

Alena Medina
Echevarría

Perito en lunas:
*tradición y vanguardia
en la obra de Miguel
Hernández*

Juan Marinello, en su prólogo a la antología poética de Miguel Hernández, expresó: «La poesía española de nuestro tiempo de Antonio Machado a Blas de Otero prueba una vieja verdad, mil veces olvidada: la de que el gran decir lírico conquista sus mejores logros cuando recoge con hondura y lealtad la voz del pueblo en que nace»¹. Y no le faltaba razón, Miguel Hernández Gilabert (1910-1942) fue un poeta «encarnizadamente español».²

Natural de Orihuela, el poeta y dramaturgo creció entre cabras, de allí la fuerza telúrica de su verso, porque realmente nunca dejaría de ser el pastor de sus años mozos, «hecho de soles, esperas, asombros y sorpresas».³ Su formación autodidacta le permitió leer a los clásicos del Siglo de Oro y domeñar su natural rusticidad para convertirse en artífice de la palabra.

Perito en lunas, publicado en 1933 por la editorial Sudeste, constituye el mayor esfuerzo de autosuperación de Miguel Hernández en el plano de las letras. Su poemario de iniciación, acogido con menos generosidad por la crítica que otras obras suyas, nació bajo el signo gongorino y vanguardista de la generación del 27.

¹J. Marinello: *Órbita española de Miguel Hernández: Poesía*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2003.

²Ídem.

³Ídem.

Los integrantes de esta generación se insertaron dentro del quehacer artístico internacional, asumiendo distintas tendencias de vanguardia: el creacionismo, el ultraísmo, el surrealismo etc., pero sin abandonar los cimientos de toda una cultura literaria anterior. La asunción de esta cultura literaria diferencia a la vanguardia española de la vanguardia europea esteticista, al crear una fusión entre elementos de renovación formal y elementos propios de la tradición hispánica, relación que es posible identificar en el primer poemario hernandiano.

Antes de comenzar el estudio de *Perito en lunas* se hace necesario, sin embargo, deslindar algunos de estos conceptos: *tradición literaria* y *vanguardia artística*. También definiremos *literatura pastoril*, *clasicismo* y *ultraísmo*, pertinentes a nuestro análisis.

Daniel Gustavo Teobaldi conceptualiza *tradición literaria* en los términos siguientes: «la obra de un escritor se entrelaza con la de otros escritores conformando una red que recorre diversas escrituras previas, contemporáneas y futuras, que terminan estableciendo un continuo, una urdimbre ininterrumpida a la que tienen acceso los que le siguen. La tradición funciona como esa red».⁴

Miguel de Unamuno, en su libro *En torno al casticismo*, subraya que *tradición* viene de *tradere* 'entrega': «es lo que pasa de uno a otro, *trans*, un concepto hermano de los de transmisión, traslado, traspaso. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de cosas».⁵

Unamuno era consciente de la necesidad de formar un concepto vivo y fecundo de *tradición*, en combate con el tradicionalismo imperante que impulsaba a buscar en las sombras del pasado una grandeza que vivía en el pueblo español: «La *tradición eterna* es la que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarla a la luz [...] la *tradición eterna* española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto».⁶

Anthony Geist, en su artículo «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica», señala que prevalecen dos tradicio-

⁴ D. G. Teobaldo y Leopoldo Marechal: Tradición e identidad. [18 de octubre de 2009]. Disponible en: <[http://74.125.93.132/search?q=cache:4wNHMmZsK7w\]-www.ucm.es/info/especulo/numero16/marechal.html+tradición+literaria&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=cu](http://74.125.93.132/search?q=cache:4wNHMmZsK7w]-www.ucm.es/info/especulo/numero16/marechal.html+tradición+literaria&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=cu)>

⁵ M. Unamuno: *En torno al casticismo*, Editorial Espasa Calpe, Argentina, 1948.

⁶ Ídem.

nes críticas sobre la vanguardia. Una de ellas es la que entiende el concepto como revolución lingüística y estilística: «A partir de los postulados orteguianos se planteaba como valor positivo una radical separación de vida y literatura, desenterrando del arte toda preocupación extrapoética. Vanguardia venía a identificarse con deshumanización, y ésta a su vez con un concepto de arte intrascendente, elaborado por y para una minoría selecta».⁷

La otra tendencia crítica sostenida por detractores y defensores de los movimientos vanguardistas los percibe como un fenómeno principalmente ideológico: «No han faltado críticos que se esfuerzan por recuperar la vanguardia en una lectura sociopolítica. Lo hacen desde un punto de vista no sólo histórico sino radicalmente historizante, perspectiva que permite comprender la vanguardia como expresión ideológica, de signo antiburgués, sea progresista o reaccionario».⁸ La crítica suscrita a esta segunda tendencia aduce que la resistencia a la comercialización y la creación de un lenguaje propio constituyen una protesta, un poner en tela de juicio la estructura total de las relaciones sociales burguesas.

Geist acota que la pretendida autonomía del texto vanguardista plantearía una poesía antihistórica, apolítica, pero esta también es una posición ideológica y para corroborarlo recurre a los criterios de un famoso ideólogo posmodernista: «Fredric Jameson afirma que la modernidad oculta en el formalismo su preocupación social y política. Según el estudioso norteamericano, la vanguardia no constituye tanto una manera de evitar el contenido social como de manipularlo y contenerlo [...] La aspiración a la autonomía del poema constituye una estrategia para contener esa dimensión ideológica. Pero en todos estos casos se trata de un texto o una obra de arte individual. El proyecto de la vanguardia es, por el contrario, romper la autonomía del arte como institución. La vanguardia, al cuestionar la autonomía del arte, pretende reinsertar su discurso poético en la praxis social».⁹

⁷ A. Geist: «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (514-515): 53-65, abril-mayo 1993.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

Jaime Brihuega, citado por Geist, define Vanguardia como: «espacio cultural en el que se despliegan las tensiones y contradicciones del capitalismo avanzado»,¹⁰ «donde hay que inscribir la poética de la generación del 27»¹¹ según Geist, pues en él tienen cabida la poesía pura y el compromiso social que caracterizaron diferentes etapas de la trayectoria artística de este grupo de autores.

La literatura pastoril es un género literario extinto en el siglo xx, pero se revitaliza en temas primitivistas tradicionales universales y llega a Miguel Hernández por medio de la tradición literaria española: el *Libro de Buen Amor*, las serranillas del Marqués de Santillana, *La Diana*, la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

En su prólogo a *La novela pastoril*, Enrique Saínz define este género: «Narración fantástica e idealizada de los conflictos amorosos de los pastores, sus penas, sus sufrimientos y alegrías por ausencias y engaños del hombre o la mujer amados»,¹² y señala el dualismo fáctico que lo caracteriza: «la oposición entre el deber ser ideal y la historia del suceder real».¹³ La naturaleza «es un lugar ameno, pletórico de belleza incomparable [...] sitio para alcanzar la dicha».¹⁴ Naturaleza idealizada naturaleza arcádica, cuya relación con el sujeto viene a ser idílica: es el lugar donde se realizan sus pesquisas amorosas.

El cubismo y el ultraísmo, sin embargo, son corrientes vanguardistas asimiladas por la generación del 27 en su apertura al mundo cultural europeo y americano, en su integración al gran espacio artístico que fue la vanguardia para los artistas del siglo xx, en constante enfrentamiento a su contexto político y social.

El artículo «El cubismo literario» señala que este término fue acuñado por el crítico francés Louis Vauxcelles a partir de la utilización de cubos en el arte de Pablo Picasso y Georges Braque. Es una tendencia esencialmente pictórica, originada hacia 1907 y 1914, cuya revolución tuvo lugar en la forma original de concebir los viejos temas: bodegones, naturalezas muertas, retratos. El cubismo literario nace del cubismo pictórico, con el que

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

¹² E. Saínz de la Torriente: *La novela pastoril*, Editorial Arte y literatura, La Habana, 1987.

¹³ Ídem.

¹⁴ Ídem.

guarda muchos puntos de semejanza en sus doctrinas de abstracción y pretendida evasión.

De allí que las imágenes poéticas tengan un carácter visual. Se descomponen en el poema para atrapar su esencia sin necesidad de relacionarlas con un referente u otra imagen: «En el poema cubista no es la realidad externa la que se plasma, sino su poliédrica y acelerada proyección en nuestro espíritu, con todas las predilecciones y deformaciones que le impone la originalidad de nuestro modo de captarla».¹⁵ Es una imagen compuesta por muchas imágenes autónomas, desligadas, que exigen competencia por parte del lector que debe componerla.

Eugenio Carmona destaca las particularidades del cubismo en este grupo de autores, que asimilaron esta corriente de distinta manera que los pintores: «Para los poetas, la referencia a la vanguardia fue un registro más, entreverado en un amplio repertorio».¹⁶ Esto hizo que tal vez no fueran lo suficientemente audaces como para emular con el arte europeo pero indudablemente contribuyó a enriquecer la creación de esta generación.

No resulta extraño entonces que a su primer gran homenaje a don Luis de Góngora, publicado en 1927 y acompañado por el trabajo de los más destacados artistas plásticos del *Arte Nuevo*, siguieron otros dos dedicados a Picasso y a Juan Gris: «La reivindicación de Góngora partía de una profunda revisión de la herencia literaria. Pero, además, se quería leer el arte verbal del poeta cordobés a través de las nuevas posibilidades de la imagen poética propiciadas por la poesía de vanguardia: era el *Góngora cubista*»,¹⁷ nos dice Carmona.

El ultraísmo es una corriente vanguardista que aparece en España entre 1919 y 1922 y se extiende hacia América, donde encuentra tierra fértil para su desarrollo.

Jorge Luis Borges, en el *Manifiesto ultraísta*, señala como postulado esencial de esta tendencia la reducción de la lírica a su elemento fundamental, la metáfora: «Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales

¹⁵ El cubismo literario. [20 de diciembre]. Disponible en < <http://74.125.93.132/search?q=cache:dVpO5-uWxAJ:raulygustavo.tripod.co>

¹⁶ E. Carmona: «Pintura y poesía en la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos* (514-515): 103-117, abril-mayo de 1993.

¹⁷ Ídem.

tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de vida».¹⁸ También postula la síntesis de dos o más imágenes en una, para ensanchar sus posibilidades de sugerencia.

Eugenio Carmona, en el acápite «Norma y forma» de su ensayo, asegura que al movimiento ultraico en España, bajo el poderoso ascendiente del poeta Juan Ramón Jiménez, se le impuso «un nuevo clasicismo», un «retorno al orden»¹⁹ que proclamaba una reconciliación con las formas representativas tradicionales: la recuperación de la métrica y determinados tópicos.

El cubismo y el ultraísmo no aparecen desligados de la tradición literaria en el primer poemario de Miguel Hernández: «La tradición es la sustancia de la historia. Esta es la manera de concebirla en vivo, como la sustancia de la historia, como su sedimento [...] La verdadera tradición, la tradición eterna es la sustancia del progreso»,²⁰ según expresó Unamuno en momentos en que España se negaba a abrirse a influencias extranjeras y, envuelta en su capullo, bebía de épocas y literaturas añejas.

Perito en lunas es un poemario de raíz popular profunda, escrito en forma de acertijo poético, género tan antiguo como la poesía popular. Sus estrofas son adivinanzas líricas que se nutren del mundo de la huerta oriolana donde creció el poeta, como demuestran las claves que dan título a las estrofas, ofrecidas por el autor a un amigo: «Surco», «Sandía», «La granada», «Huevo», «Oveja». La naturaleza es un tema ya perfilado en esta obra de iniciación, y que nunca abandonará a Miguel Hernández.

Su labor como cabrero lo llevará a conocer todos los oficios relacionados con la vida cotidiana rural, que aparecen esbozados en los acertijos: el pastoreo, el ordeño de vacas, la recolección de frutas, la elaboración del pan. También aparecen reflejados personajes típicos de la región oriolana como el torero, el barbero, el labrador, el palmero, el panadero, las monjas cocineras (las clarisas de San Gregorio), y tradiciones propias de la tierra andaluza: el Do-

¹⁸ J. L. Borges: *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en América Latina*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1970.

¹⁹ E. Carmona: «Pintura y poesía en la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos* (514-515): 103-117, abril-mayo de 1993.

²⁰ M. Unamuno: *En torno al casticismo*, Editorial Espasa Calpe, Argentina, 1948.

mingo de Ramos (octava II), las corridas de toro (octavas III y IV) y la pirotecnia de las fiestas populares (VI).

En *Perito en lunas*, los objetos y quehaceres de la vida cotidiana son sublimados poéticamente por el ingenio del autor. Así, el panadero y el barbero de sus octavas XXII y XIV, respectivamente, no son burdos obreros cubiertos de harina, jabón o sudor sino que el uno es púgil que combate para domar la masa, es portentoso remador que salva, con su esfuerzo, el pan y el otro, artista plástico que «espumas pinta», que «en campos de jabón, /hace rayas, con gracia, mas sin tinta». El trabajo humilde no es vulgar, es hazaña, talento que llena de orgullo al hombre.

La sublimación también podemos apreciarla en la naturaleza, que deviene vehículo de grandes pasiones. Vinculada al paisaje personal levantino, con sus colores propios: la palmera, el naranjo, los rebaños, la granada, la noria, las veletas de las iglesias, el mar Mediterráneo. Naturaleza fértil, abundante, madre nutricia. Los árboles y los cultivos están siempre verdecidos: las espigas de trigo en el surco son «verdes sierpes ya trémulas de roces /y rocíos». (XX); el follaje del naranjo «de verde resultó jamás exento» (XXV). Los frutos siempre maduros, apetitosos, de color dorado: los racimos de dátiles en la palmera son como «gargantillas de oro en la garganta» (V) o «de bronces en rebozo» (II).

Esta naturaleza ideal es un elemento de la literatura pastoril en el poemario, que llega a Miguel Hernández a través de la tradición literaria renacentista y barroca española. Pero a principios del siglo xx el pastoril era un género extinto, porque respondía a una ideología y a un modo de vida caducos, que solo tienen su representación en *Perito en lunas* a través de temas y de algunos personajes.

El tema de la naturaleza idealizada, en la que el hombre encuentra sosiego, regocijo, domina toda la obra. El poeta queda deslumbrado ante el entorno natural y se complace en describirlo con una alegría contagiosa. La figura humana, por la que tanto interés toma este género, aparece en el poemario fusionada al acertijo, como un elemento más del paisaje que se describe.

La pasión amorosa, uno de los temas fundamentales de la literatura pastoril, no adquiere gran relevancia en un poemario en que el personaje femenino es anónimo, solo designado por su ocupación o por la etnia a que pertenece: las gitanas, la mon-

ja confitera. La imagen del pastor-poeta también viene de la tradición pastoril virgiliana, pero no así las contradicciones que esta imagen encierra, entre el oficio y el arte, el trabajo físico y el intelectual, que engendran la metatextualidad en el poemario. En la octava XXXV, el pastor-poeta duda ante la doble significación del elemento luna, que se constituye en símbolo unificador de las estrofas del poemario.

La luna significa ciclo de vida y fecundidad, pues los estadios de la luna determinan el crecimiento de las plantas y la reproducción de los animales. En este sentido se halla relacionada con las fuerzas de la naturaleza y el autor la esboza en cada uno de los elementos que describe, como ente vital y transformante: en la redondez de la sandía y el huevo, en el brocal del pozo, en la blancura de la oveja y de la leche, en el rodar eterno de la noria. Pero también representa la vocación artística, el poema hijo de sus alegrías y sus penas. Él mismo se había definido como pastor de sueños, perito en lunas.

Estas dos lunas (poema y naturaleza, oficio de poeta y de pastor) se enfrentan en la octava XXXV: «Una imposible y otra alcanzadiza, / ¿hacia cuál de las dos haré carrera? / Oh tú, perito en lunas: que yo sepa / qué luna es de mejor sabor y cepa.» Esta es una de las dicotomías principales del joven poeta oriolano, que siente la necesidad de vencer la propia rusticidad para poder triunfar en el mundo poético.

«Hernández es un poeta, antes que nada, tentacularmente enraizado [...] Cuanto hay en él de sorprendente, de inusitado, procede de una fuerza subterránea que comienza en la tradición»,²¹ ha dicho acertadamente Félix Grande, y *Perito en lunas* es un excelente ejemplo de la tradición gongorina en los poetas de la generación del 27.

Pero este poemario dista mucho de constituir una especie de «servidumbre al más sinuoso gongorismo»,²² como afirma Grande en su análisis, sino que aquí los recursos del barroco son asimilados provechosamente en una poética que recoge y fusiona más de una tendencia, más de un estilo y se erige diferente, novedosa.

²¹ F. Grande: «Miguel Hernández», *Cuadernos Hispanoamericanos* (501), marzo de 1992.

²² Ídem.

El gongorismo de *Perito en lunas* no supone evasión esteticista sino que obedece a una doble necesidad para el joven poeta, como bien ha señalado Francisco Esteve, citado por Fernández Palmeral: «Miguel tenía que cumplir dos objetivos fundamentales al hacer esta poesía gongorina y barroca, y los dos eran cuestión de vida o muerte para su trayectoria como poeta: a) adquirir una técnica, dominar el lenguaje; b) convertir lo cotidiano en tema digno de ser revestido poéticamente».²³ La tradición en él fue vehículo de inserción en el mundo del arte, una forma de incidir en el contexto social y cultural español del nuevo siglo.

Perito en lunas representa una gran deuda formal con el Barroco culteranista y conceptista, pero sobre todo con la figura de don Luis de Góngora y Argote (1561-1627), poeta cordobés que fue el máximo representante de la corriente culteranista y a quien la generación del 27 dedica su primer homenaje, con motivo del centenario de su muerte.

Formado por 42 octavas reales, estrofa heredada de la tradición gongorina, el poemario imita la *Fábula de Polifemo y Galatea* en el uso del endecasílabo y del verso de arte mayor con algunas variantes en su distribución: ABABABCC, ABABBACC, ABBAABCC, ABABBABB. Predomina la rima consonante, aunque ocasionalmente la rima es asonante en el pareado final (XXVI y XXXII).

Díez de Revenga,²⁴ al analizar la octava XL del poemario, ha notado el empleo del endecasílabo bimembre gongorino, estructura que apoya el uso del contraste, muy usado por Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea*,²⁵ donde Polifemo es descrito por metáforas que indican oscuridad, grotesco: «Un monte era de miembros eminente» (octava VII); «Negro el cabello, imitador undoso / De las oscuras aguas del Leteo» (VIII); «Su piel manchada de colores ciento» (VIII) frente a la blancura y fragilidad de la ninfa que ama: «Son una y otra luminosa estrella / Lucientes ojos de su blanca pluma» (XIII); «De su frente la perla es, eritrea, / Émula vaga [...]» (XIV).

²³ R. Fernández Palmeral: *Simbología secreta de Perito en lunas*. [18 de octubre de 2009]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>

²⁴ F. J. Díez de Revenga: *Amor y erotismo en Miguel Hernández*. [2 de diciembre de 2009]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=132319>>

²⁵ L. Góngora y Argote: *Fábula de Polifemo y Galatea*. [2 de diciembre de 2009]. Disponible en: www.poemasde.net/fabula-de-polifemo-y-galatea-luis-de-gongora-y-argote/

En el poemario, el enfrentamiento de contrarios, cuya manifestación principal es la oposición de sexos, aparece de forma constante. En la octava XL, se produce además entre dos mundos: el de los negros y los blancos, el de los norteamericanos y los afroamericanos. Así, la octava queda construida sobre elementos de contraste de forma longitudinal, por el ritmo peculiar del endecasílabo bimembre, ya desde el primer verso: «A fuego de arenal, frío de asfalto». Aquí se oponen los elementos *fuego* y *frío*, *arenal* (el desierto) y *asfalto* (la ciudad) como representativos de dos culturas diferentes: la raza negra, excitada, salvaje, frente a los blancos ecuanímenes, civilizados; África frente a Estados Unidos.

El contraste, sin embargo, no aparece en *Perito en lunas* solo como heredero de la tradición gongorina sino también como parte de la experimentación formal cubista, que emplea el contraste entre colores para estimular visualmente la imaginación del lector. En la octava XXII, el blanco y dorado del pan «si su blancura enarco, en oro espigo» es contrapuesta a la oscuridad del horno, denominado «boca» y a un posible chamuscamiento: «de un seguro naufragio, negro digo, / lo librarán mis largos aletazos». También en la estrofa VII, de título «Palmero», se ofrece este contraste en una imagen de plasticidad evidente, entre el fondo azulado del horizonte y los dátiles dorados, en lo alto del árbol al que ha subido el palmero: «Al galope la tierra y a cerceñes / el azul en el istmo de más talla, / que por oros los une donde se halla».

La proliferación de cultismos es otra característica gongorina de *Perito en lunas*: *ancho*, *enarcada*, *rebozo*, *opimos*, *en ristre*, *subterfugio*, *agraz*, *ayuso*, *émulo*, *silbada*... También el uso de tecnicismos o palabras propias de un campo semántico específico, como la religión (*pellas*, *roquete*, *maná*, *moiseses*, *claustro*, *bonete*, *roquete*), determinados oficios del mundo rural (*hiñe*, *troje*, *acequia*, *curtir*) o la ciencia geométrica (*perpendicular*, *bisectora*, *equidistantes*, *poliedro*, *prisma*), esta última de índice cubista.

El hipérbaton frecuente y entretrejido de los versos gongorinos de arte mayor, que intentaban emular con la sintaxis latina, tiene también una recurrencia en este poemario y aparece de múltiples formas, como la colocación del verbo al final del período: «Resuelta en claustro viento esbelto pace» (V); «Una virgen cons-

tante, confitera, / ay, sustraendo Dios, pellas comete» (VIII). También se utiliza la alteración del orden lógico entre el sustantivo y sus modificadores: «veneno activo el más, de los manzanos» (XVI); «Cuando repulga la que emula masa» (VIII).

Miguel Hernández, como Góngora, despliega un amplio espectro de figuras retóricas en *Perito en lunas*. Entre las más frecuentes, encontramos el contraste y la sinestesia: «holanda espuma» (X), «angosto silbido» (XVI), «colores agradables a los dientes» (XXXVIII). También la personificación de objetos y elementos naturales resulta muy recurrente: en la octava I, el higo maduro que cae es comparado con un clavadista y con un suicida («A la caña silbada de artificio / bajaré contra el peso de mi peso: / simulación de náutico ejercicio»); en la estrofa XXIV, las veletas pueden bailar: («danzarinas, si etíopes, celestes»). Pero la metáfora es sin dudas la reina en este poemario.

En *Perito en lunas*, las octavas están construidas sobre una serie de metáforas, que definen a determinado elemento en forma de «pistas» y encaminan al lector hacia una posible respuesta del acertijo poético. El uso de la metáfora como elemento constructivo del poema es un rasgo que llega a Miguel Hernández a través de la tradición literaria española, pero también por medio de la vanguardia ultraísta, que inducía a reducir la lírica a lo que consideraba su elemento primordial: la metáfora.

Otras características de la metáfora gongorina en el poemario son: la presentación del objeto por sus cualidades físicas y accidentes; y la presentación del elemento irreal o metafórico sin que aparezca el elemento real de comparación. Así, en la octava XXXIII, se llama a la ubre «trojes de la blancura», una metáfora referida a características físicas de esta parte de la vaca, pues troje es el 'lugar donde se almacenan frutos y cereales', solo que en este caso lo almacenado es *blancura*, color que sustituye aquí a *leche* y revela el uso de la metonimia. En la estrofa XXXVI se designa al carpintero, específicamente al que se dedica a construir ataúdes, como «modisto de cristal y pino». Metáfora compleja en la que no aparece referente alguno que nos permita desentrañar sus sentidos y cuyo elemento metafórico es producto de asociaciones insólitas, casi subjetivas: el carpintero es el modisto que nos fabricará nuestro último traje, hecho con materiales poco usuales (madera y cristal), y el lector debe deducir que se trata del ataúd.

Las metáforas en *Perito en lunas*, como ya observamos, son originales, provienen de la cultura popular española, de una sensibilidad poco común, rasgo este que lo aleja de la poética gongorina, que poetiza referentes lejanos, mitos provenientes de la cultura grecolatina. La originalidad es una característica ultraísta en la obra, junto a la construcción del poema sobre varias metáforas que giran en torno a un mismo tema, como es posible percibir en la octava XXVI, en que las metáforas designan a la oveja y al rebaño: «blanca y cornuda soñolencia», «tornaluna de música y sendero», «valle de almidón», «árbol en cuclillas», «madero lanar».

Algunos de estos ejemplos proceden de una visión exclusiva del oficio de cabrero, como «valle de almidón» y «tornaluna de música y sendero», imágenes muy plásticas que indican un cuadro observado desde determinada altura, en el que se percibe un valle cubierto por entero de blanco lanar; los destellos brillantes, tornasolados de las ovejas y el tintineo de sus cencerros, mientras bajan por los senderos de la montaña.

Pero *Perito en lunas* no es solo juego formal. En él hay también interés en la idea, en el juego con los conceptos, su combinación, su contraste, características propias del barroco conceptista de Quevedo. Así, por ejemplo, muchas veces resulta necesario encontrar la variante semántica adecuada a determinado término, con peligro de no lograr descifrar la metáfora en la que se sitúa. En la estrofa XVIII, la palabra *canto* es usada con tres diferentes significados: «luna ¿muerta? En ronda / sin cantos [...]» (serie de sonidos modulados por la voz); «cuando se eleve al cubo, viva al canto» (extremo o borde); «cañón de canto» (peñasco o guijarro). La polisemia es un fenómeno frecuente que exige del lector capacidad asociativa y conocimiento de las palabras.

La paradoja es un recurso muy usado por el acertijo, pues plantea una problemática en apariencia imposible de resolver (recordemos: *Alto, alto como un pino y pesa menos que un comino*), y que en *Perito en lunas* puede llevar a profundas reflexiones sobre conceptos contrapuestos: «Cojo la ubre fruncida, y a mi boca / su vida, que otra mata aún muerta» (XXVIII). El referente es el pellejo o bota, recipiente en que toma agua el pastor en sus momentos de descanso y la paradoja se establece a través de un juego de palabras, que oscurece un poco la solución del acer-

tijo. Aquí la *vida* es el agua, líquido vital por excelencia; la *muerta* es la bota, hecha con cuero de animales y la *otra*, que esta *mata*, es la sed. La paradoja radica en la posibilidad de que la muerte pueda engendrar vida e indica la presencia de sabiduría popular: unos mueren para ceder su sitio a otros.

La construcción de neologismos a partir de la unión de diferentes conceptos es un recurso usado por Miguel Hernández en este poemario. Los más frecuentes provienen del término *luna*, como el verbo *lunaste*, combinación de luna e iluminar, para indicar que el torero de la octava IV se ha vestido de luces, se ha puesto su traje de gala: «¡Ya te lunaste!» con el sentido de ¡Ya te iluminaste!; *tornaluna*, por su similitud con tornasol, y que adquiere la significación de ‘reflejo de la luz lunar sobre determinada superficie’.

Conviene destacar la inserción de *Perito en lunas* en la corriente cubista, que origina en esta obra muchas de las características analizadas anteriormente: la sensorialidad, el contraste entre colores, la plasticidad de la metáfora.

Agustín Sánchez Vidal²⁶ ha resaltado en su ensayo la relación de Miguel Hernández con varios pintores de esta etapa, como Benjamín Palencia y Ernesto Giménez Caballero, a quien dedicó una de sus octavas (XII), cuyo título, «Lo abominable», fue tomado de una crítica que hiciera este al cuadro «El juego lúgubre» de Salvador Dalí. La octava, dedicada al retrete, está muy en consonancia con lo escatológico daliniano que apuntará Giménez en su artículo. Las técnicas postcubistas que inundan la poesía de *Perito en lunas* pudieron ser inducidas por la relación con artistas plásticos de vanguardia, sobre todo si tenemos en cuenta la fuerte intertextualidad entre las dos manifestaciones artísticas.

El bodegón es un género pictórico que sufre una actualización durante la vanguardia cubista y que es recurrente en muchas de las estampas campesinas del poemario. Agustín Sánchez se ha referido al bodegón en la literatura hernandiana: «Creo que muchos de los poemas de *Perito en lunas* o de su época son bodegones, como los protagonizados por la granada, la sandía,

²⁶ A. Sánchez Vidal: Imágenes para un poeta. [18 de octubre de 2009]. Disponible en <<http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual/actas/congreso/Archivosenpdf/09agusti.pdf>>

el limón, el higo, el huevo, la hogaza».²⁷ Sánchez Vidal señala que abunda también un bodegón austero en Hernández, bodegón de ajos y cebollas, como el de la octava XXXVIII de *Perito en lunas*, «Mesa pobre», que constituye un muestrario de técnicas pictóricas, en el que alternan bodegón y paisaje por medio de una metáfora singular: «Ese paisaje sin mantel de casa / gris, ¡ay, casi ninguno en accidentes! / los pastos pobres...la colina escasa / de trigo...los cristales no corrientes».

Jorge Urrutia,²⁸ en su ensayo «El modelo comunicativo hernandiano», señala que el primer título del poemario, *Poliedros*, en relación directa con el interés por lo geométrico, remite a un concepto del poema como construcción y del poeta como artífice de la forma, concepto cercano a características de la manifestación pictórica.

Pero *Poliedros* significa la equivalencia de un rasgo cubista, el botellismo, mediante el cual la imagen pictórica aparece refractada, representada en miles de pedazos que el receptor debe componer. En *Perito en lunas*, el poliedrismo es la transformación de la vida y la realidad en materia poética por medio de la subjetividad del autor, que codifica las imágenes en metáforas herméticas, gongorinas, metáforas que el lector se ve obligado a decodificar para poder encontrar la solución a los acertijos.

Sánchez Vidal ha resaltado la importancia de las características pictóricas en el poemario: «*Perito en lunas* es un libro muy visual, tan visual que puede resultar ininteligible si no se logra sorprender con total precisión el punto de vista, los encuadres y otros pormenores pictóricos».²⁹

El halago de los sentidos mediante el color es otra característica de raíz gongorina, que acentúa el cubismo, en esta obra de carácter impresionista en que como ha notado Fernández Palmeral³⁰ existe una predilección por el blanco, por la luz. De allí

²⁷ A. Sánchez Vidal: Imágenes para un poeta. [18 de octubre de 2009]. Disponible en <<http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual/actas/congreso/Archivosenpdf/09agusti.pdf>>

²⁸ J. Urrutia: El modelo comunicativo hernandiano. [18 de octubre de 2009]. Disponible en www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca-virtual/pdf/actas-ii/ponencias/08jorgeu.pdf

²⁹ A. Sánchez Vidal: Imágenes para un poeta. [18 de octubre de 2009]. Disponible en <<http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual/actas/congreso/Archivosenpdf/09agusti.pdf>>

que la palabra más repetida sea *luna* (17 veces, sin contar los neologismos formados a partir de ella), seguida por *luz* (11 veces) y *oro* (5 veces). También aparecen el dorado, el azul, el negro, el verde, el rojo. No son colores puros ni brillantes, como aquellos que usara Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Casi siempre aparecen acompañados de un adjetivo, que les aporta un matiz, una variación de su tonalidad y saturación: «agua pajiza de limonar» (el amarillo claro del reflejo lunar en el agua); «azules limonares» (color impuro de las aguas del Mediterráneo).

La perspectiva es otra característica cubista a tener en cuenta en *Perito en lunas*, que dota las imágenes de plasticidad y sugerencia. En la estrofa V, sorprenden estas metáforas en las que la perspectiva nos sitúa debajo de la palmera, desde donde podemos percibir cómo sus hojas se abren en ramillete y obstaculizan la visión de la luna: «Anda, columna; ten un desenlace / de surtidor [...] Pon a la luna un tirabuzón». En la octava XX ocurre todo lo contrario, la perspectiva nos sitúa arriba, para ofrecernos un cuadro privilegiado de los surcos: «Párrafos de la más hiriente punta».

Estas y otras características cubistas ofrecen una relectura de la herencia literaria a partir de las nuevas posibilidades que ofrecían las tendencias de vanguardia y que contribuirían a su revitalización, a su transformación en la «verdadera tradición» o «sustancia del progreso» de la que hablaba Unamuno.

Perito en lunas constituye el esfuerzo de Miguel Hernández por insertarse en el mundo cultural español del siglo xx, siguiendo la poética de la generación del 27 y que lo lleva a incursionar en la experimentación formal vanguardista desde la base de una poderosa tradición hispánica. Ultraísmo y cubismo se conjugan en este poemario junto a recursos del barroco culterano y conceptista, junto a una forma genuina de expresión de la cultura popular; conjunción que ha enriquecido la poética hernandiana, encauzándola hacia la creación de un estilo personal que inundaría las páginas de sus obras de madurez y que se revelaría universal, como aquella poética gongorina que tanto se empeñó en imitar.

³⁰ R. Fernández Palmeral: Simbología secreta de *Perito en lunas*. [18 de octubre de 2009]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>

Bibliografía

- BORGES, JORGE LUIS: «Manifiesto del ultraísmo», en *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en América Latina*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1970.
- CARMONA, EUGENIO: «Pintura y poesía en la generación del 27» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (514-515): 101-103 abril-mayo de 1993.
- GEIST, ANTHONY: «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (514-515): 53-65, abril-mayo de 1993.
- GRANDE, FÉLIX: «Miguel Hernández», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo (501), de 1992.
- HERNÁNDEZ, MIGUEL: *Poesía*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2003.
- UNAMUNO, MIGUEL DE: «La tradición eterna», en *En torno al casticismo*, Editorial Espasa-Calpe, Argentina, 1948.
- SAÍNZ DE LA TORRIENTE, ENRIQUE: «Introducción», en *La novela pastoril*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987.

En Internet

- DEBICKI, ANDREW P.: *Miguel Hernández y la historia literaria*, en www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5078-portal=177
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: *Amor y erotismo en Miguel Hernández* en, dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?-codigo=132319
- «El amor en la poesía de Miguel Hernández», en www.box.net/index.php?rm=box
- «El cubismo literario», en <http://74.125.93.132/search?q=cache:dVpO5-uWxAJ:raulygustavo.tripod.com>
- FERNÁNDEZ PALMERAL, RAMÓN: *Simbología secreta de «Perito en lunas»*, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35794907878146508754491/p0000001.htm#I_1
- GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ MARÍA: *Las fuentes metafóricas de «Perito en lunas»*, en www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual/actas/estudiospdf/obrapoetica4.pdf
- Góngora y Argote, Luis: *Fábula de Polifemo y Galatea*, en www.poemasde.net/fabula-de-polifemo-y-galatea-luis-de-gongora-y-argote/

- JIMÉNEZ MATOS, L: *Poesía bucólica*, en http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=9447&cat=literatura
- SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN: *Imágenes para un poeta*, en www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual/actas//congreso/Archivosenpdf/09agusti.pdf
- TEOBALDI, DANIEL GUSTAVO: *Leopoldo Marechal. Tradición e identidad*, en <http://74.125.93.132/search?q=cache:4w-NHMmZsK7wJ:www.ucm.es/info/especulo/numero16/marechal.html+tradición+literaria&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=cu>
- URRUTIA, JORGE: *El modelo comunicativo hernandiano*, en www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca-virtual/pdf/actas-ii/ponencias/08jorgeu.pdf
www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual/actas//congreso/Archivosenpdf/09agusti.pdf
www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca-virtual/pdf/actas-ii/ponencias/08jorgeu.pdf