



LA ACTUALIZACIÓN DEL ORGANICISMO EN *PERITO EN LUNAS* / THE UPDATE OF ORGANICISM IN *PERITO EN LUNAS*

MARIO DEL AMA NAVIDAD
Temple University

Recibido: 24/07/2024

Resumen: El objeto principal de este trabajo es tratar de analizar el inconsciente ideológico de Miguel Hernández en la escritura de *Perito en lunas*. Se llamará la atención sobre el significado que para el poeta tienen los objetos y a qué remite su representación, mediante la cual se propone una vuelta a la visión barroca del mundo. La interpretación que este artículo propone es que nos encontramos ante una actualización de lo que en las próximas páginas vamos a denominar organicismo. Para ello, se realizará una explicación de la matriz ideológica mencionada y cómo se desarrolla su actualización en el siglo XX a propósito del fascismo, se realizará un análisis de textos teóricos de Miguel Hernández y Ramón Sijé, así como de composiciones de *Perito en lunas*.

Aceptado: 22/11/2024

Abstract: The main purpose of this work is to try to analyze the ideological unconscious of Miguel Hernández in the writing of *Perito en lunas*. Attention will be drawn to the meaning of the objects for the poet and the origin of their representation as a return to the baroque vision of the world. The interpretation that this article proposes is that we are facing an update of what in the following pages we are going to call organicism. To do this, an explanation of the aforementioned ideological matrix will be made and how its updating is developed in the 20th century with regard to fascism, an analysis of theoretical texts by Miguel Hernández and Ramón Sijé will be carried out, as well as compositions of *Perito en lunas*.

Palabras clave: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, organicismo, Ramón Sijé, fascismo.

Keywords: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, organicism, Ramón Sijé, fascism

Ama Navidad, Mario del. «La actualización del organicismo en *Perito en lunas*». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 103-129. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.005>. ISSN: 2530-8238

0. Introducción

El objeto principal de este trabajo es analizar el *inconsciente ideológico* de Miguel Hernández en la escritura de *Perito en lunas*¹. Se llamará la atención sobre la manera en que para el poeta los objetos no son sino una representación de Dios en la Tierra; representación mediante la cual se propone una vuelta a la visión barroca del mundo. La interpretación que este artículo propone es que nos encontramos ante una actualización de lo que en las próximas páginas vamos a denominar *organicismo*.

Para explicar en qué consiste este mecanismo ideológico, se realizará una explicación del término que Juan Carlos Rodríguez reacuñó en *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas: el organicismo*. De esta manera, el artículo quedará dividido en cuatro partes: explicación del organicismo y su actualización en el S. XX, las teorías literarias de Miguel Hernández, las de Ramón Sijé y un análisis de varias composiciones de *Perito en lunas* tratando de ejemplificar la tesis expuesta sobre el texto.

1. La ideología organicista y su actualización

Juan Carlos Rodríguez, uno de los exponentes de la crítica literaria marxista española, desarrolla en el citado trabajo la tesis de la *radical historicidad* de la literatura. Defiende que se debe inscribir la obra literaria dentro de su concreta coyuntura histórica y, asimismo, analizarla como una producción de unas condiciones históricas —sociales y económicas— específicas. En ese sentido, la literatura no puede ser considerada un discurso inocente, autónomo o completamente aislado de la realidad sociopolítica. Por el contrario, participa, de forma consciente o inconsciente y en diversos grados de intensidad, en los conflictos de su época, ya sea legitimando el orden establecido o cuestionándolo abiertamente (Becerra Mayor, 2018: 280).

Durante los siglos XVI y XVII, en lo que actualmente se conoce como España, no existía una única literatura homogénea, sino que existían dos tipos, de cuyo cruce se producen submodelos. Estas dos literaturas vendrían a legitimar (a la

1 Tomo el concepto de inconsciente ideológico de Juan Carlos Rodríguez (2002, 2013, 2017, 2022) para referirme a una dimensión de la ideología que, más allá de una imposición estatal vertical, emerge de las relaciones sociales en las que participamos. Este inconsciente estructura inadvertidamente nuestra percepción y acción en el mundo, predisponiéndonos a reproducir prácticas y valores sin plena consciencia. Lejos de ser explícito, opera como un condicionante estructural que moldea nuestra subjetividad y vínculos cotidianos.

par que cuestionan la contraria) dos matrices ideológicas² históricas: organicismo y animismo.

El organicismo, como matriz ideológica feudal, se construye a partir de la concepción de la sociedad como un cuerpo orgánico, donde cada elemento está subordinado a un orden jerárquico y funcional. Esta visión, profundamente enraizada en las categorías escolásticas y aristotélicas, describe a la sociedad como una estructura armónica, en la que cada miembro ocupa un lugar determinado según su posición en la jerarquía social³. En este esquema, la noción de sangre desempeña un papel central: no solo legitima y naturaliza las divisiones jerárquicas, sino que también actúa como fundamento ideológico del sistema nobiliario, vinculando el linaje y la pureza genealógica con el derecho a ocupar los estratos superiores de la estructura social (Rodríguez, 2017: 54).

El animismo, en contraste, emerge como una matriz ideológica burguesa, profundamente vinculada al desarrollo de las estructuras mercantiles italianas y a las transformaciones culturales promovidas por el neoplatonismo renacentista⁴. En esta matriz, la noción central ya no es la sangre, sino el alma, entendi-

2 Según Juan Carlos Rodríguez, la matriz ideológica es la estructuración específica del nivel ideológico dentro de unas relaciones sociales determinadas, siempre vinculada a las condiciones materiales de su formación histórica (2001: 57). No preexiste como una estructura fija o universal, sino que adquiere existencia solo en la práctica concreta, ligada a las dinámicas sociales que la producen. Conceptualizarla como algo ahistórico desvinculado de su contexto material vaciaría su contenido crítico y dialéctico. Asimismo, el concepto de inconsciente ideológico corre el riesgo de perder su enfoque materialista si se desvía hacia un inconsciente libidinal freudiano, como advierten Read (2022: 65) y Bellón Aguilera (2024: 9-10). Este deslizamiento trasladaría el análisis de las relaciones sociales a las pulsiones individuales, diluyendo su anclaje en las relaciones de producción. Es crucial, por tanto, mantenerlo arraigado en su base materialista para evitar interpretaciones idealistas.

3 El organicismo, de raíz aristotélica, se basa en la clásica distinción entre el mundo supralunar, asociado a la calma y la inmutabilidad, y el sublunar, caracterizado por el cambio y el dinamismo. En este esquema, el bien se vincula con la estabilidad y el orden, mientras que el cambio se percibe como descomposición. Esta concepción ontológica encuentra su reflejo en la noción de sangre como marcador social en el organicismo feudal, donde el linaje determina la posición inmutable de los individuos en la jerarquía.

La «sangre azul» opera como mecanismo esencialista que inmoviliza socialmente, legitimando jerarquías «naturales» y asegurando que los privilegios permanezcan exclusivos de la nobleza. Este símbolo ideológico no solo fija el lugar de cada individuo en el cuerpo social, sino que también justifica el orden jerárquico como eterno y armónico. Así, cualquier movilidad social se percibe como una amenaza al equilibrio, reforzando la lógica sustancialista que sustenta el organicismo feudal.

4 El neoplatonismo, en contraste con el aristotelismo, introduce una visión dinámica del universo basada en la transformación. Según esta perspectiva, el alma del mundo, también presente en las esferas celestes, tiene su máxima expresión en el Sol, concebido como el alma del universo. Esto permite pensar los elementos como entidades cambiantes y manipulables, rompiendo con la rigidez del organicismo aristotélico y situando la transformación como principio central.

El culto a los números, la luz y el Sol simboliza la armonía no sensible del alma, articulando un orden natural dual: laico, como un mundo regido por leyes naturales abiertas a la intervención

da no como una extensión o cualificación de aquella, sino como su contrapunto absoluto. Este desplazamiento conceptual representa, en términos ideológicos, una ruptura radical con los fundamentos del modelo feudal. Frente a la rigidez jerárquica y la inmutabilidad del orden social basado en el linaje, el animismo propone una visión que privilegia valores asociados al individuo, la subjetividad y la posibilidad de movilidad social, elementos que comienzan a configurar el horizonte ideológico del humanismo mercantil emergente. En esta lógica, el alma no solo se opone al determinismo genealógico, sino que también simboliza un ideal más abstracto y universalista, capaz de trascender las fronteras impuestas por el orden estamental.

De este modo, estas dos matrices ideológicas reflejan la lucha de clases que, durante tres siglos, enfrentó a la nobleza feudal con una burguesía emergente. La nobleza feudal, fundamentada en la jerarquía de la sangre, buscaba preservar una estructura rígida de privilegios heredados. La burguesía humanista-mercantil, en contraste, promovía un sistema de valores basado en el alma, la razón y el mérito individual (Rodríguez, 2017: 103).

Habiendo establecido las diferencias fundamentales entre las matrices organicista y animista, es pertinente profundizar en la ideología organicista, tanto para comprender su lógica interna como para analizar su reactualización en la literatura del siglo XX.

La matriz organicista, tal como la describe Juan Carlos Rodríguez, se basa en la práctica del desengaño, entendida como el esfuerzo por salvar las apariencias, concebidas como verdades imperfectas pero necesarias. Desde esta perspectiva, las apariencias no son simples ilusiones, sino representaciones que contienen los signos sagrados del orden divino que rige el mundo (Rodríguez, 2017: 59). Si el mundo es creación de Dios y las «cosas del mundo» son manifestaciones de su ser, entonces estas cosas funcionan como un velo tras el cual Dios se oculta. En este marco ideológico, el desciframiento adecuado de estos símbolos sagrados —la capacidad de salvar las apariencias— adquiere una relevancia trascendental, pues se considera que esta labor puede determinar el destino espiritual de una persona tras su muerte.

La belleza, en el organicismo, es una noción profundamente vinculada al orden y la jerarquización. Es decir, la belleza reside en la proporción de las partes,

humana, y cristiano, como una conexión con lo divino (Rodríguez, 2017: 63-66). Este cambio ideológico revaloriza el dinamismo y la movilidad, antes vistos como amenazas, y los convierte en pilares esenciales del cosmos. Así, legitima la transformación y establece un nuevo horizonte cultural donde la actividad humana, ya sea artística o científica, participa activamente en la armonía universal.

entendida como la organización armónica del «todo» en un sistema jerárquico donde cada elemento ocupa un lugar predeterminado. Sin embargo, es el cuerpo el núcleo que sostiene esta perspectiva ideológica. Por un lado, el cuerpo representa la *quidditas*, es decir, la esencia de la semejanza de la criatura respecto al Creador. Por otro, el cuerpo es también el signo visible de la desemejanza entre Dios y el hombre, entre lo material y lo espiritual. En este sentido, el cuerpo corrupto (símbolo del pecado original) se convierte en un espacio donde, mediante la analogía, puede intentarse salvar el abismo insalvable entre el cuerpo y el alma, entre la criatura y su creador (Rodríguez, 2017: 85).

La salvación del alma, por tanto, no depende únicamente de la correcta interpretación de los signos divinos inscritos en las apariencias, sino también del reposo del cuerpo. Esta noción de reposo no se limita a lo individual, sino que se extiende al cuerpo social, concebido también como un organismo jerárquico y armónico. Desde la perspectiva tomista, en la que se fundamenta el organicismo, el bien común es inseparable del orden natural y sustancial de los diversos lugares sociales. Así, la nobleza es vista como un lugar «natural», y cualquier alteración de este orden jerárquico es interpretada como un síntoma de corrupción. La verdadera finalidad de todo movimiento, por tanto, no es el cambio, sino el retorno al reposo, como máxima expresión del bien común y del equilibrio orgánico (Rodríguez, 2017: 54).

En este sistema, el cuerpo social y el cuerpo físico están intrínsecamente conectados, ya que ambos funcionan como espejos donde se reflejan los signos divinos. Sin embargo, esta concepción no solo busca justificar el orden jerárquico de la sociedad feudal, sino también naturalizarlo como un mecanismo necesario para la salvación tanto individual como colectiva.

Con estas premisas establecidas, resulta pertinente interrogarse cómo y bajo qué formas se manifiesta una actualización del organicismo —denominado a partir de ahora como neorganicismo— en las primeras décadas del siglo XX. Este periodo histórico, caracterizado por el pleno establecimiento de la burguesía en las relaciones económicas y sociales, parecía haber superado las condiciones materiales que sustentaron al sistema feudal. Sin embargo, para que el organicismo resurja en este nuevo contexto, se requiere una crisis sistémica del modelo burgués, una crisis que efectivamente comenzó a gestarse en Europa y en España, y que culminaría en la Segunda Guerra Mundial, tras preludios como la Guerra Civil española (Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, 2000: 201-213).

La cuestión puede sintetizarse de la siguiente manera: el triunfo de la burguesía en el siglo XIX implicó la consolidación de los mecanismos de producción

y explotación capitalistas en la infraestructura económica. Sin embargo, la superestructura ideológica permaneció dominada por una nobleza anquilosada, que veía amenazada la legitimidad de sus valores y su estatus frente al avance de las nuevas relaciones sociales capitalistas. Este desajuste entre base y superestructura —es decir, entre los valores en decadencia del antiguo régimen y los códigos emergentes del capitalismo— generó una crisis ideológica profunda que se tradujo en tensiones sociales de gran alcance.

Frente al avance de la burguesía como clase dominante, surgieron dos respuestas antitéticas que definieron gran parte de las luchas del siglo XX: el fascismo y el comunismo. Estas dos corrientes, aunque opuestas en sus objetivos, compartían una raíz común en su reacción a la crisis del capitalismo. En este marco, el poeta Miguel Hernández puede entenderse como un producto cultural de esta fricción ideológica, ya que su obra opera dentro de la crisis de valores que cuestiona la legitimidad del capitalismo en su fase de consolidación (Becerra Mayor, 2014: 15-16).

El desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas rompió los vínculos tradicionales entre los hombres y la tierra, generando alienación, desorientación y una sensación de pérdida. En este proceso de transformación, se desarticuló el antiguo orden orgánico natural: nobles empobrecidos y plebeyos enriquecidos. Este desorden, acentuado por las crisis cíclicas del capitalismo, creó un terreno fértil para la ideología fascista, que clamaba por una restauración del orden perdido. El fascismo, como ideología neorganicista, busca devolver a cada individuo a su «lugar natural», asignándole un rol específico en una sociedad jerarquizada, que se presenta como reflejo de un orden divino inmutable (Becerra Mayor, 2014: 22-23; Ama Navidad, 2023: 79).

En oposición al movimiento y caos inherentes al capitalismo, el fascismo exalta la quietud y la calma como valores esenciales. Frente a la libre circulación de mercancías y personas, se propone fijar cada elemento en su lugar «natural». Este discurso es particularmente atractivo para las élites capitalistas, que, al enfrentar la amenaza de una revolución obrera a gran escala, recurren al fascismo como una solución de emergencia. El fascismo se convierte así en un estado de excepción, un mecanismo de defensa que permite a la clase dirigente reprimir violentamente los movimientos revolucionarios mientras mantiene las condiciones necesarias para la acumulación de capital. Como ha señalado Winckler, «el liberalismo mismo «saca» de sí al estado autoritario como una realización superior de su desarrollo» (1979: 124).

En España, esta dinámica es especialmente evidente durante el régimen franquista. En la primera posguerra, el falangismo se erige como la ideología hegemónica, asegurando el control autoritario y la eliminación de toda oposición obrera. Sin embargo, una vez garantizada la estabilidad política y la desaparición de la amenaza revolucionaria, los falangistas son desplazados por los tecnócratas del Opus Dei, quienes promueven políticas de corte liberal, marcadas por la privatización del Estado y la apertura económica. Este proceso tiene su punto culminante en el Plan de Estabilización de 1959, que marcó el inicio del desarrollismo español.

El Opus Dei, como mediador entre el nacional-catolicismo y el desarrollismo tecnocrático, opera como una figura clave en la reestructuración ideológica del régimen. A través de sus políticas, logran suturar las contradicciones entre el atraso ideológico del régimen fascista y las demandas de modernización económica, consolidando un modelo de autoritarismo tecnocrático que mantiene, no obstante, una matriz ideológica de raíz neofeudal. Con el debilitamiento de los movimientos obreros y la estabilidad del capitalismo global, el fascismo deja de ser necesario como estado de excepción, y España comienza a integrarse en el bloque capitalista internacional (Rodríguez Puértolas, 2008: 43-45; Fernández-Cebrián, 2023: 8).

2. «Mi concepto del poema»: la radical historicidad de Miguel Hernández

Miguel Hernández nació el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, Alicante, en el número 82 de la calle San Juan, en el seno de una familia humilde dedicada a la ganadería. Aunque su figura ha sido envuelta en un mito que exagera la pobreza y el autodidactismo del poeta, lo cierto es que su infancia estuvo marcada más por la austeridad que por privaciones extremas. Es legítimo referirse a su entorno como humilde: una familia trabajadora y sencilla, donde la severidad del padre inculcaba el sacrificio y el esfuerzo, a menudo de manera autoritaria y emocionalmente distante, limitando la capacidad de generar afecto en el hogar (Ferris, 2010: 29-31)⁵.

Antes de cumplir los cuatro años, la familia Hernández se trasladó al número 73 de la calle de Arriba, un cambio que refleja cierta estabilidad económica.

5 No debemos olvidar, sin embargo, que al servicio de don Miguel trabajaban entre cuatro y seis personas. Además, logró consolidar su posición como cacique gracias a sus sólidas conexiones con otros caciques (Martín, 2010: 19, 50-52).

Este nuevo entorno lo sumergió en un universo de iconografía natural que marcaría profundamente su vida y obra. Su contacto cercano con la naturaleza le proporcionó un conocimiento intuitivo de la vida elemental, dejando un sustrato indeleble en su sensibilidad poética (Ferris, 2010: 33-34).

Entre 1918 y 1923, Miguel Hernández recibió su educación primaria en la escuela Ave María, una institución dirigida a las familias más desfavorecidas. Aunque su padre podría haber optado por el prestigioso colegio Santo Domingo, eligió no hacerlo, quizás por razones económicas o por considerarlo innecesario. Sin embargo, los jesuitas del colegio, al detectar la extraordinaria inteligencia del joven, decidieron subvencionar su ingreso, permitiéndole cursar el bachillerato. Miguel destacó académicamente, obteniendo calificaciones sobresalientes, pero su formación se vio interrumpida en 1925 por la muerte de su tío, evento que obligó a su padre a priorizar las labores ganaderas sobre la educación de sus hijos⁶. Este abrupto final a su formación académica fue una de las experiencias más traumáticas de su vida.

Tras abandonar los estudios, Miguel Hernández compaginó su labor como cabrero con una pasión clandestina por la lectura y la escritura. Desarrolló un hábito autodidacta, tomando libros de donde podía, a menudo a escondidas de su padre, quien desaprobaba su inclinación literaria. Este rechazo familiar hacia su vocación queda evidenciado en una carta que el poeta escribió a Federico García Lorca el 10 de abril de 1933, después de haber publicado *Perito en lunas*⁷:

Por otra parte, en mi casa soy el cristo de los cinco sampedros: me niegan la mitad del pan; me niegan, padre y madre y sus hijos, como hijos de aquéllos, como hermano de éstos; les avergüenza el que haga versos; no quieren darme vestidos nuevos, y hasta a los pantalones viejos que tengo no les quieren poner remiendos, que amordacen rotos proclamadores de nalgas mías. Hoy mismo, hoy, me han escondido la llave del huerto para que no pudiera entrar en él. Y yo he saltado a la torera la tapia, no la valla, y aquí, en este chiquero de abril, aquí donde ha tenido el suyo «Perito en lunas» este estío, bajo esta higuera, que dilataban hasta sus pámpanos mi carne de acordeón semejante a una palmera degollada, aquí le escribo esto desesperado, desesperado (Hernández, 2019: 222-223).

Aunque Hernández aún compartía los valores conservadores de su entorno, el germen de su cambio ideológico posterior puede rastrearse en su oposición

6 Los hijos de Don Miguel, padre del poeta, representaban su más directo capital humano en el contexto de una economía preindustrial, donde era habitual disponer de la fuerza de trabajo familiar para optimizar los recursos y ahorrar en salarios (Alonso, 1993: 305). En este marco, no resulta sorprendente que decidiera sacar a Miguel de la escuela, priorizando la actividad ganadera sobre su educación formal.

7 Es publicado el 20 de enero de 1933. David Becerra Mayor señala que «a punto estuvo de no ser publicado debido a que el periódico [*La Verdad*] fue clausurado por su implicación y apoyo al golpe de Estado fallido del general Sanjurjo» (2014: 31).

al núcleo familiar, que encarnaba una jerarquía autoritaria y rígida, tematización de una estructura feudal en decadencia (Alonso, 1993: 310). Esta confrontación, lejos de ser meramente anecdótica, operó como un catalizador que definió su sensibilidad artística y su cosmovisión poética, particularmente en *Perito en lunas*. Aquí, el poeta inicia un diálogo con las tensiones entre tradición y modernidad, entre el peso de lo heredado y la búsqueda de un lenguaje propio que legitime su figura como creador (Rodríguez, 2010: 194; Abad Merino, 2019: 562).

La combinación de esta adversidad familiar con su formación jesuita marcó profundamente su poética. Orihuela, en su contexto religioso y cultural, brindó a Hernández una perspectiva que conjuga el peso de la tradición escolástica con una sensibilidad estética capaz de dignificar las realidades más simples mediante la metáfora. Como él mismo admite en la carta a Federico García Lorca, el «aire falso de Góngora» (Hernández, 2019: 222) vertebró su primer poemario. Como señala Sánchez Vidal, «[p]recisamente era la metáfora lo que permitía dignificar las realidades más bajas. Góngora se constituía en el perfecto ejemplo de cómo puede efectuarse la transposición de plantas, espumas, frutos, etc., en joyas inmarchitables» (1976: 10). Esta transposición encuentra su núcleo conceptual en el texto en prosa «Mi concepto del poema», donde Hernández expone su visión sobre el poema como una «bella mentira fingida» y un acto de desciframiento casi litúrgico:

El lector: ¿Qué es el poema?

El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como de la de mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía profética, en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mar sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta, con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí esta DIOS», y lo crearemos? (Hernández, 2018: 1441).

En este texto, Hernández equipara al poema con la luna, símbolo que impregna *Perito en lunas*. La luna, con su capacidad para metamorfosearse, deviene un mediador universal que conecta los objetos más dispares mediante la reducción de estos a formas geométricas simples, predominando las redondeces:

hogazas, hostias, naranjas, gotas de agua, norias e incluso cuernos de toro, entre otros (Sánchez Vidal, Rovira y Alemany, 2005: 35)⁸. Este repertorio iconográfico responde a una visión neorganicista en la que todos los objetos están impregnados por la omnipresencia divina. La redondez, como símbolo de perfección, refuerza la analogía entre el poema y la hostia, ambos receptáculos de lo sagrado (Chevallier, 1978: 38). Así, la luna no solo opera como un astro cambiante, sino como un reflejo de Dios, cuya omnipotencia transforma los objetos según el dictamen del poeta.

La metáfora lunar trasciende la analogía modernista: Hernández no solo conecta objetos entre sí a través de la luna, sino que también los transforma en signos sagrados. Este ejercicio no se limita al plano estético, sino que tiene implicaciones ideológicas: Dios, como autor supremo, «escribe» la naturaleza, y el poeta, en un gesto creacionista, participa en esa escritura divina. En este sentido, *Perito en lunas* no solo se presenta como una obra literaria, sino como un texto sagrado que exige al lector un esfuerzo hermenéutico equivalente al desciframiento de la naturaleza misma.

En última instancia, lo esencial no es tanto lo que los poemas dicen, sino lo que exigen del lector: un «entrenamiento» hermenéutico que, como señala Rodríguez (2017: 54), prepara para leer el mundo en busca de la felicidad. Hernández, al privilegiar el ingenio y la cultura como parámetros de legitimidad, invierte las jerarquías sociales y culturales que lo relegaban al rol de pastor inculto. Su poética se convierte, así, en una reivindicación de su figura como poeta y en una subversión de las estructuras de poder que buscaban negarle ese estatus (Martín, 2010: 211-213).

3. La influencia o yugo de Ramón Sijé

José Ramón Marín Gutiérrez, conocido bajo el seudónimo de Ramón Sijé, nació el 16 de noviembre de 1913 en Orihuela, Alicante, en el número 27 de la calle Mayor de Ramón y Cajal. Hijo de José Marín Garrigós, un comerciante de tejidos perteneciente a la pequeña burguesía, creció en un entorno marcado por la resistencia al cambio. Como observa Becerra Mayor, esta clase social, al igual que la familia de Hernández, se mostraba temerosa ante los grandes cambios que cuestionan una estabilidad social que les permite vivir sosegadamente.

⁸ En «Noria», Hernández escribe: «Luna, a la danzarina de las danzas,/ desnudas, a la acequia, acoge e iza,/ en tanto a ti, pandero, te golpea:/ ¡cadena de ti misma, prometea!» (vv. 4-8) (2018: 393), estableciendo una relación entre la luna y este objeto. De manera similar, en «Toro» declara: «La hora es de mi luna menos cuarto» (v. 2) (2018: 382).

Por ello, se sentían espontáneamente atraídos por valores conservadores e incluso reaccionarios, considerados los únicos capaces de contrarrestar las transformaciones sociales emergentes (2014: 18).

En esa coyuntura, Ramón Sijé cultivó una filosofía profundamente arraigada en los valores escolásticos y en el conceptismo barroco de Quevedo, que permeaban el ambiente conservador de la iglesia oriolana. Según Fernández Palmeral, esta filosofía, compartida con Hernández, se forjó bajo las sotanas de una iglesia inmovilista, que consideraba la fe ciega y la subordinación a la voluntad divina como los pilares de su doctrina. Desde esta perspectiva, se idealizaba el Siglo de Oro español como un modelo insuperable de gloria cultural y espiritual (2016: 49).

Sijé, con su filofascismo cristiano (Riquelme, 1990; Ama Navidad, 2023), defendía una visión del mundo inspirada en la claridad y perfección del neorganicismo. Como señala Urrutia, para Sijé, la luna (símbolo de Dios) actuaba como la clave o cristal que otorgaba sentido a los objetos y a la vida, dotándolos de una forma perfecta, clara, poliédrica y diamantina (2004: 100-102). Esta nostalgia por la unidad cristalina del mundo clásico cristiano, rota por los movimientos disolventes del romanticismo, se traduce en lo que Cecilio Alonso denomina «una activa nostalgia del siglo de oro teológico» (1974: 30).

Miguel Hernández, aunque dotado de una gran habilidad poética, carecía de la formación teórica que poseía Sijé, quien había completado sus estudios. En este sentido, Hernández se apoyó en la guía de su amigo y mentor, adoptando, al menos temporalmente, un inconsciente ideológico que, como muestra su evolución posterior, no le correspondía plenamente. Martín observa que esta dependencia intelectual contribuyó a la «desideologización» del joven poeta, quien parecía traicionar sus creencias originales en favor de una estética imperante que ocultaba un trasfondo burgués y conservador, ajeno a la sencillez y autenticidad que caracterizaban a Hernández (2010: 127).

El prólogo que escribe Sijé a *Perito en lunas* resulta esclarecedor:

Cuando la poesía es un grito estridente y puntiagudo —de madrugada en flor fría—, cumple el poeta su primer[a] luna reposada: es el poema terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños.

Cuando es aterradora la pregunta «La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?» [¿La poesía depende de la poética? ¿o la poética y la poesía del poema?], nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos, con fundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos «elementos», con mínimo «esfuerzo».

Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa»; es la estrella pura, en delirio callado de tormentas deliciosas.

Miguel Hernández (nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910, en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 20 de Murcia), ha resuelto, técnicamente, su

agónico problema: conversión del «sujeto» en «objeto» poético. Porque la poesía —y su «poesía», con musculatura marina de grumete— es, tan solo, *transmutación, milagro y virtud* (Sijé, 2018: 381).

Se describen aquí tres fases lunares/poéticas por las que el poeta debe pasar antes de llegar a su plenitud (a ser un perito). La primera es la «luna reposada», en la que se da el primer aliento poético, el sueño de ser poeta. La segunda, fundada en el «religioso albor», es obra alegre y conseguida con vanidad. En la tercera el poeta se erige como una hermética e inexpugnable torre desde la cual logra la glorificación mediante la divinización de lo natural y cotidiano. Se cumple así la «conversión del «sujeto» en «objeto» poético», de la poesía impura a la pura, de lo terrenal a lo divino; es «*transmutación, milagro y virtud*».

Del mismo modo, resulta significativo lo que escribe Sijé en su ensayo «La novela del belén, o el barroco temporal y el eterno barroco», publicado en *El Gallo Crisis* (nº 2, 1934)⁹:

El eterno barroco, en sus manifestaciones humanas, supone el *conceptismo de la física*, o escolasticismo de la naturaleza y el *conceptismo de la edad de oro*, o idea del Reino de Dios. *El barroquismo es*, pues *la forma plástica del conceptismo*, y el conceptismo, fruto último de una maduración escolástica, de un predominio absoluto de la *ratio*, es un sistema de pensar cristianamente: negando al pensamiento, no ya peligrosamente por la fe, sino por el pensamiento mismo: por la contorsión formal y el mental ascetismo del pensamiento (2021: 379).

Este fragmento parece corroborar la conexión entre el barroquismo y el neorganicismo presente en *Perito en lunas*. Sijé parece igualar el barroco con la idea del Reino de Dios. Más adelante, añade:

¿Para qué inmortalidad —resurrección de la carne y, sobre todo, comunión de los santos— si cabe la posibilidad humana de la edad de oro? ¿Para qué la profecía del reino de Dios, si puede existir la novela de la edad de oro? El barroco temporal marcha por un camino de esclavitud; el eterno barroco nace y vive por la libertad. Porque hay libertad en la imaginación, y hay esclavitud en la realidad (2021: 380).

En otras palabras, Sijé sugiere que el neorganicismo permite experimentar en la tierra lo que tradicionalmente se prometía en el cielo. Sin embargo, omite considerar que solo a través del impacto animista y su visión del mundo bello es posible alcanzar la purificación «en este mundo, que es en este mismo mundo donde debe comenzar a lograrse la fusión con lo Absoluto» (Rodríguez, 2017: 233). Esta posición evidencia contradicciones ideológicas en el discurso de Sijé.

⁹ Es importante señalar que algunos de los textos citados aquí fueron escritos después de la publicación de *Perito en lunas*. No obstante, aunque Sijé no hubiera plasmado estas ideas en artículos antes de esa fecha, ello no implica que no las hubiera transmitido oralmente a Hernández.

En otro artículo, «Antojos del gallo. La ausencia del alma y del objeto (Sonrisa y cólera en la poesía de Rafael Alberti)», publicado en *El Gallo Crisis* (nº 5-6, 1935), escribe:

[El siglo XVIII] Había agotado la máquina de la octava real, máquina de guerra poética que fue necesaria en el Imperio; y había buscado, sumergiéndose en el ambiente sentimental y político del siglo, su representación poético-moral e inocente en la fábula (2021: 444).

La elección de la octava real por parte de Hernández —posiblemente por recomendación de Sijé— en *Perito en lunas* no responde únicamente a su afinidad con Góngora ni a un deseo de dignificación estética. Más bien, implica una declaración de intenciones, tanto imperialistas como cristianas. Esta visión, no obstante, refleja contradicciones adicionales:

Espera el milagro. Espera la resurrección de la carne: *la vuelta del cuerpo a la relación con el alma*. Porque hay que vivir como sin cuerpo: *con el alma sola*. El cuerpo se nos dará en la otra vida, juntamente con el imperio (2021: 449).

La separación entre cuerpo y alma no se puede concebir desde el organicismo, únicamente ya atravesado por el animismo, sea laico o cristiano. Es lógico, por otro lado, que Sijé, viviendo en un estadio ya avanzado del liberalismo, tematice tensiones entre matrices ideológicas como el neorganicismo y el neoanimismo¹⁰.

El texto concluye con un ataque y un intento de redimir a Rafael Alberti, poeta comunista alejado de Dios:

Rafael Alberti aún no ha llegado a la edad del catolicismo. Yo —que acabo de vivir con él seis años de poesía, desesperación esperanzada y muerte— le espero en la capilla más solitaria de mi Cristo: porque la espina que Alberti lleva clavada en el corazón y en la mano, habrá de atravesar trágicamente su cabeza y su alma: *porque hay que comenzar en Federico Nietzsche* (ya vosotros sabéis el principio humano de la poesía de Albert), *y descansar en Cristo*: comenzar en la exaltación absoluta y terminar en la cólera absoluta: en la resignación. Yo oigo el llamamiento del Cristo, y confío: *Rafael, ven a mi yugo* (2021: 455).

Es evidente que Hernández estaba bajo este yugo durante la escritura de *Perito en lunas*. Resulta inevitable recordar los versos que, con justicia, han tenido mayor resonancia que los de su primer poemario:

¹⁰ También Hernández incurre en contradicciones al combinar el neorganicismo con el neoanimismo. Por un lado, destaca la presencia de Dios en los objetos; por otro, subraya su unidad a través de esa misma presencia divina, evocando la «armonía platónica» centrada en el signo más que en la corporeidad (Rodríguez, 2017: 82). Esto, desde el «mecanicismo» (Rodríguez, 2017: 93), permite reducir los signos a formas geométricas, en línea con el cubismo presente en *Perito en lunas* (Rovira, 1978: 129; Sánchez Vidal, 2010: 27). Tanto el platonismo como el mecanicismo requieren anular el interior de los objetos para unificarlos o reducirlos. Sin embargo, dado que ese interior es Dios, parece improbable que Hernández busque conscientemente esta aniquilación, aunque inconscientemente pueda hacerlo.

¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
Jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula?

(«Vientos del pueblo me llevan», vv. 19-24) (Hernández, 2018: 668).

4. Peritaje lunar o saber leer los signos

Una vez tratado el conjunto de textos teóricos que rodean la escritura de *Perito en lunas*, resulta conveniente tratar de aprender también a leer los signos sagrados de Dios; o lo que es lo mismo, tratar de realizar una interpretación de las composiciones. Para ello, se escogerán aquellas que permitan identificar los diversos niveles de análisis que aquí se han esbozado. Tal vez resulte obligatorio comenzar con «Horno y luna», pues es uno de sus versos el que da nombre al poemario:

Hay un constante estío de ceniza
para curtir la luna de la era,
más que aquélla caliente que aquél iza,
y más, si menos, oro, duradera.
Una imposible y otra alcanzadiza,
¿hacia cuál de las dos haré carrera?
Oh tú, perito en lunas; que yo sepa
qué luna es de mejor sabor y cepa

(Hernández, 2018: 394).

En el primer verso, el «constante estío de ceniza» actúa como una metonimia del horno, representado a través de su calor, mientras que «la luna de la era» se presenta como una metáfora de la masa de trigo blanca que se cuece en el horno. Como señala Fernández Palmeral, esta luna «surrealista» se interpreta como una figura perteneciente al mundo vegetal, específicamente las mieses, tal vez inspirada en los paseos de Hernández por la era, donde la luna parece bailar sobre el trigo (2006: XXXV). Esta metáfora establece un símil entre el pan que se cuece en el horno y la luna que se eleva en los cielos, reforzado en el tercer verso al afirmar que el calor del horno «iza» esa luna terrestre, haciéndola más cálida y «dorada» que la luna celestial. Sin embargo, se advierte que el pan, al permanecer demasiado tiempo en el horno, puede quemarse, siendo así más «oro» (valioso) pero menos «duradera» (perecedera).

En la segunda parte del poema, Hernández introduce un dilema personal y existencial: las dos lunas representan dos caminos, uno imposible y otro

alcanzadizo. Este contraste metafórico simboliza la encrucijada vital del poeta: ser pastor, como desea su padre, o ser poeta, como anhela su espíritu. Este conflicto está profundamente influido por la compleja relación de Hernández con su padre, quien veía con escepticismo sus aspiraciones literarias. Como describe Ferris, el regreso del poeta a Orihuela tras su estancia en Madrid estuvo marcado por el rechazo paterno, quien consideraba que sus fracasos confirmaban la inutilidad de sus esfuerzos poéticos y reforzaban su idea de que debía dedicarse al oficio familiar (2010: 140).

En los dos últimos versos, Hernández se dirige a sí mismo como «perito en lunas», adoptando un tono irónico y reflexivo. En este soliloquio, su alter ego poético, como una conciencia proyectada al futuro, busca anticipar qué camino le brindará mayor suerte. Esta dualidad entre el poeta y el pastor refleja su tensión interna y su deseo de resolver la encrucijada con una certeza divina. Esta idea aparece también en el texto en prosa «YO –la madre mía», publicado en *El clamor de la verdad* (1932), donde Hernández escribe: «Que me dejen, solo en las que cuelgo islas canarias de hierro en lluvia y cristal, aprender el arte de pescar estrellas; aunque nadie sepa que soy lunicultor» (2018: 1423). Aquí, el término «lunicultor» puede considerarse un antecedente de «perito en lunas», consolidando su identidad como un cultivador de símbolos celestiales.

El poema plantea una pregunta fundamental: ¿qué camino, o qué «luna», debe tomar Hernández? La respuesta no es trivial, pues el poeta se dirige a Dios, representado aquí como la luna, para que le dicte el rumbo. En este contexto, el acto de preguntar a la luna no es solo una búsqueda de orientación práctica, sino también una expresión de fe en el destino divino. La luna, como figura recurrente en *Perito en lunas*, actúa como un símbolo de perfección y trascendencia, capaz de reflejar la voluntad divina en el mundo terrenal.

De este modo, «Horno y luna» no solo representa el dilema personal de Hernández, sino que también encapsula el núcleo de su poética neorganicista: la conexión entre lo divino y lo cotidiano, mediada por el signo sagrado que es la luna. La tensión entre el pastor y el poeta, entre lo material y lo espiritual, encuentra en este poema una síntesis simbólica que trasciende las limitaciones de su circunstancia personal para alcanzar, desde su visión, un significado universal.

En otra composición, «Mar y río», se puede observar cómo Hernández conceptualiza una luna perfecta y cerrada, en el sentido de estar contenida en sí misma para cumplir las funciones orgánicas otorgadas por Dios. Este poema representa una síntesis poética de las dinámicas naturales y divinas, aludiendo a un equilibrio armónico y circular:

Agrios huertos, azules limonares,
 de frutos, si dorados, corredores;
 ¡tan distantes! que os sé si los vapores
 libertan siempre presos palomares.
 Ya va el río a regarle los azahares
 alrededor de sus alrededores,
 en menoscabo de la horticultura:
 ¡oh solución, presente al fin, futura!

(Hernández, 2018: 389).

El poema está estructurado en dos partes, como indica el título. Los primeros cuatro versos se refieren al mar, específicamente al Mediterráneo, mientras que los últimos cuatro describen al río. Esta división refleja la relación simbiótica entre ambos elementos naturales, expresada en términos que remiten a la matriz organicista.

En el primer verso, «Agrios huertos» describe metafóricamente al mar como un huerto agrio, una alusión directa a la sal marina. Este huerto se enriquece visualmente en «azules limonares», donde las olas se imaginan como copas de limoneros flotantes, con limones azules que evocan el movimiento y el brillo del agua. El mar, entonces, se convierte en un paisaje vivo, lleno de elementos orgánicos y dinámicos.

El siguiente verso parece remitir a los esquivos («corredores») peces que son comparados con limones debido a sus escamas doradas por ser el fruto del mar. «¡Tan distantes!» resulta más sencillo, se refiere a que los peces están distantes de Orihuela, pues esta ciudad se encuentra aproximadamente a 32 kilómetros del mar.

Los versos 3 y 4 profundizan en la relación entre el poeta y el mar:

que os sé si los vapores
 libertan siempre presos palomares

Aquí, la interpretación de Fernández Palmeral sugiere una bisemia entre los «palomares» como metáfora de los peces (palometas) y los barcos de vapor que los capturan, aunque esta lectura puede parecer algo forzada (2006: XXI). Más convincente resulta la propuesta de Sánchez Vidal, quien conecta los «vapores» con las velas de los barcos, evocando una imagen lírica de movimiento y libertad inspirada en lecturas de Góngora y Valéry. Este último, en *El cementerio marino*, utiliza la figura de las palomas para simbolizar el desplazamiento entre cielo y mar, una resonancia literaria que Hernández podría haber adaptado para vincular su imaginario a estas influencias clásicas y modernas (Sánchez Vidal, 1976: 111).

La segunda parte del poema se centra en el río, que, al dirigirse al mar, deja de cumplir su función de regar los cultivos, lo que supone un «menoscabo de la horticultura». Esta pérdida temporal se contrarresta al final del poema con la idea de «solución», un término que apunta tanto a la resolución del ciclo del agua como a la restauración del equilibrio natural. El verso «alrededor de sus alrededores» refuerza la circularidad del movimiento, una metáfora de la interconexión entre los elementos naturales.

El poema refleja la visión de Hernández sobre la naturaleza como un sistema orgánico que tiende al reposo. Según la matriz organicista, el movimiento no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar el equilibrio natural, dispuesto por Dios. En este caso, el río «muere» en el mar, completando un ciclo perfecto que asegura la continuidad y la estabilidad. Este equilibrio circular recuerda a la luna cerrada, que Hernández asocia con la perfección orgánica y divina.

El concepto de cierre en «Mar y río» conecta con la idea de una luna cerrada en sí misma, capaz de mantener sus funciones gracias a la voluntad divina. La armonía implícita en el poema también se alinea con el neorganicismo, al presentar la naturaleza como un sistema en el que cada elemento tiene un propósito determinado por Dios. Este esquema refuerza la idea de que la verdadera finalidad del movimiento es el retorno al reposo, un estado de gracia que garantiza la perpetuidad del orden divino.

En «Mar y río», Hernández logra entretener simbolismo natural, referencias literarias y una poética de lo divino, construyendo una visión profundamente orgánica del mundo. El poema no solo describe un paisaje, sino que reflexiona sobre la conexión entre los elementos, la circularidad del tiempo y la presencia divina como principio ordenador. Así, la luna perfecta y cerrada, al igual que el río que muere en el mar, se convierten en expresiones de una misma verdad: el reposo armónico al que tiende todo lo creado bajo la gracia divina.

En «La granada», Hernández expresa de forma sorprendente y contradictoria la idea de la perpetuación natural y divina a través de una alegoría en la que convergen la naturaleza y la historia:

Sobre el patrón de vuestra risa media,
reales alcancías de collares,
se recorta, velada, una tragedia
de aglomerados rojos, rojos zares.
Recomendable sangre, enciclopedia
del rubor, corazones, si mollares,
con un tic-tac en plenilunio, abiertos,
como revoluciones de los huertos

(Hernández, 2018: 390).

La granada, como explica Fernández Palmeral, es «símbolo de la fecundidad de la naturaleza», asociada al Árbol de la Vida. Al abrirse por su maduración, esparce sus granos, que simbolizan nuevas semillas capaces de generar más granados. Este hecho es clave para interpretar la composición, ya que, aunque la alegoría de la Revolución Rusa (representada en los «zares») ha atraído la atención crítica, el verdadero núcleo simbólico reside en el florecimiento de nuevos granados, una imagen de perpetuación orgánica que parece reforzar la cosmovisión natural de Hernández (Fernández Palmeral, 2006: XXIII).

En los primeros versos, la granada se compara con la cabeza coronada del zar Nicolás II. La «risa media» (v. 1) alude a la apertura de la fruta cuando madura, asemejando una sonrisa que anticipa la «tragedia» de su interior. El «se recorta» refuerza la conexión con el asesinato de la familia real rusa, mientras que las pepitas de la granada, visibles tras su apertura, se asocian con los órganos de los cuerpos asesinados, destacando su color rojo intenso: «rojos, rojos zares» (v.4).

La alegoría se extiende al comparar la granada con una alcancía (un recipiente cerrado que guarda riqueza) y las pepitas con joyas que decoran la corona. Así, en el segundo verso, las «alcancías de collares» transforman las semillas en símbolos de opulencia, sugiriendo que la granada no solo contiene vida, sino también riqueza, la cual, al abrirse, es redistribuida o destruida.

En los versos 5 y 6, Hernández describe la granada como un maestro del color rojo: «Recomendable sangre, enciclopedia / del rubor». Las pepitas, o «corazones, si mollares», son blandas y abundantes, y su color rojizo refuerza la conexión con la sangre y la tragedia. La dualidad es clara: mientras que la fruta es recomendable por su sabor, la tragedia del color rojo, que evoca sangre derramada, tensiona su carácter simbólico.

En los versos finales, la granada se abre como una luna llena partida, y las semillas que caen desencadenan «revoluciones de los huertos». Este movimiento de caída y regeneración conecta el acto sangriento de la Revolución Rusa con el ciclo natural de la vida. Al abrirse, la granada provoca la multiplicación de granados, lo que Hernández describe como un proceso natural y necesario para la perpetuación de la vida.

El poema contiene una contradicción inherente entre la visión sangrienta de la Revolución y su legitimación como un acto en sintonía con el orden natural. Por un lado, Hernández enfatiza la violencia al describir la Revolución como una «tragedia». Su círculo conservador de amigos y la influencia de su entorno oriolano refuerzan esta interpretación crítica. Sin embargo, la metáfora natural

del florecimiento de nuevos granados sugiere que este proceso, aunque doloroso, sigue el orden natural y, más importante aún, el orden orgánico de Dios.

Desde la cosmovisión organicista de Hernández, todo movimiento encuentra su justificación en el reposo y la perpetuación armónica. De manera subyacente, el poema legitima la toma de tierras por parte del campesinado como parte de un equilibrio divino y natural. Así, la Revolución, aunque sangrienta, aparece como un acto necesario para restaurar el orden en un sistema que, al igual que la granada abierta, da paso a la regeneración.

En «La granada» Hernández fusiona simbolismo natural y alegoría histórica para explorar la complejidad de la Revolución Rusa y sus implicaciones. La fruta, como imagen central, encapsula tanto la violencia como la renovación, subrayando la tensión entre tragedia y fertilidad. Aunque el poeta parece criticar la sangre derramada, su cosmovisión natural legitima el acto revolucionario como parte de un ciclo necesario para la perpetuación de la vida, integrando lo político en el marco divino y natural. Este enfoque contradictorio refleja la ambigüedad ideológica del poeta, atrapado entre su entorno conservador y su admiración por la regeneración orgánica de la naturaleza.

En «Monja confitera», Hernández hace evidente la matriz neorganicista al explorar la relación entre la labor religiosa, los alimentos y la presencia divina en la naturaleza, representada a través del pan y los dulces:

La gala de la luz, a lo cohete
en el poliedro de la vidriera...
Una virgen constante, confitera,
ay, sustrayendo Dios, pellas comete.
Al almidón su mano da en roquete
o por lo que se riza, o por lo cera;
de primor cuando hiñe se propasa,
cuando repulga la que emula masa

(Hernández, 2018: 384).

Los dos primeros versos describen las vidrieras de una iglesia, representadas como poliedros relucientes por la luz que atraviesa sus cristales de colores. La «gala de la luz» alude a los destellos que se proyectan, creando líneas que, como cohetes, trazan caminos en el aire. Según Palmeral, estos versos comparan los rayos de sol con cometas que atraviesan las vidrieras, enfatizando el carácter dinámico de los destellos y su interacción con los relieves de los cristales (2006: VIII). Sin embargo, también podría entenderse que Hernández utiliza «poliedro» metafóricamente para describir la multiplicidad de colores y formas que componen los dibujos de

la vidriera, una visión fragmentada pero armoniosa que se corresponde con el simbolismo geométrico del neorganicismo.

En el tercer verso, «Una virgen constante, confitera», Hernández introduce a la monja que, a través de su laboriosidad, combina su dedicación religiosa con el arte de la confitería. La elección de «virgen» con minúscula no es casual, ya que distingue a la monja del carácter sagrado atribuido a la Virgen María, evitando así una posible blasfemia.

El cuarto verso, «ay, sustraendo Dios, pellas comete», es especialmente revelador. Como señala Vidal, aquí Hernández juega con un doble sentido. «Sustraendo Dios» puede interpretarse como «quitando harina» para hacer las pellas (bolas de masa), pero también sugiere que la monja se desvía de su devoción al dedicarse a la confitería. Este doble juego de palabras refuerza la idea de que el pan, como símbolo eucarístico, contiene a Dios. En este sentido, el acto de sustraer harina es también un acto simbólico que conecta lo terrenal con lo divino, manifestando la presencia de Dios en los alimentos elaborados con trigo, un tema recurrente en la poesía de Hernández (1976: 93).

En los versos 5 y 6, Hernández refuerza la analogía entre los ornamentos religiosos y la labor pastelera. El «almidón» se asocia tanto con el cuidado del hábito de la monja (el «roquete») como con la harina utilizada en la masa de los dulces. Por su parte, «lo que se riza» y «lo cera» evocan la manga pastelera que da forma a los pasteles y la miel que los endulza, fusionando simbólicamente el acto religioso con la creación culinaria. Este juego entre las funciones del hábito y la confitería sugiere que ambas labores, aunque aparentemente distintas, comparten un mismo propósito: glorificar a Dios a través del cuidado y la dedicación.

En el séptimo verso, «de primor cuando hiñe se propasa», el verbo «hiñe» (amasar) refuerza la relación entre la monja y el acto de confeccionar dulces, mientras que el «primor» alude a la perfección y cuidado con los que realiza su trabajo. El último verso, «cuando repulga la que emula masa», describe el bordeado de los pasteles, donde la masa parece cobrar vida al ser moldeada, resaltando la habilidad artesanal de la monja.

El punto central del poema radica en la explicitación de que Dios está presente en el pan. Aunque este es un símbolo tradicional del cristianismo, Hernández lo lleva más allá, insertándolo en la matriz neorganicista. En este marco, los objetos terrenales no solo contienen a Dios, sino que adquieren un significado trascendente al integrarse en el orden orgánico y divino del mundo. La confitería de la monja, al igual que su hábito almidonado, se convierte en un

acto de comunión con lo sagrado, donde la perfección formal y funcional de los elementos refuerza la idea de un universo armonioso regido por Dios.

En «Monja confitera», Hernández logra una síntesis poética entre lo religioso y lo cotidiano, utilizando la imagen de la monja pastelera como un símbolo de la conexión entre lo divino y lo terrenal. La elaboración de dulces, paralela al cuidado del hábito religioso, se presenta como una manifestación tangible de la presencia de Dios en el mundo. Este poema no solo refuerza la interpretación de la matriz neorganicista en *Perito en lunas*, sino que también destaca la capacidad de Hernández para convertir los gestos más mundanos en expresiones de trascendencia y comunión espiritual.

En este trabajo también se ha defendido la autodeificación de Hernández, quien se presenta como un pequeño dios en *Perito en lunas*. Esta idea se desarrolla particularmente en la composición «Yo: Dios»:

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

(Hernández, 2018: 384-385).

La interpretación de esta composición ha suscitado debates entre críticos. Fernández Palmeral argumenta que el «dios» mencionado en la octava no es Hernández, sino su padre, cuya figura autoritaria marcó profundamente la infancia del poeta. Para apoyar esta lectura, Palmeral señala el evidente resentimiento de Hernández hacia su padre, quien lo obligó a abandonar los estudios y dedicarse al pastoreo, ejerciendo un control físico y emocional sobre su hijo (Fernández Palmeral, 2006: IX). En este sentido, el «pueblo israelita de mendigos niños» (vv.3-4) representaría a Miguel y su hermano Vicente, quienes sufren bajo la explotación del padre, mientras que «simulan las pasiones» alude al sufrimiento de ambos como un eco de las penurias del pueblo israelita en el desierto.

Por otro lado, Sánchez Vidal apuesta por una lectura más religiosa y metafórica, en la que el propio Hernández se autodeifica como un «dios con calzones» (1976: 94). Esta autodeificación, no exenta de ironía, refleja el acto creador del poeta, quien no solo escribe, sino que se convierte en protagonista de su poema, configurándose como un pequeño dios capaz de generar sus propios símbolos sagrados.

Siguiendo la interpretación de Sánchez Vidal, el poeta se presenta como un dios menor, humanizado y sin pretensiones de blasfemia, como indica el uso de la minúscula en «dios». Este dios con calzones actúa como creador al hacer llover «maná» —una mezcla de miel y leche contenida en los higos— sobre los niños que lo reciben. La elección del verbo «lluevo», transformando su uso defectivo, subraya la acción divina del poeta en su papel de proveedor. Según Vidal, los «niños» se convierten en «moiseses rubios», donde el simbolismo de los cabellos dorados evoca la pureza y la luz, en contraste con los «higos», asociados a los ángeles caídos por su color oscuro y su carga simbólica sexual (1976: 94).

Esta acción creadora implica que Hernández no solo genera símbolos, sino que establece una jerarquía simbólica en la que el poeta es mediador entre lo divino y lo terrenal. Como dios menor, transforma los elementos naturales —el maná de los higos— en signos sagrados, legitimando su capacidad de moldear el mundo poético.

En esta composición, Hernández combina elementos visuales y simbólicos para explorar la tensión entre la luz y la oscuridad. Los «moiseses rubios» representan la claridad y la inocencia, mientras que los «higos», oscuros y caídos, se convierten en emblemas de lo terrenal y lo sensual. Este contraste refuerza la idea de que la creación poética no solo imita la naturaleza, sino que la eleva a un plano simbólico donde lo divino y lo humano se entrelazan. La «serranía» del último verso, con su luz pura y elevada, parece simbolizar el lugar desde el cual el poeta-dios actúa, en una posición intermedia entre el cielo y la tierra.

Si aceptamos la interpretación de Sánchez Vidal, Hernández no solo se presenta como un poeta creador, sino como un protagonista central de su propio universo poético. Este «dios con calzones» no es una figura omnipotente, sino un mediador que dota a los objetos y actos cotidianos de una dimensión sagrada. Esta autodeificación, aunque humilde, refuerza la matriz neorganicista al establecer que los elementos del mundo natural —como los higos— contienen a Dios en tanto que símbolos.

La elección del título, «Yo: Dios» deja claro el carácter personal de la composición, en la que Hernández, consciente de su capacidad creadora, transforma su identidad en un símbolo más de su obra. En este sentido, el poema no solo reflexiona sobre la relación del poeta con su entorno, sino que también legitima su papel como pequeño dios, capaz de convertir el lenguaje en un instrumento de trascendencia.

«Yo: Dios» ofrece una síntesis de las tensiones que recorren la obra de Hernández: entre lo terrenal y lo divino, entre la creación y la sumisión, entre la luz

y la oscuridad. Al configurarse como un pequeño dios, Hernández no solo legitima su labor poética, sino que establece un marco simbólico donde los elementos naturales, como el maná de los higos, se convierten en vehículos de lo sagrado. La interpretación de Sánchez Vidal, que ve en este poema una autodeificación del poeta, resulta especialmente reveladora, ya que coloca a Hernández en el centro de su universo poético, como creador y símbolo a la vez.

Conclusiones

A partir de la puesta en común de los trabajos de Juan Carlos Rodríguez (2001 y 2017), David Becerra Mayor (2014 y 2018) y Julio Rodríguez Puértolas (2000 y 2008), se ha evidenciado cómo, en la coyuntura de la crisis social burguesa de comienzos del siglo XX, una matriz ideológica que parecía haber desaparecido —el organicismo— resurge actualizada, adaptándose a la infraestructura burguesa que inicialmente la había desplazado. Este resurgimiento, en forma de fascismo, revela su carácter contradictorio: mientras que el capitalismo necesita desarticular esta matriz para mantener sus propias relaciones de producción, también la emplea como un instrumento eficaz para contener y reprimir el movimiento obrero.

En esta coyuntura específica, las contradicciones ideológicas —entendidas como el desajuste entre la superestructura y la base material— se manifiestan de manera particularmente intensa, y encuentran expresión en los discursos literarios de la época. La literatura, lejos de ser un espacio neutral, se convierte en un campo de batalla en el que se tematizan estas tensiones, ya sea legitimando el orden existente o cuestionándolo abiertamente.

La producción inicial de Miguel Hernández se inscribe en estas dinámicas, transmitiendo lo que David Becerra Mayor denomina «elementos residuales de un mundo en descomposición» (2014: 19). Bajo la influencia de Ramón Sijé, Hernández adopta un rechazo a la modernidad burguesa que no se posiciona desde una perspectiva progresista, sino desde una visión reaccionaria que idealiza un pasado jerárquico y orgánico. En *Perito en lunas*, esta reacción se materializa en una poética que busca una vuelta a la visión barroca del mundo, donde cada elemento ocupa un lugar orgánico determinado por un orden divino.

Esta poética se convierte en una resistencia reaccionaria frente al avance de la modernidad burguesa, que, aunque critica el sistema, no lo hace desde un marco emancipador. En lugar de ello, propone una regresión hacia un modelo

social sustentado en los valores orgánicos y naturales de un pasado teológico. Este modelo se alinea con las ideologías fascistas, que buscan restaurar un orden jerárquico bajo el amparo de un discurso de estabilidad y armonía.

No será hasta la escritura de «Sonreídme» (1935) que Hernández se aleja de esta visión tradicional y religiosa. Según Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, este poema marca un punto de inflexión, reflejando su «ruptura con el pasado tradicional y religioso y su toma de conciencia social» (2000: 336-337). A partir de este momento, la oposición de Hernández a la burguesía deja de articularse desde un marco reaccionario para inscribirse en un horizonte comunista, comprometido con la lucha obrera y las reivindicaciones colectivas.

Este cambio no puede entenderse como una simple evolución lineal, sino como una transformación dialéctica que responde a las contradicciones históricas. La influencia de sus experiencias personales y políticas, junto con el impacto de la coyuntura social de los años treinta, conduce a Hernández a replantear su posicionamiento frente a la modernidad y a encontrar en el comunismo un espacio de resistencia frente al capitalismo.

El análisis de la producción inicial de Miguel Hernández dentro de las dinámicas ideológicas de su tiempo permite identificar cómo en su obra se tematizan las tensiones entre la modernidad burguesa y los residuos de un modelo orgánico en crisis. En un primer momento, Hernández se posiciona desde una resistencia reaccionaria que idealiza un pasado teológico y jerárquico. Sin embargo, en su obra posterior se lee una transformación en la que la crítica al capitalismo se articula desde un marco comunista, orientado a la emancipación colectiva. Este cambio evidencia no solo las contradicciones de su coyuntura histórica, sino también el potencial de la literatura para reconfigurar las bases ideológicas desde las que se cuestiona el orden social.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Merino, L. M. (2019). ««Aire falso de Góngora»: vanguardia y ultraísmo en *Perito en lunas*». En José Ferrándiz Lozano *et al.* (eds.), *Miguel Hernández. Poeta en el mundo: IV Congreso Internacional Orihuela – Elche – Alicante* (pp. 559-580). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

- Alonso, C. (1974). «Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé». *Camp de l'Arpa*, 11, 29-33.
- (1993). «Desclasamiento y mentalidad campesina en Miguel Hernández». En José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández. Alicante, Elche, Orihuela, (25-28 de marzo de 1992)*, Tomo I (pp.305-310). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández.
- Ama Navidad, M. del (2023). «Ramón Sijé. Fascismo y organicismo actualizado». *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 18, 73-88.
- Becerra Mayor, D. (2014). *Miguel Hernández. Del fascismo al comunismo*, Madrid: Ediciones del Orto.
- (2018). «La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas*». En Natalie Noyaret y Catherine Orsini-Saillet (eds.), *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain. Binges: Éditions Orbius Tertius* (pp. 279-295). Binges: Éditions Orbius Tertius.
- Bellón Aguilera, J. L. (2024). «Inconsciente ideológico e inconsciencia de clase». *Revista Izquierdas*, 53, 1-17.
- Chevallier, M. (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- Fernández-Cebrián, A. (2023). *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Fernández Palmeral, R. (2006). *Simbología secreta de «Perito en lunas» de Miguel Hernández*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrx9m7>.
- (2016). *Ramón Sijé, el estigmatizado*. Alemania: Lulu.
- Ferris, J. L. (2010). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Planeta.
- Hernández, M. (2018). *Miguel Hernández: la obra completa*. J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.). Madrid: Edaf.
- (2019). *Epistolario general de Miguel Hernández*. Riquelme, J y Talamás, C.R. (eds.). Madrid: Edaf.
- Martín, E. (2010). *El oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.

- Read, M. (2022). *Journeys through the Ideological Unconscious: Marx, Althusser and Juan Carlos Rodríguez*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Riquelme, J. (1990). «El pensamiento influyente de Ramón Sijé: utopía y ucronía como alternativas a la realidad republicana». *Empireuma*, 16, s. p.
- Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares.
- (2001). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- (2010). «¿Existe el día? Algunos matices sobre Miguel Hernández». *Nuestra Bandera: revista de debate político*, 224/225, v. I-II, 189-202.
- (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
- (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, 3ª ed. Madrid: Akal.
- (2022). *Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Puértolas, J., Blanco Aguinaga, C. y Zavala, I. M. (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, v. II. Madrid: Akal.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista I*. Madrid: Akal.
- Rovira, J.C. (1978). «Elogio de Perito en lunas». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento. Vida y muerte de Miguel Hernández*, 73-74-75, 124-130.
- Sánchez Vidal, A. (1976). «El gongorismo como redención». En Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa* (pp. 9-10). Madrid: Alhambra.
- (2010). «La forja de un poeta». En José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández. La sombra vencida* (pp. 23-31). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Sánchez Vidal, A., Rovira, J.C. y Alemany, C. (2005). «Introducción», en Miguel Hernández, *Obras completas I* (pp. 27-112). Barcelona: Espasa Calpe.
- Sijé, R (2018). «Prólogo», en Miguel Hernández, *Miguel Hernández: la obra completa* (p. 381). Madrid: Edaf.
- (2021). *Ramón Sijé, del periodismo al ensayo*, ed. José Antonio Sáez Fernández, Alicante: Fundación Cultural Miguel Hernández.

Urrutia, J. (2004). «Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el modelo comunicativo hernandiano)». En Aitor L. Larrabide (ed.), *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela – Madrid, 26-30 de octubre de 2003* (pp. 95-105). Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.

Winckler, L. (1979). *La función social del lenguaje fascista*. Barcelona: Ariel.