
II ANÁLISIS FACTORIAL DE CORRESPONDENCIAS DE 50 TERMINOS

Objetivos y elementos del estudio

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

¹Cf. «Fijación de un vocabulario básico».

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

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

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

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

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

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

2.2.2.

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

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

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

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

⁵Cf. apéndices 1.º y 2.º.

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

conclusiones válidas sobre cada poema singular⁷.

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

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

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

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

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

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

relación de obras agrupadas.

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

Desarrollo del programa

SIGLARIO

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

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

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

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

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

COMENTARIO

FIGURA 1.^{a11}

F₁

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

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

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

VIENTO
HIGUERA
LUZ

ALTURA
PUREZA
CIELO
FLOR
ROJO
SOLEDAD

AMOR
AIRE
AUSENCIA

AGUA
NEGRO
SOL
RISA
OJOS
MANO
SOMBRA
DIA
LLUVIA

VIDA
PENA
PIE
VUELO
VENAS
BOCA
BESO
TIERRA
FUEGO
MAR

N0
N4
N3
N5

ZVULN

ZULT

ZCANC

LLANTO
 SIEMBRA
 MUERTE

 PIEDRA
 MUJER

 VIENTRE

 RAYO
 SANGRE
 HERIDA
 HUESO
 CORAZON
 PUEBLO
 HOMBRE

ZRAYO
 Z8
 N11
 ZACEC
 ZVIEN

(-)

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

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

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

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

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

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

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

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

Partimos entonces de una diferenciación de correspondencias de las dos

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

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

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

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

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

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

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

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

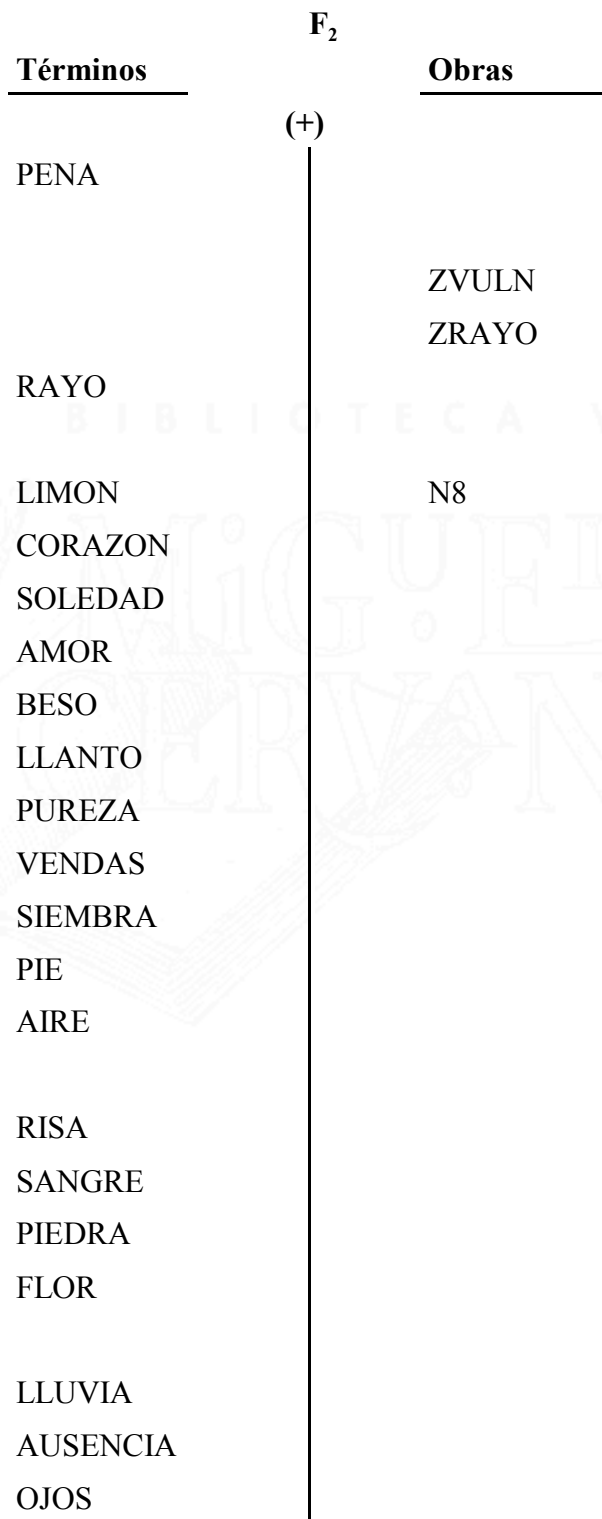
e) Aunque la presencia de términos en el campo opuesto será tratada sistemáticamente luego, redimensionando estas presencias al poner en conjunción otros factores, queremos hacer notar la indicación evidente que nos entrega *rayo* agrupado en el *lenguaje del hombre*. Y, efectivamente, podemos afirmar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

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

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

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

FIGURA 2.^a



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

PUEBLO

(-)

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

(+)

(-)

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

higuera

río

huerto

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

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

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

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

l. hombre / l. hombre + naturaleza

Las coordenadas de las obras son para este factor:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

naturaleza / hombre,

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

a) lenguaje *existencial-amoroso*

b) lenguaje *social e histórico*;

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

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

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

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

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

8.2.1. *pueblo*:

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

8.2.2. *vientre*:

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

8.2.3. *hombre*:

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

8.2.4. *sombra*:

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

8.2.5. *rojo*:

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

8.2.6. *fuego*:

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

¹⁸Cf. epígrafe 10.

8.2.7. *negro*:

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

(HA, «Las cárceles», I, v. 16)

8.2.8. *vida*:

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

(VP, «El niño», v. 13)

8.2.9. *boca*:

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

(VP, «Llamo a la juventud», v. 11)

8.2.10 *sol*:

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

(UP, «Eterna», v. 36)

8.2.11 *herida*:

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

(HA, «El herido», v. 1)

8.2.12 *mujer*:

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

(VP, «Rosario», v. 32)

8.2.13 *verde*:

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

(VP, «Llamo a la juventud», v. 16)

8.2.14 *vuelo*:

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

(UP, «Vuelo», v. 1)

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

lenguaje de la naturaleza / l.
hombre

existencial-amoroso

social

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

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

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

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

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

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

las oposiciones establecidas.

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

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

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

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

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

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

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

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

este trabajo.

9.2. *Limón*

9.2.1. *naturaleza*

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

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

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

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

9.3. *Pureza*

9.3.1. *naturaleza*

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

9.3.2. *hombre: existencial-amoroso*

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

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

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

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

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

10.1. Vamos, pues, a una aproximación semántica a los términos en sus valores poéticos y en el límite de las indicaciones de los factores 1.º y 2.º. Pero antes consideramos necesario realizar una unión en un gráfico del análisis de presencias de los dos factores, que suman, como hemos visto antes, el 41,79 de datos explicados (25,29 = 1.º factor; 16,20 = 2.º factor). El gráfico que damos a continuación reproduce por lo tanto cuantitativamente la relación establecida por el 41,79 de datos y está constituido a partir de un doble eje que representa el factor 1.º en cuanto a columnas con los valores positivo / negativos, cruzado por el factor 2.º en cuanto a columnas también con los valores positivo / negativos: reproduciendo además las distancias indicadas cuantitativamente para cada una de las columnas, o lo que es lo mismo, la intersección de las coordenadas de cada término en los factores 1.º y 2.º.

10.3. El gráfico 2.º corresponde a la reproducción sobre dos ejes de los factores 1.º y 2.º, en base a los datos de las filas, en una construcción que responde a los mismos principios que el anterior:

10.4. **El gráfico 2.º: Su importancia.** El comentario de los gráficos debe partir necesariamente del carácter relevante que tiene el 2.º, en cuanto disposición ordenada de la obra poética que aparece diferenciada en cuatro agrupamientos que son:

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

II - (+ +) N4, N5, ZVULN

III - (+ -) ZRAYO, N8

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

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

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

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

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

10.5 Correspondencias términos / obras.

10.5.1. I =

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

10.5.2. II =

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

10.5.3. III =

beso
corazón
llanto

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

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

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

F.1.º + 2.º

altura

blanco

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

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

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

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

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

lluvia	ZVULN
manos	
ojos	
pureza	
risa	
soledad	

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

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

aparecen términos de lo corporal:

mano, ojos;

y términos que indican situaciones del hombre:

amor, ausencia, risa, soledad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

F.1.º + 2.º

beso

corazón

llanto

pena

pie

piedra

rayo

sangre

siembra

tierra

venas

ZRAYO

N8

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

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

aparecen términos de *la naturaleza*:

piedra, rayo, tierra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸Sobre el mismo valor, *ibidem*.

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

³⁰*Ibidem*.

³¹*Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

aparecen términos de la naturaleza:

fuego, mar.

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

de estos términos³².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³Recuérdese lo dicho en 8.2.

explicación del factor 3.º:

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

aire al 5.º; *ausencia* al 4.º.

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

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

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

³⁴Cf. apéndice 1.º.

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

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

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

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

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

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

viento

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

FIGURA 3.^a

F₃

Términos

Obras

(+)

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

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

(-)

FIGURA 4.^a

F₄

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

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

ZULT
 ZCANC

(-)

FIGURA 5.^a

F₅

Términos

Obras

(+)

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

ZVULN
 N4
 N3
 N2

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

HUERTO
LUNA
RAYO

(-)

16 Estudios de los gráficos de los restantes factores.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

se oponen en sus correspondencias a:

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

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

N2, ZLUNA / ZVULN, N5, N0,

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

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

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

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

social e histórico (F. 1.º + 2.º)

naturaleza (F. 3.º)

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

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

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

en correspondencia a la oposición:

N11	ZCANC
ZVIENTO	ZULT

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

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

histórico (final).

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

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

16.2.2.1. *pureza*

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

16.2.2.2. *mano*

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

16.2.2.3. *viento*

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

16.2.2.4. *siembra*

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

16.2.2.5. *pie*

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

16.2.2.6. *ausencia*

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

16.2.2.7. *beso*

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

16.2.2.8. *sombra*

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

16.2.2.9. *ojos*

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

16.2.2.10. *risa*

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

16.2.2. 11. *día*

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

16.2.2.12. *lluvia*.

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

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

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

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

soledad		rayo
aire	y	rojo
altura		flor

en correspondencia a:

ZVULN		N 8
N4		N0
N3	y	ZLUNA
N2		

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

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

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

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

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

BIBLIOTECA VIRTUAL



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

17.1.1. I =

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

17.1.2. II =

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

17.1.3. III =

beso	
corazón	
herida	
mar	ZRAYO
muerte	N8

mujer	ZVIENTO
pie	ZCANC
rayo	
sangre	
siembra	
vientre	

17.1.4. IV =

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

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

17.2.1. I =

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

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

boca	
mar	
mujer	ZCANC
rayo	ZULT
tierra	
vientre	
vuelo	

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

17.3.1. I =

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

17.3.2. II =

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18. **Conclusiones a esta primera parte**

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

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

³⁸Cf. 15.2.

³⁹Cf. más adelante 18.3.

tres oposiciones contextuales.

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

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

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

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

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

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

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

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

18.3. Diversificación del período histórico.

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

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

18.4. Separación de ZVULN y ZRAYO.

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

18.5. La oposición de N11 a Últimos poemas.

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

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

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

⁴¹La citada en la nota 10.

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

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

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

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

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

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

19. Distancias: improbabilidad e información

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

⁴⁴Cf. capítulos III y IV.

⁴⁵Cf. epígrafe 20, capítulo IV.

⁴⁶Cf. apéndice 1.º.

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

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

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

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

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

D2

(+)

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

D2

(-)

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

D2

(+)

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

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

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

$$H = K \log I$$

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

$$H = -K \log$$

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20.1. **Problemas de este análisis.**

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

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

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

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

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

20.2. Propuesta de análisis.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵Cf. epígrafe 4.

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

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

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

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

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

21.1.1. Ejemplo: poema 2 de N0

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21.2. Distancias

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

21.2.1. Ejemplo

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

21.2.2. Homogeneidad / no homogeneidad

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

22. Indicaciones de homogeneidad / no homogeneidad

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

⁵⁹Cf. epígrafe 20.2.

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

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

22.1. Indicaciones estilísticas sobre obras más homogéneas

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

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

⁶¹Cf. epígrafes 5.1., 5.4. y 20.

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

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

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

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

22.2. Indicaciones estilísticas sobre obras menos homogéneas

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

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

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

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

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

⁶⁶*Ibidem*. Se citan allí numerosos ejemplos.

tema taurino»⁶⁷.

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

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

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

⁶⁷*Obra poética completa*, pág. 81.

⁶⁸*Ibidem*, pág. 82.

⁶⁹*Ibidem*, págs. 82-83.

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

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

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

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

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

III

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁴Cf. epígrafes 10.5.4. y 14.

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

24.1. **Atribución a otro espacio.**

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

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

Si observamos sus coordenadas:

F. 1.º	F. 2.º
-.0500	-.2240,

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

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

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

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

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

AMORES QUE SE VAN...

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

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

I

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

II

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

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

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

El verso 5.º:

por la senda que sombrean los *granados florecidos*

nos remite al poema 40 del *Cancionero*:

*Granadas con la herida
de tu florido asombro,*

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

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

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

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

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

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

nos recuerdan el poema 54 del *Cancionero*:

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

El motivo de los versos 50-52:

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

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

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

La luz rueda en el mundo,
mientras tú ruedas⁷⁸.

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

24.2. Menor distancia de un poema.

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

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

CONTEMPLAD...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-«Canción última» de *EL HOMBRE ACECHA*

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

CANCION ULTIMA

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

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

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

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

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

24.4 **Atribución y distancia máxima.**

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

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