

NEOGONGORISMO EN EL CICLO DE *PERITO EN LUNAS* DE MIGUEL HERNANDEZ

MARIO DEL AMA NAVIDAD
Temple University

A Jesús Gómez Gómez

Resumen

A partir del homenaje del tricentenario de Góngora realizado por la Generación del 27, Miguel Hernández, en un intento por adaptarse y ser aceptado en los círculos literarios madrileños, emulará la estética gongorina durante la escritura de *Perito en lunas*. En el presente trabajo, se analiza el uso de los diversos procedimientos propios de la estética de Góngora empleados por Miguel Hernández para estudiar cómo se diferencia del cordobés. El estudio se dividirá en dos principales bloques: los rasgos culturales, que abarcan el uso de cultismos e imágenes mitológicas; y los sintácticos, donde se analiza el empleo del hipérbaton, las fórmulas sintácticas, y otros procedimientos similares.

Palabras clave: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, neogongorismo, Luis de Góngora, Generación del 27.

NEO-GONGORISM IN THE CYCLE OF *PERITO EN LUNAS* BY MIGUEL HERNÁNDEZ

Abstract

Following the tribute to Góngora's tercentary by the Generation of '27, Miguel Hernández, in an attempt to adapt and be accepted within Madrid literary circles, emulated Góngora's aesthetics during the writing of *Perito en lunas*. This paper analyses the use of various techniques typical of Góngora's aesthetics employed by Miguel Hernández in order to examine how he differs from the Cordoban poet. The study will be divided into two main sections: cultural features, which encompass the use of learned words and mythological imagery; and syntactical features, where the use of hyperbaton, syntactic formulas and other similar techniques are analysed.

Keywords: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, Neo-Gongorism, Luis de Góngora, Generation of '27.

1. INTRODUCCIÓN

A partir del famoso homenaje del tricentenario de Góngora, promovido por Gerardo Diego, se suele hablar de un grupo de poetas, generalmente conocidos como Generación del 27, que:

se aglutinaron en principio por medio de la reivindicación de las cualidades estéticas distintivamente asociables a la obra más cultista e intelectual de Góngora, cuya compleja dimensión formal era susceptible de brindar una referencia tradicional española aceptable en el marco de intereses imperantes relativos a «deshumanización», «metaforismo» y «pureza», prestigiados por Ortega (Aullón de Haro, 1989: 150).

Lejos del marco intelectual de Madrid, donde se encontraban dichos poetas, en Orihuela, escribía sus primeros poemas un joven Miguel Hernández. Tal era su decidida voluntad de convertirse en poeta que el 30 de noviembre de 1931 toma, acompañado en el equipaje por sus primeros versos copiados a limpio, el tren hacia Madrid, donde sabe que estaba aconteciendo un refloreCIMIENTO literario.

Ya en la corte, Miguel observa la devoción que se profesa a Góngora en los distintos círculos literarios bajo el lema de «tradición y vanguardia», que tanto caracterizaría al grupo del 27 (Egido, 2009) (Narbona, 1997) (Díez de Revenga, 2016). Hernández, viendo su poética muy distante de la que se venía practicando por los intelectuales madrileños (lo que sin duda no le hubiese asegurado un futuro como poeta), en un intento por adaptarse y ser aceptado:

no se cansa de fatigar el diccionario, de indagar en la *Segunda Antología* de Jiménez, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, en el creacionismo, en Jorge Guillén y García Lorca, en los últimos resquicios de ese gongorismo que, apenas hacía unos años, había sido rescatado por poetas y teóricos como Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Alfonso Reyes, José María de Cossío, Lucien-Paul Thomas, Jean Cassou, Valéry Larbaud y Leo Spitzer entre otros. Y todo aquello le vale, agobiado como estaba por problemas económicos, para comprobar el espectacular crecimiento de tu técnica verbal y conquistar con ello, empleando palabras de Leopoldo de Luis, «estadios cultos que le libren de sordideces ambientales y de fórmulas poco evolucionadas» (Ferris, 2010: 126).

De vuelta en Orihuela, Hernández, al igual que Góngora, acude, como explica Suárez Miramón (1983: 15) sintetizando la estética del cordobés, a:

una intensificación de los elementos expresivos del lenguaje [...]. Se buscaba la originalidad en el léxico, rastreando en el vocabulario latino y en su sintaxis; se intentaba la armonía y musicalidad del verso, y la brillantez de la imagen y metáfora.

De esta manera, *culterizando* sus versos, pretendía Hernández dignificarse, a él mismo y su poesía, así como los elementos de su vida pueblerina mediante una capa de hermetismo neogongorino emulando las *Soledades*; «precisamente era la metáfora lo que permitía dignificar las realidades más bajas. Góngora se constituía en el perfecto ejemplo de cómo puede efectuarse la transposición de plantas, espumas, frutos, etc., en joyas inmarcables» (Sánchez Vidal, 1976: 10). Hernández, a su manera, supo asimilar la técnica gongorina y adaptarla a sus propios fines, ennobleciendo los elementos de su realidad cotidiana.

En julio de 1932 queda comprometida la primera edición de su obra poética en la revista *Sudeste*, dirigida por Raimundo de los Reyes, bajo el título de *Poliedros*, que finalmente será sustituido por *Perito en lunas*¹. El libro, publicado el 20 de enero de 1933, consta de un total de 42 octavas reales y un prólogo de Ramón Sijé. Pese a que no fue bien recibido por el público, el poemario sí fue objeto de aplauso por parte de Federico García Lorca o de Gerardo Diego, entre otros, quien escribiría a favor del *poeta lunar* que «se incorpora toda genial influencia con tal asumidora personalidad, que queda su poesía triunfante y novísima, su metal de voz hirviente y sonoro, su ritmo propio y restellante campeando en el cielo de la mejor poesía española» (Diego, 1960: 27).

Únicamente los trabajos de Sánchez Vidal (1976) y Chevallier (1978) estudian en profundidad la composición de *Perito en lunas* de manera

¹ Atestigua Martínez Arenas (Ferris, 2010: 155): «Don Luis Almarcha y yo [pero también Ramón Barber Marco] garantizábamos el pago del libro en el contrato editorial. En total, cuatrocientas veinticinco pesetas por trescientos ejemplares, las que don Luis pagó de su bolsillo. Se convino que Miguel lo reembolsaría cuando pudiera, lo que él trató de hacer más tarde, sin que don Luis aceptara...». Resulta relevante considerar que casi todos los poemas de *Poliedros* pasaron, en distinto orden, a *Perito en lunas* (Sánchez Vidal *et al.*, 2005: 30-31).

detallada, no solo para intentar descifrar el significado de las composiciones, sino también para aclarar el simbolismo de la luna o qué importancia obtiene lo redondo. En cualquier caso, no se ha avanzado mucho desde los años setenta del siglo pasado, si bien se reconoce esta falta de estudio, como cuando Sánchez Vidal *et al.* (2005: 34) admiten: «En realidad, una de las tareas pendientes del hernandismo es una edición comentada de toda su época neogongorina, extremadamente difícil de “descifrar” incluso para los especialistas más bregados».

La crítica especializada en la poesía inicial de Miguel Hernández ha mostrado escasos esfuerzos por explorar a fondo este ciclo. A pesar de la complejidad de su comprensión, incluso cuando se ha intentado desentrañar el significado de las 42 octavas publicadas en la primera edición de *Perito en lunas*, ha prestado una atención mínima al resto de composiciones pertenecientes al mismo ciclo, excepto en casos excepcionales². Además, no se ha dedicado suficiente atención al estudio de los procedimientos característicos del neogongorismo, como la métrica o la sintaxis, aspectos fundamentales para comprender la tradición poética que une a Hernández con Góngora.

En relación con la influencia del neogongorismo en el ciclo poético desarrollado alrededor de *Perito en lunas*, este trabajo plantea la interrogante sobre si la propuesta de Miguel Hernández resulta más hermética que la del propio Góngora. Para abordar esta cuestión, se llevará a cabo un análisis de una serie de recursos que Hernández modifica, en su mayoría, tomados de los dos poemas principales de Góngora, *Soledades* y *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Mientras que los esquemas argumentales de los mencionados textos de Góngora estaban estructurados alrededor de la narración de un naufrago y un mito, respectivamente, su trama lineal facilitaba su comprensión, especialmente en el caso de la fábula mitológica ampliamente conocida; el hecho de que *Perito en lunas* esté compuesto por un conjunto de poemas-adivinanzas aislados, sin una referencia previa, requiere un esfuerzo previo de contextualización y de búsqueda

² Es justo mencionar, en especial, la última de las aportaciones de Díez de Revenga (2017) en torno a la cuestión.

textual sobre imágenes similares que, de manera comparativa, faciliten su descodificación.

En relación con la «oscuridad» atribuida al estilo de Góngora, Dámaso Alonso sostiene la posibilidad de que el poeta se haya inspirado en el *Libro de la erudición poética* de Carrillo Sotomayor³. Estas ideas eran comunes dentro de la tradición poética herreriana, como señala López Bueno (2000). La dificultad asociada a esta oscuridad se considera inherente al empleo y artificio de las figuras retóricas, ya que la concepción gongorina de la «oscuridad» no se ajustaría necesariamente a un propósito explícitamente hermético, sino que más bien sería una consecuencia de la escritura poética cultista.

Como veremos en el siguiente análisis, si para Góngora el hermetismo es consecuencia y no causa de la «oscuridad», en pos de una finalidad estética, en el caso de Hernández se plantea la situación opuesta, por la búsqueda deliberada del hermetismo. Busca la dificultad, pues sus composiciones son esencialmente adivinanzas, para ennoblecerse como poeta culto y elevarse sobre una torre de marfil que él mismo ha erigido. A pesar de ello, el autor de *Perito en lunas* no sacrifica la belleza en aras de la dificultad, sino que mantiene un equilibrio entre ambas vertientes.

Desde el planteamiento anterior, resulta esclarecedora la composición *Mi concepto del poema; Pregunta y respuesta del lector y el poeta*, donde Hernández elabora su noción de dificultad poética, que asemeja a la de un secreto:

El lector: ¿Qué es el poema? El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como de la de mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede

³ Se define la «oscuridad» como la *virtus* del experto escritor cuando «escoge expresiones oscuras para incitar al lector a descodificarlas, convirtiéndolo así en receptor activo del mensaje» (Schwartz, 2014: 13). Para un planteamiento marxista de la misma cuestión véase Rodríguez (1991: 40).

presentárenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía profética, en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mar sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta, con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí está Dios», y lo creemos? (*OCM*: 1141)⁴.

De acuerdo con la hipótesis propuesta sobre las diferencias entre la oscuridad gongorina y la dificultad explícita en la obra de Hernández, se procede a comparar los recursos del neogongorismo, especialmente los vinculados a las *Soledades* y el *Polifemo*, con el ciclo de *Perito en lunas*. Se entiende aquí por el ciclo el conjunto de composiciones formado no solo por aquellas octavas que se publicaron inicialmente en el texto de 1933, sino también por las octavas y décimas que no fueron incluidas en la edición original del poemario, pero se nos han transmitido a través de otros testimonios textuales⁵. El estudio se dividirá en dos principales bloques: los rasgos culturales, que abarcan el uso de cultismos e imágenes mitológicas; y los sintácticos, donde se analiza el empleo del hipérbaton, las fórmulas sintácticas, y otros procedimientos similares.

2. EL HERMETISMO GONGORINO

Antes de ejemplificar los procedimientos del neogongorismo utilizados en el ciclo de *Perito en lunas*, cabe señalar aquellos versos que

⁴ En adelante se emplean las siglas *OCM* para remitir a Hernández (2018) y *OCG* para Góngora (2016).

⁵ La eliminación de las décimas por parte de Miguel Hernández puede deberse a que, en este tipo de composición métrica, son menores los recursos que se asemejan a los empleados por Góngora. Además, el uso exclusivo de la octava real proporciona al poemario una mayor coherencia y un prestigio del que carece la décima. Al imitar el estilo de Góngora, quien utilizó la octava en su *Polifemo*, Hernández captaría la atención de todo el grupo del 27, mientras que solo uno de sus miembros, Jorge Guillén, utiliza en *Cántico* las décimas o variantes de esta forma métrica.

Hernández incorpora en los poemas de esta época realizando alusiones más o menos evidentes a Góngora. Por ejemplo, en la octava III, *Toro*, se puede encontrar una alusión implícita al *Polifemo*. Donde Góngora escribe «émulo casi del mayor lucero» (v. 52; *OCG*: 255), Hernández expresa: «Émulos imprudentes del lagarto» (v. 3; *OCM*: 382)⁶.

La octava X, *Sexo en instante I*, viene precedida por una cita de Góngora (cuya autoría se ha discutido)⁷: «...fija en nivel la balanza / con afecto fugitivo / fulgor de mancebo altivo...» (*OCM*: 385). En una segunda parte del mismo poema, la octava XI, *Sexo en instante II*, se emula al soneto gongorino *A la tela de justar de Madrid*⁸, donde también se utiliza la imagen *anillo / dedo / puente / río* con una connotación sexual; así puede leerse en Hernández: «A dedo en río falta anillo en puente: / ¡cómo he de vadearte netamente!» (vv. 7-8; *OCM*: 386).

En la octava XII, *Gallo*, acaba Hernández reproduciendo los versos con que finaliza la *Soledad primera* (v. 1091; *OCG*: 264_B): «a batallas de amor campo de pluma» (v. 8; *OCM*: 386). Finalmente, en la octava XXXIII, *Ubres*, Sánchez Vidal (1976: 129) anota dos alusiones a Góngora; la primera de ellas consiste en que, al igual que este asigna doscientas esposas al macho cabrío «El que de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro...» (vv. 153-154; *OCG*: 264_B), también Hernández sumará un centenar de cabras: «Manantiales de luna, las mejores, / en curso por aquél que suma ciento, / padre de barba y sobra en un momento» (vv. 6-8; *OCM*: 393). La segunda referencia se encuentra en la emulación de la

⁶ Para remitir a las octavas que forman parte de la obra original, solo se mencionará el número de la composición, aunque se especificará si las octavas no estaban incluidas originalmente. En cuanto a las décimas, no es necesario hacer tal distinción, ya que ninguna fue parte de la obra original.

⁷ Explica Sánchez Vidal (1976: 95) que la cita de Góngora, en realidad, «no está recogida en la edición de Millé de sus *Obras Completas*. Sin embargo, se atribuye al poeta cordobés en la edición de la *BAE* (vol. 32, tomo I, p. 487), que fue donde, probablemente, lo leyó Miguel Hernández».

⁸ El soneto *A la tela de justar de Madrid* dice así: «—Téngoos, señora Tela, gran mançilla. / —Dios la tenga de vos, señor soldado. / —¿Cómo estáis acá afuera? —Hoy me han echado, / por vagabunda, fuera de la villa. / —¿Dónde están los galanes de Castilla? / —¿Dónde pueden estar, sino en el Prado? / —Muchas lanzas habrán en vos quebrado. / —Más respeto me tienen: ni una astilla. / —Pues ¿qué hacéis ahí? —Lo que esa puente, / puente de anillo, tela de cedazo: / desear hombres, como ríos ella, / hombres de duro pecho y fuerte brazo. / —Adiós, Tela, que sois muy maldiciente, / y esas no son palabras de doncella» (vv. 1-14; *OCG*: 70).

metáfora *dedos / dátiles*, como aparece en Góngora: «Miran de la mano / la palma que lleva / dátiles de oro» (vv. 77-79; *OCG*: 153); y también en Hernández: «Trojes de blancura, puesta en veta / por la palma de dátiles pastores» (vv. 1-2; *OCM*: 393). Del mismo modo, resulta llamativo el uso de cultismos e imágenes mitológicas por parte de Hernández en otro intento por imitar a Góngora.

2.1. *Rasgos culturales*

En cuanto a los cultismos, uno de los elementos más destacados de la poética del cordobés, se observan referencias al vocabulario gongorino en el ciclo de *Perito en lunas*. En este pueden encontrarse los siguientes ejemplos que también se aprecian en los usos de Góngora⁹: «adolescente» (XI, v. 1), «alterno» (IV, v. 3), «emular» (III, v. 3; VIII, v. 8; XLIX, v. 4), «erigir» (XIX, v. 6), «esfera» (XI, v. 5), «naufragante» (XL, v. 6), «nocturno» (XXXII, v. 1), «trémulo» (XX, v. 4), «suceda» (I, v. 2; XXVII, v. 2), «oficio» (XIV, v. 8), «horror» (XVI, v. 7) y «eminente» (XXVI, v. 5). En las octavas no incluidas: «alterno» (XXIII, v. 3), «esfera» (XXXIII, v. 7), «esplendor» (L, v. 24), «ministrar» (L, v. 38), «naufragante» (XXXVII, v. 3; L, v. 43), «nocturno» (XXV, v. 5), «purpúreo» (XXXVI, v. 1), «excelso» (XI, v. 1), «cano» (L, v. 45) y «horror» (XLVI, v. 7). En las décimas: «caverna» (XLI, v. 7), «emular» (XXIX, v. 1; XXXIV, v. 11), «naufragante» (XXXIII, v. 22; XXX, v. 3), «trémulo» (XX, v. 6), «cano» (I, v. 3; IX, v. 2; XIV, v. 3), «ociosa» (I, v. 6; XVIII, v. 1), «suceda» (XXV, v. 3), «creada» (II, v. 1; VI, v. 2) y «opimos» (II, v. 4).

Queda puesto de relieve cómo Hernández multiplicó en su obra los cultismos, en otro intento por asemejarse a Góngora y dar prestigio a su poesía inicial, parcialmente recogida en la edición de *Perito en lunas*. En la misma tradición cultista, recurrió también a la mitología con relativa frecuencia.

Según D. Alonso (1985: 144), «La mitología, en el sentido más amplio –primario– de la palabra, es una reducción de la cambiante y siempre

⁹ Se entiende por cultismo aquella palabra, expresión o giro procedentes del latín o el griego que se incorpora a una lengua moderna por vía culta y tardíamente, de modo que no sufre ninguna de las transformaciones fonéticas regulares. Los cultismos del vocabulario gongorino han sido recogidos por Alonso (1985: 136) y Vilanova (1957: 257).

renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos». Es decir, constituye todo un sistema de símbolos, como cuando dos imágenes simbolizan el amor. De nuevo, sin embargo, es diferente el grado de dificultad simbólica entre ambos poetas. En Góngora son símbolos colectivos cuyo significado viene dado por la tradición, mientras que Miguel Hernández hace un uso personal del simbolismo mitológico.

Así, Hernández equipara a la Aurora con las rosas por su color en las octavas, «La rosada, por fin Virgen María» (XIII, v. 1); así como en las octavas no publicadas, «Oyendo rosas, allá van los míos» (IX, v. 8); y en las décimas, «La rosa y el alba, a ras / de su belleza» (XXI, vv. 7-8). Resulta imposible saber si Hernández tomó la imagen de la rosada Aurora de sus lecturas de Virgilio (traducido por fray Luis), del propio Góngora, o bien de ambos. En cualquier caso, el cordobés empleó esta imagen en diversas ocasiones: «Tras la bermeja Aurora el Sol dorado / por las puertas salía del Oriente, / ella de flores la rosada frente, / él de encendidos rayos coronado» (vv. 1-4; *OCG*: 14); en «Ilustre y hermosísima María, / mientras se dejan ver a cualquier hora / en tus mejillas la rosada Aurora, / Febo en tus ojos, y en tu frente el día» (vv. 1-4; *OCG*: 35); y en varias ocasiones en las *Soledades*, entre otras, «ya de la Aurora bella / al rosado balcón, ya a la que sella» (vv. 389-390; *OCG*: 264_B); o «cuando a nuestros Antípodas la Aurora / las rosas gozar deja de su frente» (vv. 636-637; *OCG*: 264_B); o también en el *Polifemo* en la octava primera, «-¡oh excelso conde!-, en las purpúreas horas / que es rosa la alba y rosicler el día» (vv. 3-4; *OCG*: 255).

De igual modo, podemos encontrar alusiones a otras imágenes mitológicas, como «las últimas mejillas, viento en popa / irán sobre la un punto china Europa» (vv. 7-8; *OCM*: 386), donde, retratando «una escena de retrete» (Sánchez Vidal, 1976: 99), se produce una metonimia comparativa entre la blancura del toro en que Zeus se transformó para raptar a Europa y el color del inodoro. En el ciclo de *Perito en lunas*, se alude al mito de Europa dos veces más, una en «Silban sierpes, y bajan amarillas, / pero delgadas asias, sobre Europa» (vv. 5-6; *OCM*: 403); y otra en «Sin ella, Señor mío, ¿qué más puedo / hacer, a lo viudo, sobre Europa,

/ que elevarme a la esfera que tú ocupas / y decir a Luzbel que vuelva grupas?» (vv. 5-8; *OCM*: 406)¹⁰.

También, Hernández utiliza el mito de Narciso comparando, por metonimia entre el personaje y la flor, su color con el de la espuma de afeitar: «Blanco narciso por obligación. / Frente a su imagen siempre, espumas pinta» (vv. 1-2; *OCM*: 387). Repetirá la referencia en «blancos, negros de jabón, / lunan su prolongación / falsos marfiles narcisos» (vv. 7-10; *OCM*: 426), donde se alude, como ocurría en la anterior composición, a la espuma de afeitar por el color de la flor; y en «(Brujuleo, no diviso / esto en la verde ocasión / del cañaverál, narciso, / pero por su obligación). / Insta su última emisión / la mano del polvorista: / agasajo colorista» (vv. 41-47; *OCM*: 429), donde describe los cohetes, los cuales, al estar en tierra todavía no pueden ser vistos y, al ser lanzados, vuelven a tierra como Narciso cayó sobre el agua buscando su propia imagen¹¹.

Del mismo modo, se alude al mito de Prometeo, que genialmente es convertido en una noria por su ciclo constante: «¡cadena de ti misma, prometea!» (v. 8; *OCM*: 393). Reciclará esta metáfora en «A la urgencia del deseo / opongo la dilación: / se encuentra aquél, Prometeo / de mi colaboración» (vv. 1-4; *OCM*: 414), debido al constante debate entre el pecado y el deseo, que a su vez viene designado por el fuego que robó el titán¹².

¹⁰ En Góngora puede encontrarse la imagen de Europa, entre otras ocasiones, en «cuernos del toro que traslada a Europa» (v. 30; *OCG*: 165); en «Era del año la estación florida / en que el metido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, y el Sol todo los rayos de su pelo)» (vv. 1-4; *OCG*: 264_B) –versos que abren la *Soledad primera*–; o en «Tal vez la fiera que mintió el amante / de Europa» (vv. 65-66; *OCG*: 313).

¹¹ Del mismo modo, la imagen de Narciso puede encontrarse en Góngora, entre otras ocasiones, en «La fuente deja, el narciso, / que no es poco para él» (vv. 49-50; *OCG*: 215); en «Era, pues, el mancebito / un Narciso iluminado» (vv. 33-34; *OCG*: 230); o en «Narciso no, el de las flores / pompa, que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo» (vv. 105-109; *OCG*: 317). Véase con mayor extensión en Ruiz Pérez (2007).

¹² Góngora no menciona directamente a Prometeo, pero sí escribe un soneto sobre el mito: «Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe / a tu pincel, dos veces peregrino, / de espíritu vivaz el breve lino / en las colores que sediento bebe, // vanas cenizas temo al lino breve, / que émulo del barro lo imagino, / a quien (ya etéreo fuese, ya divino) / vida le fió muda esplendor leve. // Belga gentil, prosigue al hurto noble, / que a su materia perdonará el fuego, / y el tiempo ignorará su contextura. // Los siglos que en sus hojas cuenta un roble, / árbol los cuenta sordo, tronco, ciego; / quien más ve, quien más oye, menos dura» (vv. 1-14; *OCG*: 338).

Por otro lado, no puede quedar sin mencionar la mención de Polifemo en «[...] Cantan los corales, / rojos, gruesos; de espaldas en la misa, / polifemos mal vistos por la testa» (vv. 5-7; *OCM*: 398), donde Hernández equipara el rosetón de la iglesia con el único ojo del cíclope.

Aunque no pertenecen propiamente a la mitología sino a la tradición bucólica-pastoril de Garcilaso, las alusiones a Salicio y Galatea también se pueden ver en el ciclo de *Perito en lunas*; «Ya valle de almidón en la eminencia / de un árbol en cuclillas, un madero / lanar, de amor Salicio, Galatea / ordeña en porcelana cuando albea» (vv. 5-8; *OCM*: 391), debido al carácter bucólico de ambas composiciones, que también vertebró el *Polifemo*. De igual modo, en «¡Oh nemoroso secreto!» (v. 1) (*OCM*: 423), donde parece evocar a San Juan antes que a Garcilaso; en cualquier caso, es una muestra de la variedad que exhibe Hernández en su rápida asimilación de la poesía clásica española¹³.

A través de estos ejemplos podemos apreciar el gusto hernandiano por diferentes imágenes mitológicas, como las derivadas de Aurora (tanto por influencia clásica como por imitación hacia Góngora), Europa, Narciso o Prometeo. Resulta especialmente significativa la presencia de este último mito, pues reafirma la consideración del ciclo constante de la naturaleza como uno de los temas claves que vertebró la primera etapa de su poesía. En palabras de Sánchez Vidal (1976: 16):

Como consecuencia de esta elección de la luna como hilo conductor del libro, pasa a primer plano la redondez de eras, hostias, hoces, anillos, círculos, puentes, naranjas, limones, granadas, barriles, túneles, etc., lo que no es sino una imaginaria reflexión de algo mucho más hondo: tendencia de la Naturaleza a cerrarse sobre sí misma para la consecuencia de sus actividades primordiales.

Así como Prometeo está atrapado en un ciclo eterno de castigo, la Naturaleza también sigue un ciclo perpetuo para llevar a cabo sus acciones. Del mismo modo, la luna, como un astro circular, simboliza la perfección divina debido a su forma redonda, como lo sugiere Hernández en el pasaje de *Mi concepto del poema* citado anteriormente. Esta imagen simbólica evoca un circuito cerrado sobre sí mismo, según señalan

¹³ Dicen así los versos de S. Juan de la Cruz (2000: 252): «Mi Amado las montañas / los valles solitarios nemorosos» (*Cántico*, e.14, vv. 1-2).

Chevallier (1978), Cano Ballesta (1971) y Sánchez Vidal *et al.* (2005). Después de haber ejemplificado tanto el uso de cultismos como el imaginario mitológico y simbólico presentes en el ciclo de *Perito en lunas*, se analizará el conjunto de recursos sintácticos que Hernández utiliza en un intento de latinizar su lenguaje, aproximándose así al estilo de Góngora.

2.2. Rasgos sintácticos

El uso del hipérbaton supone una de las grandes diferencias entre Góngora y Hernández, por la extrema dificultad de conseguir superar la barrera del hipérbaton en el oriolano sin antes dar con el significado de la diversa simbología que emplea¹⁴. A su vez, tampoco es sencillo encontrar sentido a los símbolos empleados sin conocer previamente el orden sintáctico en que se disponen. Así, en la primera octava, *Suicida en cierne*:

A lo caña silbada de artificio,
 rastro, si no evasión, de su suceso,
 bajaré contra el peso de mi peso:
 simulación de náutico ejercicio.
 Bien cercén del azar, bien precipicio,
 me desampará de azul ileso:
 no la pita, que tal vez a cercenes
 me impida reflejar sierra en mis sienes (vv. 1-8; *OCM*: 382).

El verbo principal de la primera oración en la primera mitad de la octava, «bajaré», presenta dos complementos: «A lo caña silbada de artificio» y «simulación del náutico ejercicio», los cuales explican cómo se lleva a cabo la acción. En la segunda mitad, el verbo principal es «desampará». Si esta acción ocurre, también se llevará a cabo «impida reflejar», dado que «cercén del azar» y «precipicio» son los sujetos del primer verbo, mientras que «la pita» lo es del segundo.

¹⁴ Para un estudio en profundidad de la cuestión en Góngora, López Viñuela (1996).

En un principio, Hernández propone una sintaxis más sencilla que la de Góngora; sin embargo, si atendemos a la octava VI, *Cohetes*, se observa una estructura de mayor complejidad:

Subterfugios de luz, lagartos, lista,
encima de la palma que la crea:
invención de colores a la vista,
si transitoria, del azul, pirea.
A la gloria mayor del polvorista,
rectas la caña, círculos planea:
todo un curso fugaz de geometría,
principio de su fin, vedado al día (vv. 1-8; *OCM*: 383-384).

En la primera mitad de la octava, a pesar de que solo se pueda notar un verbo, en realidad hay dos oraciones, ya que uno de ellos está implícito: «subir». Esta acción se llevaría a cabo por los «Subterfugios de luz» que, comparados con «lagartos», se elevan «encima de la palma que la crea». Todo ello es equiparado con una «invención de colores», que será la que «pirea» (v. 4)¹⁵. En los siguientes cuatro versos de la octava, «la caña» «planea» en «círculos» para «la gloria mayor del polvorista»; es decir, para demostrar su habilidad. Esta acción se compara con «un curso fugaz de geometría» que ocurre «vedado al día», es decir, cuando el día ya ha terminado y no hay luz.

Por otro lado, al analizar una décima del mismo ciclo poético, desde el primer verso se nos revela el sujeto de la adivinanza: un almendro en flor que florece «temprano». En el segundo verso, continuando la idea, describe la flor aludiendo a su blancura («inocencia»). En los dos siguientes versos se hace referencia a que el invierno no ha terminado (tiene canas pero no ha muerto), por lo que no ha pronunciado su discurso de despedida («discursiva su abstinencia»). A continuación, se refiere a que el verde, la primavera todavía no ha llegado («ociosidad sutil»): el resto de árboles aún no han florecido y el campo ni siquiera se ha cubierto de verde. Con «sutil» parece indicar que la primavera está comenzando a manifestarse, aunque de manera leve. A pesar de ser hostil (por el frío y la carencia de vegetación nueva) en su detrimento (en contra de los intereses de enero por seguir siendo invierno

¹⁵ El neologismo, derivado de *piro-*, vendría a significar *ser una hoguera*.

y, al tiempo, en su ocaso), la presencia de esta flor de color blanco tiñe el próximo mes de abril. El blanco de la flor no solo anticipa, sino que también contagia, su color a la estación, de modo que abril, tradicionalmente aludido como verde, pasa a ser blanco. Además, realza la idea de la excepcionalidad del caso mediante «testigo primero», repitiendo la idea anterior de que se trata del primer árbol que florece. Así lo expresa la composición:

Flor de almendro temprano:
preliminar inocencia.
Aún no ha hecho el frío cano
discursiva su abstinencia.
Aún la verde diligencia
es ociosidad sutil;
y ya, a pesar del hostil,
en su detrimento, enero,
por su testigo primero
propone blanco abril (vv. 1-10; *OCM*: 414).

Ahora las dos primeras oraciones se reparten en dos versos cada una, por lo que no suponen excesiva dificultad para ser leídas. El resto de la composición, si bien rica en complementos que remiten al momento en que transcurre la acción, también puede entenderse con facilidad.

En definitiva, las octavas están dotadas, frente a las décimas, de una mayor proximidad a los de recursos empleados por Góngora, lo que provoca que resulten más herméticas. Si bien, las octavas hernandianas, cuyo «cerrado marco permite una técnica de “viñeta” y una labor de orfebre que es más difícil de realizar en metros menos trabados y simétricos» (Sánchez Vidal, 1976: 18), se distinguen de la rima gongorina tradicional con la estructura ABABABCC, al presentar dos variantes: ABABBACC y ABBAABCC. Puede sugerirse que Hernández, al mostrar reminiscencias de Góngora con el objetivo de captar la atención del grupo del 27, también buscaba diferenciarse al exhibir originalidad y no depender completamente del estilo del cordobés. En cualquier caso, el autor del *Polifemo* funcionaba más como un modelo que como un ideal para estos poetas, quienes aspiraban a superarlo adaptándolo a las nuevas corrientes establecidas por las poéticas vanguardistas (Egido,

2009) (García, 2001). A pesar de esto, es evidente cómo Hernández emula las diversas fórmulas sintácticas empleadas por Góngora.

Explica D. Alonso (1985: 155) que «una de las características del estilo de Góngora, que es al mismo tiempo uno de sus defectos principales, es la tendencia a la repetición de las mismas fórmulas sintácticas». Estas estructuras están dotadas de un fuerte barroquismo en tanto que la mayoría de ellas reiteran mediante una negación la afirmación del hecho contrario («A, si no B»), si bien otras permiten al lector elegir entre ambas opciones («Tómese el término A, si no se me quiere admitir el B») o incluso establecer patrones lógicos del tipo «P, entonces Q» (que en el caso de Góngora son tratados como «A, si B»). Desde esta perspectiva, el citado crítico establece hasta cinco fórmulas que el poeta cordobés tiende a repetir. La primera de ellas, «A, si no B», una de las más sencillas puede ejemplificarse en el siguiente pasaje la *Soledad primera*: «Pasaron todos pues, y regulados / cual en los Equinocios surcar vemos / los piélagos del aire libre algunas / volantas no galeras» (vv. 602-605; *OCG*: 264_B). En la primera de sus octavas, *Suícida en cierne*, emplea Hernández la misma fórmula: «A lo caña silbada de artificio, / rastro, si no evasión, de su suceso» (vv. 1-2) (*OCM*: 382).

La siguiente fórmula sintáctica, «Tómese el término A, si no se me quiere admitir el B» (Alonso, 1985: 156) o de manera simplificada, «Si no A, también B» o «A o B», es una de las más frecuentes en la poesía gongorina, como en la octava LV del *Polifemo*: «Yugo aquel día, y yugo bien süave, / del fiero mar a la sañuda frente / imponiéndole estaba, si no al viento / dulcísimas coyundas, mi instrumento» (vv. 437-440; *OCG*: 255), donde ofrece la posibilidad de elegir entre suave yugo o dulces coyundas. Lo mismo ocurre en *Abril -gongorino* de Hernández, donde puede leerse: «Traduce, ¡con qué fe tan amarilla!, / el oro cascabel más alto en rama, / por surgir, si no víctima de gala, / redentora semilla de ala y ala» (vv. 29-32; *OCM*: 412); con la doble posibilidad, víctima o redentora, siendo ambas las opciones entre las cuales elegir.

La estructura lógica «A, si B», que implica consecuencia, puede ejemplificarse en la *Soledad segunda*: «El huerto le da esotras, a quien debe, / si púrpura la rosa, el lilio nieve» (vv. 220-221; *OCG*: 264_C); de manera que, si la rosa es púrpura, entonces el lilio debe ser blanco. También Hernández es partidario de utilizar esta fórmula de consecuen-

cia, como en la segunda décima, *Rosa -entre página y página*: «Si ruborizó renglones, / huella en pompa a toda vela, / siguió sus indicaciones / el curso de la novela: / o brújula en flor, o estela» (vv. 1-5; *OCM*: 414). De esta forma, si la página del libro queda ruborizada por aplastar la flor, entonces sirve como marcador; esto es, brújula o estela. Esta fórmula junto con la anteriormente mencionada –que se refuerza por el verso bímembre– ponen de relieve la riqueza y variedad de la técnica de Hernández, quien supo rápidamente asimilar los procedimientos gongorinos.

Las fórmulas llamadas por D. Alonso (1985: 159) «no B, sí A» y «no B, A» son dos alternativas de la misma estructura. Se puede encontrar la primera en la octava XXXIX del *Polifemo*, «paces no al sueño, treguas sí al reposo» (v. 308; *OCG*: 255); mientras que la segunda puede advertirse en la undécima estrofa de la misma composición, «a lo pálido no, a lo arrebolado» (v. 84; *OCG*: 255). De igual modo, en la octava II, *Palmero y Domingo de Ramos*, Hernández emplea la primera fórmula con «no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo» (v. 2; *OCM*: 382); en tanto, la segunda puede hallarse en la octava XVIII, *Pozo*: «cuando en vilo esté no tanto, / cuando se eleve al cubo» (vv. 2-3) (*OCM*: 388). Junto a estas fórmulas, Hernández también empleará otros tipos de procedimientos sintácticos.

A continuación, se atenderá a otros procedimientos sintácticos y morfosintácticos de la obra poética de Góngora, como el uso de versos bímembres y la elisión de artículos, que son complementarios por la estilización que se produce en una poesía tan alejada del habla cotidiana.

Sin duda, los versos bímembres constituyen una de las marcas poéticas gongorinas, especialmente en las *Soledades* y el *Polifemo*. Su uso resulta de gran importancia para contraponer dos elementos separados, como en «negras violas, blancos alhelíes» (v. 334; *OCG*: 255). Además de la pausa verbal, suele haber una pausa estrófica en las octavas del *Polifemo* después del cuarto verso que divide la estrofa en dos mitades. En la primera mitad, los versos tienden a agruparse de dos en dos; es decir, el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto. Simultáneamente, los versos séptimo y octavo se unen en el pareado final, siendo el último verso bímembre al menos en la mitad de las ocasiones, mientras que el primer verso lo es con menor frecuencia. Este procedimiento no se escapó de la percepción de Hernández, quien utiliza:

una dialéctica pausa-rima, o bien: bimetración-pareado, que contribuiría eficazmente, con su contrabalanceo, a equilibrar la octava (todo ello reforzado por la simetría bilateral a que tiende el endecasílabo). Uno de los mecanismos esenciales en dicho equilibrio sería el pareado. Por ello, Miguel Hernández aumentaría incluso hasta tres (el máximo posible: cf. la octava XXI) el preceptivo de la octava clásica (Sánchez Vidal, 1976: 18).

Se citan algunos ejemplos, como el verso «Contra nocturna luna, agua pajiza» (v. 1; *OCM*: 393), donde se divide en un quiasmo adjetivo y sustantivo, por una parte, de sustantivo y adjetivo, por otra; o bien el verso también bímembre «Fría prolongación, colmillo incluso» (v. 1; *OCM*: 394), donde se divide adjetivo y sustantivo, en otra ocasión, de sustantivo y adverbio; de nuevo, en otro ejemplo de bimetración el verso «Oyendo rosas, allá van los míos» (v. 8; *OCM*: 399), donde se divide verbo y sustantivo de adverbio y verbo.

Junto con los versos bímembres, otro procedimiento característico de Góngora tiene que ver con la elisión del artículo, que forma parte de la latinización de su lengua poética¹⁶. En Hernández el recurso posee una doble vertiente: la imitación hacia Góngora y la búsqueda del hermetismo. De esta manera, al quedar indefinido el sustantivo, se facilita el hipérbaton, como en la décima X, *Navaja -de punta*: «Licencia, salvoconducto / de venas, saca, si mete / acero, vida, producto / novilunar de Albacete» (vv. 1-4; *OCM*: 417); o también en la octava no incluida XVIII, «En el anteayer ya de su dulzura...»: «Hombres veré, si más por conjetura, / en sortijas de esparto, hacer colecta, / altos dedos, en cielos tributarios; / y en norias descender, o en campanarios» (vv. 5-8; *OCM*: 402)¹⁷.

¹⁶ Si bien de una extrema abundancia en la obra de Góngora, se dan unos ejemplos de este procedimiento extraídos de la *Soledad primera*: «en campos de zafiro pace estrellas» (v. 6; *OCG*: 264B), «si tradición apócrifa no miente, / de animal tenebroso, cuya frente / carro es brillante de nocturno día» (vv. 74-76; *OCG*: 264B).

¹⁷ En estos últimos versos se describen hombres recogiendo aceitunas en cachos de esparto gracias a las largas varas de las que disponen, cayendo el fruto desde arriba del árbol como si fuesen tributos del mismo cielo. Tras ello, se trituran en la almazara, que girará gracias al animal a modo de noria moviendo una piedra en forma de campana que las aplastará.

3. CONCLUSIONES

A partir del estudio del estilo, se han puesto de relieve las claras reminiscencias de la obra gongorina en la hernandiana, no solo en cuestiones culturales o sintácticas, sino también en el esfuerzo que dedica Hernández para consagrarse como *perito en lunas*; es decir, experto en poesía.

Resulta evidente la voluntad de Hernández a la hora de recrear la poética cultista de Góngora, como se ha podido comprobar a lo largo del trabajo. Como eje central, se ha debatido la inclinación de Hernández hacia la dificultad en su poesía. Se ha argumentado que su neogongorismo resulta más hermético que el del propio Góngora; pues si bien para el cordobés el hermetismo es consecuencia y no causa de la «oscuridad», en pos de una finalidad estética, el autor de Orihuela busca deliberadamente el hermetismo, intentando a través de composiciones cercanas a la adivinanza popular, ennoblecerse como poeta culto.

El ciclo en torno a *Perito en lunas* supone una excepción dentro de la producción hernandiana. La crítica ha coincidido por lo general en que poco tiene que ver esta obra inicial con lo que sería su producción posterior, donde el humanismo y la sencillez cobran mayor importancia. Ha habido incluso quien condena esta fase inicial de su trayectoria poética, como hace Guerrero Zamora (1955: 214): «Sus poemas son figuras de escayola. Su libro es una momia de buen parecer. Un libro fracasado, que su autor rechazó más tarde, pero que para algo le ha servido: como aprendizaje de la forma». No obstante, también hay opiniones favorables, como la de Zardoya (1955: 52), quien afirma que «la crítica, en general, ha menospreciado, acusándolo de deshumanizado conceptismo y hueca retórica, vacío de toda emoción y sentimiento. A nosotros, en cambio, nos parece un asombroso comienzo poético y un prodigio de autosuperación juvenil».

En un segundo viaje a la capital en 1934, ya bajo la influencia de Pablo Neruda, de Vicente Aleixandre y de la Escuela de Vallecas, pasaría a cambiar la influencia de Góngora por la de Garcilaso al componer *El rayo que no cesa*, en una segunda etapa poética mucho más clara y personal. Más tarde, culminaría su obra en una tercera etapa que recorre desde el entusiasmo popular de *Viento del pueblo* hasta la desolación de *El*

hombre acecha y *Cancionero y romancero de ausencias*, título este último que se ha consagrado como uno de los poemarios más importantes del siglo XX, si no de la literatura española en general.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes literarias

- GÓNGORA, Luis de (2016): *Poesía*. Ed. Antonio Carreira. Paris: Sorbonne Université (en línea: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica>, consulta: 10 de abril de 2024) [= OCG].
- HERNÁNDEZ, Miguel (2018): *Miguel Hernández: la obra completa*. Ed. Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás. Madrid: Edaf [= OCM].
- JUAN DE LA CRUZ (2000): *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.

Estudios

- ALONSO, Dámaso (1985): *Góngora y el "Polifemo"*. Vol. I. Madrid: Gredos.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- CANO BALLESTA, Juan (1971): *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.
- CHEVALLIER, Marie (1978): *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- DIEGO, Gerardo (1960): «Perito en lunas». *Cuadernos de Agora*, 26 (49-50), 26-27.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2016): *Los poetas del 27: tradiciones y vanguardias*. Murcia: UM.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2017): *Miguel Hernández: en las lunas del perito*. Alicante: Fundación Cultural Miguel Hernández.
- EGIDO, Aurora (2009): *El barroco de los modernos: despuntes y pespuntes*. Valladolid: UVA.
- FERRIS, José Luis (2010): *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Planeta.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001): *El Veintisiete en vanguardia: hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1955): *Miguel Hernández, poeta*. Madrid: El Grifón.

- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- LÓPEZ VIÑUELA, Ana Cristina (1996): *El hipérbaton en Góngora*. Salamanca: USAL.
- NARBONA, Francisco (1997): *Sevilla, Góngora y la Generación del 27 (crónica y protagonistas)*. Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991): *Teoría e Historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007): *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1976): «Perito en Lunas». En Hernández, Miguel: *Perito en Lunas. El rayo que no cesa*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Alhambra, 8-29.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et al.* (2005): «Introducción». En Hernández, Miguel: *Obras completas*. Ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe, 27-111.
- SCHWARTZ, Lía (2014): «Oscuridad y dificultad poéticas: un topos retórico en las *Cartas filológicas* de Cascales». *e-Spania*, 18 (<https://doi.org/10.4000/e-spania.23639>).
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (1983): «Introducción». En Góngora, Luis de: *Antología poética*. Madrid: Clásicos Universales, 9-63.
- VILANOVA, Antonio (1957): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: CSIC.
- ZARDOYA, Concha (1955): *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía. Antología*. Pennsylvania: The Hispanic Institute in the United States.

Mario DEL AMA NAVIDAD
Temple University
mario.del.ama.navidad@temple.edu
<https://orcid.org/0009-0007-5061-6566>