta primera etapa hernandiana –. En todo caso, tal y como fue definida, los parámetros de la metáfora hilada se ajustan perfectamente a lo que encontramos en *Perito en lunas*:

[...] une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe – elles font partie de la même phrase ou d’une même structure narrative ou descriptive – et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d’un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série. (Riffaterre, 1969, p. 47)

Esta construcción de las octavas a base de metáforas hiladas singulariza esta primera publicación hernandiana. La correlación de conjuntos semejantes es característica del primer ciclo poético de Hernández, estructuras cuya frecuencia no volverá a ser importante hasta la etapa última, tal y como ha demostrado López-Casanova (1989, pp. 75-123). Lo interesante de *Perito en lunas* es que esta sucesión de metáforas se enmarca en el universo cerrado de cada estrofa: cada una de las octavas reales abre nuevas esferas imaginativas que ocultan un plano real que nada tiene que ver con lo planteado en el resto de estrofas. A esto le hemos llamado *conceptismo estrófico*: el segundo formante del binomio hace referencia al hecho de que en *Perito en lunas* no se traza una historia como en la fábula gongorina –su más directo precedente –, sino que encontramos aquí autonomía temática en cada octava, a modo de anecdotario y sin ni siquiera contar con actorializaciones comunes. Tradicionalmente, la octava real se había utilizado –a pesar de sus inicios líricos en Italia– para largos poemas épicos o narrativos. Esta pauta la desautomatiza Hernández con el *estrofismo* de *Perito en lunas*; sin embargo, al mismo tiempo, hay un dato que queremos destacar y que recuperaremos más adelante: que esa narratividad de las composiciones renacentistas y – sobre todo – barrocas iba unida a una renuncia de la instrospección lírica.

El concepto de *estrófico* pretende traducir una cierta perplejidad o ambigüedad que presenta *Perito en lunas* en relación a su cuestionado sentido unitario. Como bien señaló Gerardo Diego (1960, p. 26), hay una cierta unidad en el libro que resulta innegable: “la presidencia de las lunas”, la pauta formal, el estilo y la intencionalidad, etc. Sin embargo, aunque estas octavas se acercan más a la naturaleza de la estrofa que a la de una verdadera composición – a veces se han llegado a leer como las cuarenta y dos estrofas de un solo poema – la numeración en romanos de las mismas “parece separar más bien que unir” – desautomatizando de nuevo otra de las tradiciones clásicas: la de numerar de esta forma las diferentes estrofas de largos poemas narrativos –. Así, *Perito en lunas* se nos muestra paradójicamente como un libro –que no poema– dividido en estrofas – no en poemas –, aunque no por ello deja de ser poesía (y sin embargo, saltando una jerarquía ¿cómo puede mantenerse el follaje de un árbol sin ramas que lo sostengan, pegado directamente al duro tronco?).

Respecto al término *conceptismo*, lo hemos elegido con una doble intención: distanciarnos un punto del llamado culteranismo sin separarnos del todo de algunos de sus supuestos – principalmente la dispersión del significado a través de laberínticas metáforas –. Como sabemos, la rama culteranista o gongorista fue un subtipo dentro de la estética más general conceptista. Sin embargo, el conceptismo propiamente dicho – entendido muchas veces como

antítesis del culteranismo – también tiene características que encontramos en *Perito en lunas*. Así, esta sucesión de estrofas que esconden de manera independiente una realidad o concepto que hay que descifrar no está tan alejada de uno de los géneros típicos del conceptismo barroco: el emblema. Ya otros estudiosos hernandianos vieron esta relación:

Perito en lunas se inserta, más aún que en el gongorismo, en el marco de la literatura jeroglífica representada por la tradición de *emblemas*, *empresas* y *enigmas*, que iniciara en Alciato con su *Tratatti degli emblemi* en la primera mitad del siglo XVI. (Prieto de Paula, 1993, p. 560)

Si la literatura emblemática solía apoyarse en un grabado o imagen y esconder un sentido moral¹ del que está exenta la obra hernandiana, también es verdad que el lenguaje metafórico de esta última es casi más visual que muchos grabados del siglo XVII. Además, la intención jeroglífica de ambos es coincidente, hasta el punto de que el estatuto enigmático o de acertijo es inherente a ambos. Este ocultamiento intencionado y lúdico del referente llevó a uno de los primeros estudiosos del libro, Gerardo Diego, a bautizar como “acertijos poéticos” las octavas de *Perito en lunas*. El reto que plantea la adivinanza² es determinante para este tipo de poesía: “para gozarla plenamente hay que entenderla, y para entenderla, hay que saber recrear en sentido inverso al sendero recorrido por el poeta” (Diego, 1960, p. 27). Sin movimiento descifrador por parte del lector, la intención del autor queda truncada; algo queda malogrado si no identificamos el referente, cosa que no ocurre de manera tan drástica si el fallo en la interpretación se produce con una metáfora no perteneciente a este subgénero poético.

En consonancia con el *estrofismo* del libro, comprobamos que en realidad cada estrofa corresponde a un solo acertijo, independiente del resto. Prieto de Paula incide, como consecuencia de esto, en la ausencia de “discurso anecdótico”: se presenta “en imágenes fijas una serie de estampas alusivas a un mundo objetual” (1993, p. 561). El conceptismo estrófico de *Perito en lunas* tendría que ver, por tanto, con la agudeza simple o pura de Baltasar Gracián (1669, p. 7), en tanto que contiene un solo concepto, es decir, un solo “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. Por eso, preferimos hablar de conceptismo, que alude al resultado final, y no tanto de gongorismo, que se quedaría en la técnica empleada³.

¹ Aquilino Sánchez Pérez (1977, pp. 71-82) señala precisamente, como característica fundamental de la literatura emblemática española, esta finalidad moralizadora en la que –tanto en su vertiente catequética como en la política– insisten los autores emblemáticos de los siglos de oro desde los títulos de sus obras.

² Para Sánchez Vidal (1976, p. 21-23), el hecho de retirar los títulos de las octavas y la poética concatenadora de metáforas son datos que apuntan a la intención enigmática del autor, si bien este crítico lo relaciona más que con el emblema con la tradición de la adivinanza, dentro de una línea de confluencia de lo culto con lo popular. Ya Rosa M.^a Serrano (1972, p. 18) había apuntado que evidentemente los títulos fueron eliminados por el poeta en la última corrección para aumentar el valor “hermético” del libro. Sin embargo, al suprimir estos puntos de anclaje paratextuales, el autor se distancia al mismo tiempo de la tradición emblemática, que solía ir encabezada por un lema (Sánchez Pérez, 1977, pp. 21-22).

³ Críticos como Concha Zardoya (1960) o Agustín Sánchez Vidal (1975) creen que no es fortuita la elección del legado de Góngora; si bien es cierto que Hernández lo tenía presente a raíz de su centenario, también se ha destacado que su técnica metafórica le sirvió al oriolano como vehículo idóneo para ennoblecer el prosaísmo de las realidades ganaderas con las que el poeta

La crítica ha relacionado el supuesto “deshumanizado conceptismo” de *Perito en lunas* con una vacuidad de emoción y sentimiento (Zardoya, 1960 [1975, p. 110]), que por otro lado ya estaban presentes en gran parte de la tradición de la octava real barroca. Sin embargo, lo que nos interesa en este estudio es – yendo más allá – demostrar la relación entre lo que hemos llamado *conceptismo estrófico* y la estructura comunicativa del libro, cuya naturaleza viene – en buena medida – determinada por él. En efecto, podemos constatar cómo la modalización de los poemas no alcanza plena significación lírica por el mismo hecho de estar ligada a un modo compositivo concatenador de imágenes poéticas. En una contribución previa (Saneleuterio, 2010), calificamos de imaginativas las diferentes *figuras pragmáticas*⁴ dominantes en el libro, para diferenciarlas de la diferente naturaleza que estas presentan en la poesía posterior de Hernández.

Según los estudios de Wolfgang Kayser (1976, pp. 445-460) y López-Casanova (1982 y 1994), la estructura comunicativa del discurso poético puede actualizarse en tres formas básicas, que corresponden con las tres actitudes líricas fundamentales. La primera y más auténtica actitud lírica es el *lenguaje de canción*, con una clara función lingüística emotiva o expresiva, ya que se caracteriza por el uso de la primera persona. La patentización del hablante lírico en el discurso – la explicitación del yo – es característica de toda la poesía de Miguel Hernández. Sin embargo, frente a la plena subjetividad del *yo lírico* a partir de *El rayo que no cesa* (1936) – el segundo libro de Hernández –, algo diferente ocurre en *Perito en lunas*. Más de una cuarta parte de sus octavas presentan como perspectiva pragmática la primera persona y, sin embargo, no se corresponden en absoluto con la expresión máxima de la subjetividad, es decir, no presentan una perspectiva de *canción lírica* propiamente dicha. Veamos cuáles son sus peculiaridades.

A pesar de ser la actitud con la que se abre y se cierra *Perito en lunas*, no será especialmente frecuente en el resto de octavas reales. Además esta figura pragmática tendrá unas características que divergen de la producción posterior del poeta. La clave fundamental es que se trata en realidad de *yoes escénicos*, es decir, de situaciones en que el hablante poético cede la voz a diferentes actorializaciones poemáticas. Encarnan, además, identidades muy diversas: su constante novedad impide – desde el punto de vista del enunciador – conferir homogeneidad pragmática al texto, así como dejar que este desempeñe las funciones emotivas más líricas o de expresión de la subjetividad. Se trata, en definitiva, de metáforas hiladas y descriptivas aplicadas a un yo cambiante, diferente en cada ocasión.

Aunque púgil combato, domo trigo:
ya cisne de agua en rolde, a navajazos,

entraba en contacto de manera cotidiana: estas aparecen así, en el libro, revestidas de un ropaje de alta cultura. Nótese que también en esto se desmarca Hernández de su modelo gongorino: frente a los referentes mitológicos que utilizaba el cordobés, en *Perito en lunas* se recurre a los elementos más planos y rurales.

⁴ Véase López-Casanova (1982 y 1994). Remitimos al esquema clarificador que se ofrece en la segunda de las obras citadas (1994, pp. 57-82). Para la conceptualización y categorización global del proceso discursivo que supone la *modalización en el discurso poético* véase Juan M.^a Calles (2002).

yo que sostengo estíos con mis brazos
si su blancura enarco, en oro espigo.
De un seguro naufragio, negro digo,
lo librarán mis largos aletazos
de remador, por la que no se apaga
boca y torna las eras que se traga. (OPC, p. 55)⁵

Como vemos, el procedimiento imaginativo parte de la intención de crear un acertijo a base de ocultar el plano real de la imagen, en una suerte de juego barroquista. Este carácter enigmático, de “ejercicio del ingenio”, fue uno de los rasgos primigenios de la emblemática (Sánchez Pérez, 1977, pp. 28-31). La característica de esta octava es que las metáforas están aplicadas a los diferentes elementos del rol temático desempeñado por el hablante: el de panadero. Todo cobra sentido entonces: la identificación del panadero con el púgil – por los puñetazos que asesta a la masa –, con el remador – por su utilización de la pala –, etc.

Además, en varias ocasiones este hablante adquiere naturaleza animal o incluso se cosifica⁶. Así, se hará decir al toro: “Por el arco, contra los picadores, / del cuerno, flecha, a dispararme parto” (OPC, p. 50); y al miembro viril: “A un tic-tac, si bien sordo, recupero / la perpendicular morena de antes, / bisectora de cero sobre cero” (*Ibidem*, p. 52), aunque estas identidades nunca se encuentran explícitas, sino que encarnan el enigma que el lector se ve retado a descifrar – y sin cuyo desvelamiento la gracia del poema se resiente –.

De esta manera, por la actualización de un yo sin dimensión íntima, esta figura pragmática se alejará todavía más de la profundidad de sentimiento que tanto caracterizará al poeta en su trayectoria posterior.

Por esta razón, y con la finalidad de distinguirlo del lenguaje de canción, proponemos para este tipo de hablante, exclusivo de *Perito en lunas*, la denominación de *yo escénico imaginativo*. Su calidad escénica se deriva de su constante variedad y heterogeneidad: en el trasfondo de sus diferentes identidades no late una subjetividad más o menos reconocible e identificable con el yo lírico. Se trata de sujetos líricos que sólo por un momento detentan la voz hablante; no hay un yo íntimo común. El segundo de los calificativos de estos yoes escénicos imaginativos tiene que ver con su construcción metafórica a base de imágenes sumativas y enumerativas. En la octava que transcribimos a continuación, el referente de las metáforas es menos hermético por estar basado en aspectos conocidos de la tradición bíblica.

El maná, miel y leche, de los higos
lluevo sobre la luz, dios con calzones,
para un pueblo israelita de mendigos
niños, moiseses rubios en cantones;
ángeles que simulan las pasiones
en una conjunción vana de ombligos
por esta, donde tiene, serranía,
tanta, pura la luz, categoría. (*Ibidem*, p. 51)

⁵ Cito por *Obra poética completa [OPC]* (Hernández, 1982).

⁶ Cfr. el yo ajeno (“I ti.”) de Iure I. Lévine (1976).

Tal y como señala la crítica (De Luis y Urrutia, 1982, pp. 46-47), la única excepción de estos hablantes sin carga emotiva sería la estrofa XXXVI, donde se da cabida a la expresión íntima de la visión de la muerte.

Final modisto de cristal y pino;
a la medida de una rosa misma
hazme de aquél un traje, que en un prisma,
¿no?, se ahogue, no, en un diamante fino.
Patio de vecindad menos vecino,
del que al fin pesa más y más se abisma;
abre otro túnel más bajo tus flores
para hacer subterráneos mis amores. (OPC, p. 59)

Este yo lírico ya representa propiamente la actitud de canción lírica al dar salida a la esfera personal y subjetiva, por lo que supone uno de los pocos elementos de enlace con su poesía posterior, donde la explosión íntima llegará a convertirse – sobre todo en *El rayo que no cesa* – en verdadera herejía de la pasión. Esta relación es tanto más evidente si tenemos en cuenta que en ciertos poemas encontraremos incluso la misma figuración temática. En “Del ay al ay – por el ay” se nombra al “árbol / que ha de remitir mi caja” (*Ibidem*, p. 183). Más desarrollado, en el soneto n.º 18 de *El rayo que no cesa*, el sujeto siente tan cercano el fin que da poderosa visualización a su vivencia de la muerte a través de las metonimias objetivadoras que nos presentan la construcción de su propio ataúd y la preparación de la fosa que lo acogerá.

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la materia de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría,
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.

Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo. (*Ibidem*, p. 246)

La repetición de la locución adverbial “tal vez” presenta dos novedades fundamentales respecto de la octava XXXVI de *Perito en lunas*. Por un lado, imprime un ritmo creciente que va en consonancia con la figuración imaginativa del propio entierro, el cual se presenta cada vez más cercano – objetivado en el supuesto avance en la fabricación del féretro –. Esta pauta rítmica contrasta con la cadencia de la octava. Por otro lado, el sema /duda/ asociado a este semema actualiza una función muy concreta de la voz lírica.

Efectivamente, la función modal⁷ atraviesa el texto en su totalidad, evolucionando desde la suspicacia hasta la certeza definitiva (“cierta y sin tal vez”): con o sin ataúd, la muerte es inevitable, pues estamos hechos “desde la eternidad” para volver a la tierra, que – y esta es la dramática revelación – está siempre preparada para acogernos.

Otro poema que la crítica ha visto íntimamente relacionado con la octava XXXVI es posterior aun a *El rayo*. Nos referimos a “Vecino de la muerte”, largo poema en que metafóricamente – y con idéntica expresión que en *Perito en lunas* – se alude al nicho como “patio de vecindad”. Junto al presentimiento fatal de la muerte – “Oigo una voz de rostro desmayado, / unos cuervos que informan mi corazón de luto” (*Ibidem*, p. 295) –, en este poema encontramos dos novedades que apuntan ya en la dirección del siguiente libro, *Viento del pueblo* (1937): el sujeto no se resigna a la muerte sin más, ni cree en ella como fin último, ya que el sujeto, aun cadáver, seguirá luchando a su manera.

Yo no quiero agregar pechuga al polvo:
me niego a su destino: ser echado a un rincón.
Prefiero que me coman los lobos y los perros,
que mis huesos actúen como estacas
para atar cerdos o picar espartos.
[...]
Mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra,
el hoyo desde el cual daré mis privilegios de león y nitrato
a todas las raíces que me tiendan sus trenzas. (*OPC*, p. 296)

La segunda de las novedades, relacionada con este motivo temático, será el tono combativo de todo el poema, en línea con lo que serán sus dos libros posteriores y determinado – en este caso – por la función modal y la negación “no quiero” – repetida también en la última estrofa –. La función patética de las interrogaciones retóricas – que entroncan con la tradición del *ubi sunt* y que monopolizan casi toda la primera parte del poema – se transformará en advertencia transitiva en los imperativos de las estrofas 11 y 12, tiñendo de mensaje propagandístico el poema, a pesar de su abundancia de expresiones de signo surrealista.

Las diferencias entre estas composiciones – que en un principio parecieran tan relacionadas –, marcan sin embargo las distancias. La octava de *Perito en lunas* presentaba un apóstrofe al carpintero que, aunque impregnado de función patética, resta fatalidad a la muerte, presentándola como solución solicitada. Esto, además, es determinante en cuanto al tono del poema; aun dando cabida al yo lírico más íntimo que encontramos en el libro, este no corresponde con el sujeto sufriente casi monopolizador del resto de obras hernandianas. Los imperativos, además, marcan una cadencia todavía lúdica – en consonancia con los juegos conceptuales –, más que de interiorización de la cercanía de la muerte, experiencia expresada en los otros dos poemas mediante procedimientos fónicos y – lo que es más relevante en este estudio – a través de las figuras pragmáticas: en efecto, frente a la apelación de la primera composición, el poema “Del ay al ay” y el soneto 18 de *El rayo* presentan una modalización lírica íntegramente centrada en el yo, actitud más subjetiva y

⁷ Remitimos al estudio de López-Casanova (1994, pp. 75-82) para la explicación de las funciones de la voz lírica, que básicamente se pueden reducir a función modal, patética e ideológica.

propicia a replegarse sobre sí: el hablante se centra en su sufrimiento, abarcando patéticamente el primero diferentes *ay*, concentrándose el segundo en su propia percepción de la llegada del acabamiento fatal. En cuanto a “Vecino de la muerte”, tanto la naturaleza del yo lírico – dominante – como la apelación puntual a un tú impreciso, pero de tipo propagandístico, serán rasgos que confirman su cercanía con los “libros de guerra”, así como la aparición excepcional del sujeto plural – el nosotros – referido al género humano, igualado por la muerte: “[el polvo] nos sigue a todas partes, nos vigila, / y apenas nos paramos nos incienca de siglos”. Esta visión, tan cercana a aquella disposición de “la tierra umbría” que veíamos en el soneto, es un ejemplo de los puntos de enlace entre la poética de *El rayo* y la que se inicia con *Viento del pueblo*, término medio que representa este poema, escrito precisamente en el lapso temporal que media entre la publicación de ambos libros.

Frente a los yoes escénicos caracterizadores de *Perito en lunas*, en los siguientes libros las manifestaciones del yo lírico van a presentar una naturaleza más unitaria y, sobre todo, moduladora de la exteriorización de la esfera testimonial y vivencial. La actitud de canción a partir de ahora sí se corresponderá con la expresión máxima de la subjetividad.

La segunda de las figuras pragmáticas está relacionada con la función conativa del lenguaje: el tú – enunciatario hacia el que se orienta la situación comunicativa – se patentiza en el discurso. Esta actitud de *apóstrofe lírico* – como ya demostramos (Saneleuterio, 2010) – presenta una llamativa dominancia en la poesía madura de Hernández. Efectivamente, desde *El rayo que no cesa* hasta *Cancionero y romancero de ausencias* (1941) asistimos a una especial modulación de las estrategias apelativas, que alcanza su punto álgido en cuanto a frecuencia y diversificación en los llamados libros de guerra. Sin embargo, en *Perito en lunas* el contraste es, de nuevo, evidente: poco más de un tercio de las cuarenta y dos octavas que lo conforman presentan el enunciado desde esta perspectiva comunicativa, y además más de la mitad de los casos se dirigen a lo que Iure I. Lévine (1976) llamó *tú impropio*, es decir, a objetos inertes o seres no humanos, sin identificación catártica ni profundidad dramática que explore líricamente la subjetividad, pues la intencionalidad es puramente lúdica, de cifrar el referente mediante un código de imágenes sumativas. En la octava v, por ejemplo, una vez identificamos que la columna que acaba en surtidor es una palmera, podemos ir ajustando el resto de raras exhortaciones, como hace, por ejemplo, Fernández Palmeral (2004).

Anda, columna, ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la luna un tirabuzón. Hace
el camello más alto de canela.
Resuelta en claustro viento esbelto pace,
oasis de beldad a toda vela
con gargantillas de oro en la garganta:
fundada en ti se iza la serpiente, y canta. (OPC, p. 50)

El resto de apóstrofes se acercan a las apelaciones de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* (1939) por su variedad de identidades, correspondientes en su mayoría a oficios diversos, aunque con una diferencia fundamental: en el

primer libro – paralelamente a lo que sucedía con el yo – no hay dramatismo: el enunciado se limita a una descripción metafórica – “descriptivismo conceptual y amanerado”, diría Puccini (1987, p. 29) –, sin melodía alguna de exaltación, imprecación o lamentación, tonos que marcarán definitivamente su acento personal.

Así, al torero se le dice: “¡Ya te lunaste! Y cuanto más se encona, / más. Y más te hace eje de la rueda / de arena” (OPC, p. 50), refiriéndose al traje de luces del diestro y a la bravura del toro que le lleva a lanzarse valientemente al centro de la plaza con desprecio de la propia vida (Sánchez Vidal, 1976, p. 88). Por su parte, el palmero es el “Jinete que a tu misma grupa vienes / para entrar con las luces en batalla, / de la copa dorada, por tu empeño, / haz la degollación, tras el ordeño” (OPC, p. 51). Sánchez Vidal aclara esta imagen del palmero como “jinete montado sobre el tronco” que “va a pelear contra las palmeras, para cortarlas” (1976, p. 91). Como vemos, se describen los oficios sin entrar en su subjetividad o preocupaciones íntimas. La apelación es totalmente lúdica, por lo que podemos llamar a este tipo de apóstrofe *tú imaginativo*, por estar basado en una mera yuxtaposición de imágenes poéticas sin intención de apelar realmente a la subjetividad del enunciatario.

La tercera de las actitudes, la *enunciación lírica*, se muestra claramente ligada a la función representativa o referencial del lenguaje: se habla de la no-persona sin explicitar los formantes básicos del esquema comunicativo – emisor-receptor –, permaneciendo estos en estado de latencia. Justamente esta perspectiva pragmática, situada en el polo máximo de la objetividad, es la más frecuente en *Perito en lunas*. De estas octavas con que Miguel Hernández intentara darse a conocer, casi la mitad carecen de explicitación del esquema comunicativo, con lo que podemos afirmar que lo que aporta *Perito en lunas* es la dominancia de la no-persona, algo absolutamente insólito en el resto de sus poemarios, sobre todo en los tres siguientes, donde precisamente esta actitud lírica se reducirá a un solo caso en cada libro. Algo más frecuente será la enunciación lírica en *Cancionero y romancero de ausencias*, pero a diferencia de las escenas y estampas que encontraremos en este último libro, en *Perito en lunas* se trata más bien de acertijos, de enigmas imaginativos en la línea de las otras figuras pragmáticas del libro. La octava XXIV, por ejemplo, nos presenta con un estilo prácticamente nominal una serie de metáforas que se refieren a un mismo objeto, cuya identificación no resulta en absoluto tarea sencilla.

Danzarinas en vértices cristianos
 injertadas: bakeres más viudas,
 que danzan con los vientos, ya gitanos
 de palmas y campanas, puntiagudas.
 Negros, hacen los vientos gestos planos,
 índices, si no agallas, de sus dudas,
 pero siempre a los nortes y a los estes
 danzarinas, si etíopes, celestes. (OPC, p. 56)

Con arborescencia de imágenes se oculta una determinada realidad, plástica y concreta, para desafiar con juegos expresivos la capacidad descifradora del lector. Una vez desvelado el enigma – la “veleta”, en este caso – la relectura del poema nos revela que ningún elemento es accesorio o de irracionalidad inaprensible. Surge así un tipo concreto y original de

actitud lírica, que por su singularidad podríamos llamar *enunciación imaginativa*.

Llegados a este punto podemos apreciar cómo la modalización lírica de *Perito en lunas* refleja perfectamente el tipo de poesía en que se inscribe el libro. La sucesión de metáforas lúdicas sin intención simbólica ni de expresión de la íntima subjetividad, tan lejos del signo confesional que caracterizará al Hernández maduro, se acerca, por el contrario, a los modos expresivos de la poesía barroca, la cual evoca Hernández – según vimos – desde el entroncamiento con la tradición emblemática y desde la misma elección estrófica – octavas reales, de reminiscencias directas al *Polifemo* gongorino –. Quizás fue únicamente este dato, junto con la fecha de publicación, lo que le valió al autor el inapropiado título de “epígono” de los poetas del 27 (Alonso, 1969, p. 161). Y es que ninguno de los aspectos que de *Perito en lunas* hemos reseñado en este estudio encontrará seguimiento en la poesía posterior de Miguel Hernández, por lo que no parece ajustado valorar al poeta por esa primera tentativa poética. Sin embargo, la crítica no se muestra unánime en la valoración de este primer libro del poeta. Cano Ballesta, por ejemplo, enfrenta sus opiniones a las de otro crítico:

Arturo del Hoyo piensa que en este libro “no se presiente en absoluto el Miguel Hernández posterior”. Nosotros, sin embargo, creemos asistir en él al alumbramiento prematuro de ciertos motivos temáticos que llegarán a ser centrales en su obra. (1978, pp. 61-62)

Por nuestra parte, no consideramos fundamento suficiente las consideraciones de Cano, pues no las apoya ninguna otra dimensión poética del libro – ni formal, ni pragmática, ni imaginativa, como hemos visto –. Agustín Sánchez Vidal (1976, p. 36), en nuestra línea, habla de esta fase inicial como de encuentro con el lenguaje, de expresión puramente literaria y exenta de sentimiento. Esta práctica poética a modo de ejercicio estilístico encontrará su punto de consumación en el año 1935, fecha en la que el poeta experimenta una profunda crisis personal que, según el mismo Cano Ballesta en otros de sus estudios hernandianos (1983, p. 19 y 1999, pp. 27-32), desembocaría consecuentemente en su cambio expresivo. De ahí que consideremos esta publicación como una etapa estanca, un primer acercamiento a la composición poética que, al no permitirle encontrar su expresión personal, fue frustrado y sustituido por una poesía de verdadera madurez, con diferente concepción en cada período, pero con líneas de continuidad fundamentales. Con Dario Puccini (1987, p. 47), por otra parte, coincidimos en su valoración de *Perito en lunas* al afirmar que en este libro Hernández habla como poeta – es decir, literariamente –, a diferencia del signo confesional del resto de su obra poética, donde ya interpreta el mundo “en base a una concepción totalmente humana, terrenal, inmanente”.

En efecto, la absoluta latencia del esquema comunicativo, que es la característica mayoritaria de *Perito en lunas*, no encontrará seguimiento en los siguientes libros de Miguel Hernández. Sólo un poema en cada uno de los tres libros posteriores – *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* – presentará la enunciación lírica sin rastro alguno del enunciador o del

enunciatorio. En *Cancionero y romancero de ausencias*, último libro del poeta, se recogerá esta figura pragmática, aunque ahora con una naturaleza radicalmente diferente: no hay rastro de la enunciación imaginativa, sino que esta actitud se adopta, lejos de juegos y acertijos, para objetivar las vivencias íntimas del hablante, que en otras ocasiones presentará parejas anécdotas desde la perspectiva propia del yo.

No es este aspecto el único que retoma – en extraña simetría – *Cancionero y romancero de ausencias*. Decimos “extraña” porque, en realidad, todo lo que se rescata se ofrece depurado y transformado en algo nuevo que en poco se parece al origen. Hemos visto cómo vuelve – renovada y transmutada – la enunciación lírica. Pues bien, también regresa – depurada y estilizada – la composición breve: como en *Perito en lunas*, el *Cancionero* también presenta una sucesión poemas numerados y sin título⁸, como ya hiciera el poeta en su libro inaugural, e incluso en el que le valió la fama, *El rayo que no cesa*. Sin embargo, frente a las fluctuaciones métricas y de extensión del *Cancionero*, las dos primeras obras del oriolano recogen poemas breves de extensión y métrica fijas – octavas reales el primero, sonetos el segundo⁹ –. Los libros intermedios, los llamados libros de guerra, presentan una métrica algo más flexible¹⁰ y composiciones sensiblemente más extensas¹¹.

En conclusión, *Perito en lunas* supone una iniciación poética que no se corresponderá ni en su estructura formal, ni en su métrica, ni en su construcción imaginativa con el resto de libros. Esta disparidad que parte de la crítica ha evidenciado desde el principio es confirmada por nuestro análisis de la modalización lírica: en el libro domina la enunciación lírica – muy minoritaria en el resto – y además con una característica fundamental: se trata de una *enunciación imaginativa*, basada en la yuxtaposición metafórica. Esta concatenación de imágenes que hemos llamado *conceptismo estrófico* por el hecho de partir de cero en cada estrofa, inaugurando nuevos referentes y nuevos esquemas comunicativos, es una característica fundamental del libro que determina la naturaleza del resto de figuras pragmáticas.

⁸ No obstante, siete poemas –excepción si tenemos en cuenta que el número total asciende a más de cien–, destacan por sus más de cuarenta versos; la peculiaridad que, desde el nivel paratextual, confirma esta diferencia es que todos ellos están titulados, frente a la simple numeración arábiga del resto –que, unida a su brevedad, apunta a la concepción de los mismos como momentos o apuntes poéticos, más interdependientes que autónomos–. Sin embargo, una diferencia fundamental con *Perito en lunas* es que esta corta extensión de los poemas –que a veces se reduce incluso a tres o cuatro versos– ahora sí se corresponde con la brevedad del verso: frente a los endecasílabos de los primeros libros, la inmensa mayoría de versos del *Cancionero* oscila entre 6 y 8 sílabas, y sólo en siete ocasiones se supera –con el endecasílabo, frecuentemente combinado, por cierto, con la medida heptasilábica–.

⁹ A excepción de los poemas de apertura, eje y cierre, que son largos y de versificación en arte menor.

¹⁰ Pero limitada a cuatro medidas fundamentales: heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y alejandrinos.

¹¹ Más de la mitad de los poemas de ambos sobrepasan los cincuenta versos y no hay ninguno menor de treinta, excepción hecha de cuatro: un soneto de *Viento del pueblo*, otro de *El hombre acecha* y dos poemas situados estratégicamente –como apertura y cierre– en este último. A pesar de estos paralelismos, la estructura de *El hombre acecha* es mucho más organizada que la de *Viento del pueblo*. No quiere esto decir en absoluto que estructuralmente sea este último un libro caótico, como se ha dicho, pues cuenta con relativa homogeneidad métrica y, sobre todo, temática, pero sí es verdad que *El hombre acecha*, junto con *El rayo que no cesa*, destacan en la producción hernandiana por su razón macroestructural (López-Casanova, 1993 y 2007).

Efectivamente, de manera paralela a lo que sucedía con la enunciación, en las otras actitudes básicas vamos a encontrar el mismo procedimiento imaginativo, pero ahora frecuentemente el objeto de la adivinanza pasa a ocupar los lugares del esquema comunicativo: el objetivo es esconder las identidades del tú y el yo a base de acertijos. En consecuencia, el referente de estos dos elementos de la enunciación será siempre nuevo y cambiante. Esto, unido a su construcción fundada a base de metáforas hiladas, justifica que denominemos a estas figuras pragmáticas como *apóstrofe imaginativo* y *yo escénico imaginativo*, conceptos también novedosos en el paradigma de la crítica literaria. Además, en el caso concreto del yo lírico, la naturaleza escénica e imaginativa que le caracteriza determina su falta de introspección subjetiva, definidora por el contrario de su producción poética posterior.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1969 [1.^a ed.: 1952].
- CALLES, Juan M.^a. *La modalización en el discurso poético*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12470521922361506210435/009402.pdf>> [ref. de 18 de enero de 2010].
- CANO BALLESTA, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1978 [1.^a ed. 1962].
- CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución*. Madrid, Gredos, 1972.
- CANO BALLESTA, Juan. "La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández" in M.^a de Gracia Ifach (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid, Taurus, 1975 (130-138).
- CANO BALLESTA, Juan. *El hombre y su poesía*. Madrid, Cátedra, 1983.
- CANO BALLESTA, Juan. "Introducción" a Miguel Hernández. *El rayo que no cesa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999 [1.^a ed. 1988].
- DEBICKI, Andrew P. *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid, Gredos, 1981 [1.^a ed.: 1968].
- DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.
- DIEGO, Gerardo. "Perito en lunas". *Cuadernos de Ágora*, 49-50, 1960, (26-28). También en M.^a de Gracia Ifach (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid, Taurus, 1975.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. "Miguel Hernández en la estética de las vanguardias y el 27" in *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández*. Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, (79-93).
- FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón. *Simbología secreta de Perito en lunas de Miguel Hernández*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35794907878146508754491/p0000001.htm#I_0_ [ref. de 24 de marzo de 2010].
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Amberes, Verdussen, 1669.

- HERNÁNDEZ, Miguel. *Perito en lunas. El rayo que no cesa*. Edición de Agustín Sánchez Vidal. Madrid, Alhambra, 1976.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*. Edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 1982.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1976.
- LÉVINE, Iure I. "Le statut communicatif du poème lyrique" in *École de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*. Bruxelles, Complexe, 1976, pp. 205-212.
- LOPEZ-CASANOVA, Arcadio - ALONSO, Eduardo. *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia, Bello, 1982.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. *Estructuras correlativas y función estilística*. Castelló, Col·legi Universitari de Castelló, Universitat de València, 1989.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. *Miguel Hernández, pasión y elegía*. Madrid, Anaya, 1993.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca, Colegio de España, 1994.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*. Valencia, Tirant Lo Blanch, 2007.
- POZO LLORENTE, Georgina. "Etapa neogongorina" in *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas I Congreso Internacional Miguel Hernández*. Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, disponible en <http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/actas/estudiospdf/obrapoetica5.pdf> [ref. de 18 de enero de 2010].
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. "Revisión de fuentes poéticas hernandianas" in *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, vol. II. Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, (559-565).
- PUCCINI, Dario. *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos*. Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987 [1.ª ed. en italiano: 1966].
- RIFFATERRE, Michael. "La Métaphore filée dans la poésie surréaliste". *Langue française*, 3, 1969, (46-60).
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino. *La literatura emblemática española (Siglos XVI y XVII)*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1977.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. "Un gongorismo personal. (Algunas notas sobre *Perito en lunas*)" en M.ª de Gracia Ifach (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid, Taurus, 1975, (184-200).
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia. "Estructura comunicativa y figuras pragmáticas [Claves de la modalización lírica en la poesía de Miguel Hernández]" in LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (ed.). *La lengua en corazón tengo bañada. [Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández]*. Valencia, PUV, 2010, (37-63).
- SERRANO PUIG, Rosa M.ª. *Apuntes para un estudio del gongorismo poético de Miguel Hernández*. Alicante-Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1972.
- ZARDOYA, Concha. "El mundo poético de Miguel Hernández". *Ínsula*, 168, 1960. También en M.ª de Gracia Ifach (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid, Taurus, 1975, (109-117).

Elia Saneleuterio Temporal

Profesora de literatura española moderna y contemporánea en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Ha publicado numerosos artículos, principalmente sobre la poesía del período. Actualmente, bajo la dirección del profesor Dr. D. Arcadio López-Casanova, prepara la defensa de su tesis doctoral sobre el poeta José Hierro.

Contacto: Elia.Saneleuterio@uv.es.