

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

14



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1973

tú hiciste el verbo carne..."⁷² Leamos otros: "...el único / hijo del Hombre de pecado libre, / mas el único, Tú, que lo comprendes. / Y así tomaste sobre Ti el pecado, / del bien y del mal la triste conciencia amarga".⁷³

El ansia que siente el hombre por la salvación de Cristo, el ansia personal, pide: "Cuando de sed morimos, danos Cristo, / vendaval de aguas negras que nos calen / el tuétano del alma, cataratas / que el rostro nos azoten; mas no muera / de sed el corazón aunque lo abraza / la tormenta."⁷⁴ — "¿nos bañamos en Ti? Jordán de carne"⁷⁵ y finalmente: "Amor de Ti nos quema, blanco cuerpo, / amor que es hambre, amor de las entrañas; / hambre de la palabra creadora / que se hizo carne; fiero amor de vida / que no se sacia con abrazos, besos, / ni con enlace conyugal alguno."⁷⁶

El poema es dedicado más a la fe, al aspecto de la vida del alma que al intelecto, a la razón. Pero el conflicto apuntado en las oraciones introductorias de la tercera parte del artículo, el conflicto continuo de Unamuno, es ligeramente marcado aquí por unas pocas invocaciones, donde el pensador busca en Cristo la satisfacción no sólo de la esperanza sino también de la lógica. Como ejemplos citamos: (Cristo) "la Razón, la norma",⁷⁷ "Eres Tú la verdad"⁷⁸ y "Tú, el Hombre, idea viva."⁷⁹ Hasta aquí el tratamiento del "Cristo de Velázquez" de Unamuno.

El Siglo XX —siglo de decadencia espiritual— siglo de descentralización de ideas y valores.

Tres grandes hombres, pensadores y poetas españoles en la primera mitad de este siglo, hombres que buscan y hallan una salida de la angustia deceptiva. Los tres son conocidos, reconocidos, famosos. ¿Quiénes los leen? ¿Quiénes los aprecian? No serán aquellos que no se quieren dejar caer en la nada?

⁷² *Ibid.*, p. 94.

⁷³ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE UN SONETO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

IGNACIO BONNIN VALLS
Catedrático

Texto

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienes:
pena que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.

5 Como el mar de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes,
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas.

10 Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,
voy entre pena y pena sonriendo.

MIGUEL HERNÁNDEZ. De *El rayo que no cesa*.

Asunto.—El poeta, sumido entre penas y cavilaciones, se compara a las olas del mar. De este su estado sólo puede sacarlo el amor; pero, ni aun en él confiando, se sonríe estoicamente de sus propios sufrimientos.

Tema.—Desesperanza del poeta al no hallar la tranquilidad y el descanso que apetece.

I. La primera impresión que recibimos al leer detenidamente este soneto es la del vaivén. El poeta se halla zarandeado entre las penas y las cavilaciones, sin conseguir jamás el descanso, como las olas del mar. *La idea del zarandeo, del vaivén*, nos viene dada:

a) Por la utilización de los verbos *ir* y *venir* (vs. 3, 6 y 14) y por su posición en el v. 3 (lugar inmediato a la pausa y apoyo acentual).

b) Por el significado de las palabras *mar*, *naufragio* (dos veces utilizadas), *vaivenes*, *tabla* (en flotación), *procuró* (de pro-currere 'intento alcanzar'), *norte*, *mal presagio*, *pretendo* (de prae-tendere 'dirigirse a' "busco")...

c) Por el valor onomatopéyico de la palabra *vaivén* (= va y ven), en la que entran los sonidos *a*, *i*, *e* (abierta, cerrada y media, respectivamente recuérdese el Triángulo de Hellwag), pasando de la más abierta a la más cerrada y volviendo atrás hasta la *e*. La boca avanza rápida y retrocede un poco, como las mismas olas del mar.

d) Por la alternancia vocálica *e* - *o* del primer verso (las dos vocales, medias, pero una interior y la otra posterior), con la que la boca adelanta y retrocede sin cambiar su grado de apertura.

e) Por el *paralelismo sintético invertido* de los dos primeros versos:

huesos (A₁) penas (B₁)
cavilaciones (B₂) sienes (A₂)

f) La repetición de "*como el mar de la playa a las arenas*" (vs. 4 y 5) intensifica su significado. Es un caso de *reiteración léxica* múltiple.

g) La noción *mar - playa* queda reforzada por la aliteración vocálica de la *a*.

Entre los versos 2 - 6 hay 67 vocales, de las que 28 son *a*, con la particularidad de que ésta figura en las palabras de mayor interés conceptual, tales como: *cavilaciones*, *penas*, *vas*, *mar*, *playa*, *arena*, *naufragio*, *vaivenes*, *sartenes*, etc.

La *a*, la más más abierta de las vocales, ayuda a crear la imagen visual de algo tan abierto como el mar o la playa.

II. El poeta está hecho a las penas (v. 1). (Sus "huesos", por "cuerpo" constituye una *sinécdoque* de la parte por el todo). Estas penas le han quitado la carne —sólo quedan los huesos—; el poeta está espiritualizado, desmaterializado (como D. Quijote, buscador también infatigable de lo inaccesible, lleno de nobles quimeras).

Sin embargo, *no ha perdido la serenidad*. Por eso sus "sienes" pueden seguir cavilando. Esa serenidad de ánimo queda expresada estilísticamente por:

a) las *esticomitias* (vs. 6 y 14).

b) los encabalgamientos suaves (vs. 1-2, 3-4, 7-8 y 12-13).

c) los paralelismos:

1º huesos (A₁) penas (B₁) }
cavilaciones (B₂) sienes (A₂) } (vs. 1-2)

2º *paralelismo en forma de reduplicación versal* (vs. 4-5)

3º amor (A₁) tabla (B₁) procuró (C₁) }
voz (A₂) norte (B₂) pretendo (C₂) } (vs. 10-11)

(Se trata de un *paralelismo sinónimo* de tres pluralidades bímembres).

d) un caso de *construcción bilateral* (o *bilateralidad*) perfecta en el v. 3.

e) escaso empleo del *hipérbaton*. En todo el texto sólo hay dos: uno en el v. 2 y otro en el v. 14, y aun este último es *distensivo*, y, por tanto, de efecto conceptual.

f) el *estilo lento, nominal*, producido por la abundancia de sustantivos y adjetivos. De las 43 palabras con acento rítmico, sólo 14 no son ni sustantivos ni adjetivos. Si tenemos también cuenta los que están en final de verso (seguidos, por tanto, de pausa) —10 de entre 14—, veremos que la inmensa mayoría de las palabras situadas en un lugar estratégico lo son.

g) pocas *antítesis*: "vas - vienes" y "vaivenes". Y éstas no expresan falta de serenidad, sino el zarandeo a que se halla sometido y que resiste serenamente.

h) la aparición de un verbo de estado o reposo (*tener hechos*, v. 1).

i) la *enumeración* de adjetivos en el v. 8, que da lugar a una *imagen* del siguiente tipo:

Aa de Bb' b'' b''' b''''.

(A = noche; a = oscura; de B = sartenes; b' = redondas; b'' = pobres; b''' = tristes; b'''' = morenas).

III. Noche-soledad.

La expresión "noche oscura" (v. 7) ya es de por sí una metáfora, cuyo significado real es el de "estado de desolación, de abandono espiritual, de cansancio". (Recordemos a San Juan de la Cruz). Pero, por tratarse de una metáfora excesivamente repetida (se ha convertido en *metáfora tópica*), el poeta le da originalidad al transformarla en el elemento real (Aa) de una *imagen*.

En estos dos versos (7 y 8) aparecen las únicas notas de color —y aun de color negro, que es, en definitiva, ausencia de todo color;

noche — oscura — sartenes — morenas.

IV. Estilo conceptual.

La ausencia de colorido, así como de notas sensoriales correspondientes a otros sentidos que no sean el de la vista, privan al poema de cuanto podría indicar sensualidad o deleite de los sentidos. El poeta produce, en consecuencia, *no un estilo sensual, sino conceptual y sentimental*: "cavilaciones" - "penas".

Esta relación entre pensamiento y sentimiento nos lleva al recuerdo de las definiciones que de poesía dieron Unamuno y A. Machado. Decía el primero: "Piensa el sentimiento; siente el pensamiento. Algo que no es música es poesía". Y el segundo habló de "verdades cordiales". Podríamos, a partir de aquí, esbozar un estudio de influencias o de parecidos que nos llevaría muy lejos. De todos es conocido el magisterio de éstos en los poetas más jóvenes.

El *conceptismo* (o, tal vez mejor, *conceptualismo*, para evitar equívocos) me viene confirmado por:

a) la estructura del poema (*paralelismos*, *bimembraciones* de los vs. 3, 10 y 11, *bilateralidad* del v. 3, etc.).

b) el uso de *metáforas* (v. 7); *imágenes* (vs. 7-8; 6, 9, 10, 11); *comparaciones* (vs. 4 y 5); *sinécdoque* (v. 1), y la *alegoría* de todo el poema.

Añadamos que los vs. 10-11, además de un *paralelismo conceptual*, constituyen un *paralelismo rítmico*, según podremos comprobar en el estudio rítmico del texto que pondremos al final de este análisis.

Por otra parte, son *notas cultas* —M. Hernández, Generación del 27, Góngora—:

a) el predominio de las *oraciones subordinadas*: actitud lógica, razonadora, intelectual.

b) la *métrica* utilizada: endecasílabos, soneto. (El soneto es la estrofa culta por excelencia. Lope de Vega: "El soneto está bien en los que aguardan." Exige, pues, reflexión.

V. El lirismo.

Se trata de un poema extraordinariamente lírico. Lo indican estilísticamente:

a) La expresión constante de los sentimientos personales del poeta: desesperanza, amor, burla de sí mismo, ansias no alcanzadas, etc. Repasemos el *significado* del léxico.

b) la utilización de la *1ª persona del singular en los verbos*: *tengo, voy, procuro, pretendo, habré, voy sonriendo*, etc.

c) El uso de *pronombres personales y adjetivos posesivos*.

VI. El poeta nos compenetra su dolor. Para ello se sirve de:

a) el uso de los *artículos determinantes* delante de "penas", "cavilaciones", "mar", "playa" y "arenas". (Hacen que el lector se familiarice con estos conceptos).

b) a lo mismo contribuye el empleo de los adjetivos demostrativos: "*estos huesos*", "*estas sienes*" y "*este naufragio*" (2 veces).

c) incluso encontramos un recurso estilístico en la *diéresis* de "sonriendo", que, al hacer el verso más lento, lo hace más comunicativo.

VII. Conclusión.

La actitud estoica —resignada y a la vez sarcástica— que apuntábamos al principio y que se desprende del poema queda resumida al final, a manera de *epítonema*.

¿No se advina acaso también una nota romántica, cual corresponde a un poeta joven y enfermo física y moralmente?

Análisis rítmico del texto

Esquema

1 — — — — — ' — — — — — ' — — — — — ' — — — — — Endecasílabo sáfico

2	— — — — —	id.	heroico
3	— — — — —	id.	a la francesa
4	— — — — —	id.	melódico
5	— — — — —	id.	melódico
6	— — — — —	id.	heroico
7	— — — — —	id.	sáfico
8	— — — — —	id.	trocaico
9	— — — — —	id.	heroico
10	— — — — —	id.	a la francesa
11	— — — — —	id.	a la francesa
12	— — — — —	id.	melódico
13	— — — — —	id.	a la francesa
14	— — — — —	id.	sáfico

Observaciones

- a) Versos polirrítmicos.
- b) Los versos 4 y 5, de ritmo melódico, tienen un movimiento equilibrado y flexible, de acuerdo con sus significados.
- c) Los versos 10 y 11 tienen paralelismo conceptual y rítmico.
- d) Todos los versos, excepto el 3, llevan acento en la 6ª sílaba. "En la lectura rápida yámbicos y sáficos suenan como unidades iguales al oído, y sólo uno ejercitado los distingue sin distraer la atención del sentido de las palabras." (HENRÍQUEZ UREÑA: *El endecasílabo castellano*, RFE, 1919, vol. VI, pp. 132-157).
- e) Esta bipartición rítmica (∞ bimetraciones) da la impresión de una doble situación o actitud (el ir y el venir, el mar y la playa).

no sólo en la etapa de superación individual, sino en la etapa de superación colectiva, y expansión de los valores que se establecen en la dimensión social. El humanismo renacentista, a diferencia del humanismo medieval, el humanismo renacentista se caracteriza por ser un movimiento de superación de la cultura clásica en la acción colectiva de la época renacentista. El Renacimiento renacentista se caracteriza por ser un movimiento de superación de la cultura clásica en la acción colectiva de la época renacentista.

LA UTOPIA HUMANÍSTICA SEGÚN ALFONSO REYES

DR. CARMELO GARIANO
 Dept. of Spanish and Portuguese
 University of Southern California
 University Park
 Los Angeles, Calif. 90007

LA UTOPIA HUMANÍSTICA se define en el siglo xv, cuando el florecimiento de estudios grecolatinos fomentado por los humanistas europeos entronca con el ensanche geográfico determinado por el descubrimiento de América e inaugura una nueva visión del mundo, del hombre y de la vida. El retorno a los clásicos parece un movimiento regresivo, algo así como una evasión de la historia, pero en la práctica se resuelve en un enriquecimiento del presente merced a la imagen que los estudiosos sacan del mundo antiguo para aplicarla a la renovación actual y al progreso en oposición a la barbarie. Alfonso Reyes reconoce que la lección sacada de la cultura enterrada en los monumentos y manuscritos antiguos inicia una etapa filológica, que pronto se traduce en movimiento de ilustración, reivindicando un nuevo tipo humano: esto es, el ideal del hombre clásico, amoldado por el sentido de responsabilidad personal y por los cánones de la razón, de la dignidad individual y del dominio de los instintos animales.¹ La concepción individualista heredada del mundo helénico afina tanto la dimensión personal como la social del hombre. Por un lado se ofrece el espectáculo del héroe griego en pugna contra el sino misterioso rescatando su individualidad a costa del supremo holocausto; por el otro, aparece el primer experimento de democracia directa, dentro de la cual el orden social se realiza en armonía con los aportes de cada miembro participante.

De tal modo, se subarayan las potencialidades humanas y su influencia

¹ Cf. ALFONSO REYES, "Palabras sobre el humanismo," *Boletín Capilla Alfonso*, XIX (1971), 13.