

## Sobre o macrotexto poético (Estructura e sentido de *El rayo que no cesa*, como *Cancioneiro*)

Arcadio López-Casanova

### A. Texto e contexto

**1** 934-1935 van ser dous anos de moi especial relevo na vida de Miguel Hernández. No eido amoroso, o mozo poeta formaliza as relacións coa súa amada Josefina, de xeito que ve ó cabo cumprido o seu apaixonado asedio, a súa arela de noivado, namoro contado por el mesmo con sentida emoción e precisa finura nun breve apunte baixo o título “Espera- en desaseo”<sup>1</sup>:

En el taller de sastra humilde de nuestra calle, ella la única oficiala y perfecta.  
Sin siestas ya, las tardes de otoño llegan al portal de la sastrería conmigo y  
el sol de una luz en paz de dátíl sin sofocos.  
Con su traje blanco, o su pardo -aquél levanta su color de rubia soleada, éste  
lo eclipsa un poco-, de percal su cuerpo, malhiere con la aguja, lloroso su ojo  
de hilo, sin hacer sangre, chaquetas huertanas.  
Nos ofrecemos, saludándonos, los dientes de la sonrisa.  
Mujer con voluntad de ser mujer, me dice su edad de adolescente última,  
aumentada -o sospecho-. Yo sé que tiene la edad justa para que yo la quiera.

No ámbito das relacións, na primavera do 34, Miguel pecha a súa vida oriolana e lánzase a unha segunda aventura madrileña. Si daquela primeira do 31, rematada en dorido fracaso, soamente quedaron dúas referencias (pintorescas) en *La Gaceta Literaria* e en *La Estampa*, agora, nesta viaxe, as cousas son -por fortuna- ben distintas. Ten a protección de José M<sup>a</sup> de Cossío, Bergamín ábrelle as páxinas de *Cruz y Raya* (alí, nos núms. 16-18 de xullo-setembro, publica o seu auto sacramental *Quién te ha visto y Quién te ve...*), e axiña entra na relación amistosa de Alberti, Lorca, Cernuda, Vivanco, etc.

Nembargantes, e nesta segunda etapa madrileña, as amistades decisivas do mozo poeta van ser as de Vicente Aleixandre e Pablo Neruda (que chega á capital en febreiro do 35), e, tamén, a do arxentino Raúl González Tuñón, a quen adicará un

---

1. Recolle este artigo Juan Cano Ballesta na súa espléndida monografía *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 1978, p. 326.

soneto non recollido en libro e de acento ben combativo<sup>2</sup>:

Enarbolado estás como el martillo,  
enarbolado truenas y protestas,  
enarbolado te alzas a diario  
... (p. 272)

O certo -e importante- é que esta estadía madrileña, as novas amizades e relacións, o mundo que se lle abre, sucalkan nel unha fonda crise estético-ideolóxica e mesmo sentimental; crise, en fin, que o vai arredar cada vez máis do seu universo oriolano, dos amigos de aló -sobre todo Sijé e a súa revista *El Gallo Crisis*-, e ata vai provocar, nalgún intre, un fugaz distanciamento amoroso da súa Josefina<sup>3</sup>.

No terreo poético, lonxe xa o ciclo primeiro dos “poemas de Orihuela” e de *Perito en lunas*, Miguel profundiza neste tempo na súa lectura dos clásicos, sobre de todo Garcilaso, San Juan de la Cruz e Quevedo (sen esquecer o preciosismo barroco dos sonetos gongorinos). Pero, en paralelo, na capital vive ben de perto os cambios profundos que a poesía española está a experimentar neses anos críticos, e sente moi especialmente o calco dos libros dos seus dous grandes amigos maiores, *La destrucción o el amor* e *Residencia en la tierra*. Do texto nerudiano dirá Miguel nunha reseña publicada nos folletóns de *El Sol* (2 de xaneiro de 1936):

La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico que no se puede limitar, es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos. Estamos escuchando la voz virgen del hombre que arrastra por la tierra sus instintos de león; es un rugido; y a los rugidos nadie intenta ponerles trabas. Busca en otros la sujeción a lo que se llama oficialmente la forma.

E, por suposto tamén, Miguel tampouco queda alleo á que vai representar neses momentos de cambio e confrontación de poéticas, e mesmo na expectante ilusión dos poetas máis novos, a saída da revista *Caballo Verde para la Poesía* (1935-1936), defensora dunha “poesía sin pureza”, que inclúe no primeiro número unha chamada de Pablo Neruda, nestes términos:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos<sup>4</sup>.

---

2. Citarei os textos hernandianos por *Obra poética completa*, introducción, estudio y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid: ZYX, 1976.

3. Sobre o relevo desa crise, vid. o apéndice I en Juan Cano Ballesta, *ob. cit.*, pp. 269 e ss.

4. Vid. sobre estes aspectos o capítulo II do rigoroso estudio de Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944*, Madrid: Cátedra, 1987, vol. I, especialmente as pp. 49-51.

Pois ben, en razón das tres liñas apuntadas -o amor, os novos ámbitos humanos e sociais, as lecturas e a crise estético-ideolóxica- vai nacer *El rayo que no cesa*, obra xa de madurez hernandiana, e que sae na colección *Héroe*, que levantan Manuel Altolaguirre e Concha Méndez, o 24 de xaneiro do 1936.

“Libro central y mayor” -subliñan con acerto Urritia/de Luis<sup>5</sup>-, que agroma nun ambiente que Cano Ballesta ten marcado “entre pureza y revolución”<sup>6</sup>, aludindo xustamente ó agotamento da *estética purista* como ramalla da tradición simbolista, e, por contra, á forza dunha poética rehumanizadora (“impura”, xa se viu), cando non abertamente revolucionaria como a defendida dende as páxinas de *Octubre* (1933-1934), ou nos poemas do momento de Alberti e Prados, por exemplo.

*El rayo*, nembargantes, -e a diferenza de textos que Hernández escribe polas mesmas datas, tal as “Odas”, “Vecino de la muerte”, “Sino sangriente”, “Mi sangre es un camino”, “Sonreídme”, etc.- non representa unha ruptura definitiva e radical. Impón, iso si, o regreso do suxeito experiencial ó protagonismo poemático, e, fronte á asepsia ou control do sentimento, a “herejía de la pasión”<sup>7</sup>, a paixón amorosa e a vida en todo o seu traxicismo van compor agora a dominante substancia do contido. Mais -convén advertilo axiña- sen renunciar ás poderosas canles constructivas que o cárcere da forma externa -a poliestrofa do soneto- fixa. O citado Cano Ballesta viu con moi bo tino estas características do libro:

Su estructura formal es perfecta dentro de una tradición clásica impecable. Pero la fuente de donde brota la palabra cargada de lirismo es el amor humano, concreto y apasionado, una experiencia vivida, que todavía palpita en el verso. Esta honda raíz se deja sentir en el acento intenso y desgarrado (...)<sup>8</sup>.

Doutra banda, a escritura delongada do libro (1934-1935) apunta a unha imaxe de poeta intenso de grande esmero compositivo, ben lonxana da que a miúdo se ten de Hernández como escritor “torrencial”, improvisador, afogado na súa mesma facilidade, segundo o perfilou -penso que con desacerto- Luis Cernuda<sup>9</sup>. Ben pola contra, *El rayo* é o resultado dun lento labor e de dous proxectos de libro -*Imagen de tu huella* (reducido a catro sonetos que non pasaron ó remate) e *El silbo vulnerado* (con quince sonetos que tampouco chegaron á versión definitiva)<sup>10</sup>, nos que o noso poeta foi modulando e tracexando a tonalidade da experiencia amorosa vivida, a configuración dunha persoal e rigorosa cosmovisión, e máis os acentos cambiantes que ía recibindo das súas lecturas -a non menos importante experiencia formativa-: o “dolorido sentir” garcilasiano, o pulo místico de San Juan de la Cruz, o “desgarrón

5. En *Obra poética completa*, cit., p. 209.

6. Refírome ó seu libro *La poesía española entre pureza y revolución* (1930-1936), Madrid: Gredos, 1972. Sobre M. Hernández, véxanse sobre todo as pp. 165-167 e 232-234.

7. Tomo a expresión de Cano Ballesta, *La poesía española...*, cit., p. 228.

8. *Ob. cit.*, p. 232.

9. O comentario de Cernuda atópase en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1957, p. 228, onde fala de “un tipo de poeta que suele darse en España: fogoso y de retórica pronta”.

10. Unha análise polo miúdo destes “proxectos” hernandianos pódese ver en Darío Puccini, “Problemi testuali e varianti nell’opera poetica di Miguel Hernández”, *Studi di letteratura spagnola*, Roma, 1966, pp. 205-243, e *Miguel Hernández, vida y poesía*, Buenos Aires: Losada, 1970. Tamén, Marie Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid: Siglo XXI, 1979, sobre todo pp. 136-158.

afectivo” de Quevedo. E en efecto: ó cabo -e como tentaremos ver con detalle-, vai ser a palabra poética quevedesca a que sinta como modelo máis seu, e a que, en definitiva, determine que *El rayo* representa a partir da súa saída, e con poderosa influencia logo na promoción do 40 (Morales, Gaos, etc.), unha importante liña de signo neobarroco<sup>11</sup>.

Orabén, o relevo deste libro hermandiano, e ata -se se quere- a imaxe “distinta” o poeta, non se vencellan soamente ás notas -polo demais, ben sabidas- que deixamos apuntadas. A singularidade e importancia tan especiais da obra residen, se non me trabuco, nun aspecto -fundamental- non considerado polos estudiosos hermandianos: *El rayo* como modelo exemplar de *macrotexto poético*. Aí -entendo- está a súa excepcionalidade, e a esa luz da razón macrotectual poida que, á vez, queden iluminadas claves novas do meirande interés.

*Macrotexto*<sup>12</sup>, pois, ¿en que senso? En principio, e seguindo a M. Corti, entendendo por tal “un’ unità semiotica superiore al testo”<sup>13</sup>, é dicir, un libro poético dunha moi marcada organicidade. Dito con outras palabras, dunha especial cohesión como condición constitutiva da textualidade, e coherencia textual, xa que logo, que terá que responder a un modelo -unha *macroestructura*-, conxunto de elementos formantes que, dende diversos niveis e varia funcionalidade, determinen coa súa pertinencia os principios dispositivos (sinais, lemas, marcas, partes, deseño xeral) e os eixos estruturais ou isotopías (temática, pragmática, figurativa, etc.) da obra.

Tal será, sobre estes supostos, o noso achegamento a *El rayo que no cesa* nas páxinas seguintes.

## B. Macrotexto poético (I): *Formantes dispositivos*

O modelo da organicidade externa -o *diseño*- ven dado polos *formantes dispositivos*. Orabén, ¿a que instancia remite esa configuración? A tal respecto, é importante o esforzo dalgúns teóricos por categorizar unha instancia emisora -a máis alta-, e por suposto distinta da realidade (eu empírico) do autor e do suxeito lírico, e que no macrotexto poético parece doado fundamental. Trataríase, segundo iso, do *suxeito da obra*, que en consideración de Aleksandra Okopien-Slawinska amosaría esta caracterización:

En el marco del texto, al sujeto de la obra no le pertenece ningún enunciado, tampoco es presentado por ninguna información tematizada (...). Sin embargo, parece que se le pueden atribuir (...) ciertos enunciados particulares de rango superior, inseparablemente adheridos a la obra, que constituyen un comentario al texto principal<sup>14</sup>.

11. Vid. ó respecto as consideracións de Víctor G. de la Concha, *ob. cit.*, vol. I, especialmente o cap. X, pp. 402-414.

12. Sobre estas categorizacións, temos en conta o estudio de Enrico Testa “Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico”, *Linguistica testuale*, Roma: Bulzoni, 1984, pp. 131-152. Para as cuestións de coherencia e organicidade textual, remito moi especialmente a M. E. Conte, “Coerenza testuale”, *Lingua e stile*, 15, 1980, pp. 135-153, e M. E. Conte (ed.), *La linguistica testuale*, Milano: Feltrinelli, 1977, especialmente o traballo de I. Bellert, pp. 148-180.

13. *En Principio della comunicazione letteraria*, Milano: Bompiani, 1976, p. 145.

14. Vid. “Las relaciones personales en la comunicación literaria”, en *Criterios*, núms. 13/24, La Habana, xaneiro 1985-dembro 1986, p. 93.

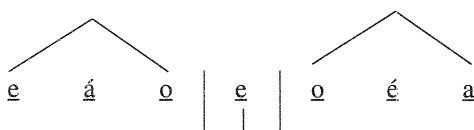
Xa que logo, e para a nosa operatividade, esa categoría do *suxeito da obra* representaría o primeiro grao da proxección fictivo-simbólica do autor; trataríase, en efecto, da máis “alta instancia emisora fijada en el texto”, responsable das regras dispositivas (o que temos chamado *modelo de organicidade externa*)<sup>15</sup>. En razón diso, vexamos de seguido o seu artellamento en *El rayo que no cesa*.

### 1. B. O título

O título -ben se sabe- é un sinal do deseño que cumpre varias funcións<sup>16</sup>. De primeiras, unha *función identificadora*, “nome propio” que singulariza ó obxecto estético; logo, unha *función fática* -excitadora- que abre o circuíto poemático; por fin -a que nos interesa agora-, unha *función pragmático-informativa*, i.e., un indicador catafórico que abre a descodificación, que remite anticipadoramente a aspectos do universo imaxinario representado, e que, en definitiva, supón -cos matices que sexa- un factor de lexibilidade.

No caso da obra hernandiana, teríamos neste nivel:

- (i) O título é, aquí, -moi propio, ademais, da época- de base simbólica.
- (ii) O seu nó -"rayo"- refírese a un fenómeno da natureza, descarga súpeta e de especial violencia (e que, naturalmente, implica trebón).
- (iii) O seu modificador (que no cesa) marca aquí unha intensificación, pois o fugaz e instantáneo do fenómeno faise permanente.
- (iv) Non convén esquencer, á vez, que a tradición simbólica do “rayo” está sempre vencellada o sinal (téras) do celeste, ben coma anuncio, castigo, etc.
- (v) O título, ademais, está axustado á pauta regular dun heptasílabo no que, tendo como eixo a partícula “que” (sílabo 4), poderíase debuxar un reparto de simetría con distribucións dos mesmos nós vocais e un movemento acentual circunflexo:



- (vi) A referencia do título -fenómeno atmosférico de forza insistente transládase axiña, xa mesmo nos dous primeiros, á esfera vivencial do suxeito lírico:

Rayo de metal crispado  
fulgentemente caído,  
picotea mi costado  
y hace en él un triste nido.

...

(p. 213)

<sup>15</sup> Como se verá, o estatuto que fixamos para o suxeito da obra é ben diferente da categorización do *implied author* no relato. Ten máis relación, iso si, co “autor interior” que fixa E. Balcerzan ou, tamén, co “suxeito dos actos creadores” de Janusz Slawinski.

<sup>16</sup> Sobre isto pódese ver Enrico Testa, est. cit., p. 146, e as referencias de B. Herrnstein Smith en *Poetic Closure. A study of How Poems End*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1968.

No cesará este rayo que me habita  
 el corazón de exasperadas fieras (...)

...

(p. 214)

Polo tanto, o indicador catafórico abre o seu simbolizado; está claro que alude a UNHA FORZA QUE SACUDE CON TODA A SÚA VIOLENCIA A DORIDA INTIMIDADE DO EU LÍRICO, E QUE O EU VIVE COMO UNHA PERMANENTE AMEAZA DE DESTRUCCIÓN.

- (vii) A parte do título, o deseño macrotectual amosa outro sinal importante. A presenza dunha adicatoria (*A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya*), non só determina a imaxe do receptor interno representado, (correlato comunicativo do suxeito da obra)<sup>17</sup>, senón que -o importante- personifica a un *ti lírico feminino*, enunciario, figura que vai dar “orientación” á forza íntima (paixón amorosa), e que xorde, entón, como presenza artelladora do poemario.

## 2. B. Regras dispositivas

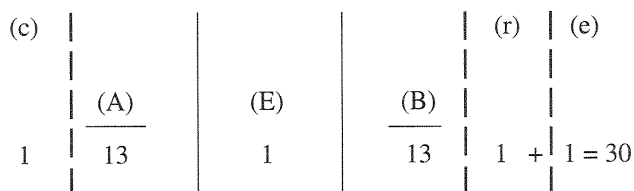
*El rayo* está formado por un conxunto de trinta poemas que, lonxe dunha simple razón aditiva, amosan un axustado e exemplar reparto. A súa organicidade externa respondería a estas precisas regras de disposición:

- a) Ben significativamente, os poemas van numerados (sinal, sen dúbida, da súa especial cohesión), e soamente en dous casos -os dous de remate- levan título (“Elegía” e “Soneto final”).
- b) Dese conxunto tan artellado, tan só tres poemas rompen coa convención da poliestrofa, e están escritos nos moldes da redondilla, a silva e os tercetos encadeados.

Non sen sorpresa, esas tres composicións de “ruptura” da pauta teñen unha grande pertinencia distribucional, xa que aparecen abrindo/pechando e no centro do macrotecto. Trátase, pois, de claras marcas de *comenzo/remate* e mais dun *eixo central*. Queda, deste xeito, unha composición enmarcada e de perfecta simetría.

- c) Entre as marcas e o eixo -as posicións relevantes 1/29 e 15- distribúense logo dous bloques semellantes e regulares de trece sonetos cada un. A isto débese engadir o poema de *función epilodal*, ben marcado así mesmo polo título (“Soneto final”).

Xa que logo, o esquema do deseño macrotectual sería<sup>18</sup>:



17. Teño en conta, nestas apreciacións, as formulacións que Darío Villanueva aplica ó relato no seu estudo “Narratorio y lectores en la evolución formal de la novela picaresca”, recollido agora en *El polen de ideas*, Barcelona: PPU, 1991, pp. 131 y ss. sobre todo o cadro da p. 140.

Visto este esquema, parece evidente que a organicidade externa de *El rayo* está rexida -cousa frecuente na orde macrotectual- por dúas razóns numéricas que entran, ademais, en curiosísima tensión. Dunha banda, a globalidade da estrutura responde á positividade do *trinta*, que é o número da PERFECCIÓN, da UNIDADE e máis da HARMONÍA INTEGRADORA (e ó que se pode sumar, asemade, a pauta ternaria das marcas distribucionais, *comenzo/eixo peche*).

Mais, doutra banda, os bloques regulares e simétricos dos sonetos (A/B) son recorrentes sobre a negatividade do *trece*, número que sinala unha TRANSFORMACIÓN FATAL CARA Á MORTE, OU -se se quere- que subliña o ACABAMENTO DUNHA FORZA. E dicir, xa dende a mesma razón compositiva e dos seus elementos dispositivos, o macrotexto hernandiano visualízanos:

- un pulo vivencial e apaixonado que, á vez, convértese en sinal de tortura, tormento ou castigo en toda a súa violencia tráxica;
- un receptor interno representado, figuración dun *ti lírico feminino*, foco cara o que tenta “orientarse” o pulo;
- unha dramática tensión *positividade vs negatividade*, isto é, entre os signos dunha plenitude na unidade e, por contra, os signos (“o sino”) que fatalmente arrastran ó acabamento e á morte.

### C. O Macrottexto poético (II):

#### *El rayo que no cesa como Cancioneiro*

Xa deixamos dito liñas atrás que o modelo de coherencia -a *macroestructura*- non soamente supón a organicidade externa dictada polos formantes dispositivos (título, adicatoria, partes, distribucións, etc.), senón, e moi principalmente, por isotopías ou eixos estruturais (temático, pragmático, figurativo....) determinantes da complexa estrutura interna da obra.

Deses eixos subliñados interésanos agora, para os nosos fins de achegamento ó libro hernandiano, a *isotopía temática*. En tal estrato, a razón cohesiva e de unidade resulta ben evidente, xa que *El rayo* ten coma único foco motivador O AMOR VIVIDO COMO FATAL TORTURA OU MÁGOA ABRAIANTE, ó tempo que a existencia -a vida humana- asúmese en todo o seu máis intenso traxicismo. Tratando de axustar isto ó que xa os elementos dispositivos apuntaban, *El rayo* amosa a dramática imposibilidade de alcanzar a arela de plenitude -unidade- amorosa, e, mesmo tamén, como esa paixón é forza de destrucción para o namorado.

Orabén, ¿en razón de que claves se artella esa isotopía temática do amor? ¿que organicidade -motivos, xerarquización, relacións, etc.- desenvolve para a configuración interna do macrotexto?.

---

18. Sobre este esquema xa ten traballado moi valiosamente Manuel Ruiz-Funes Fernández en *Algunas notas sobre “El rayo que no cesa”*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1981. Xa o valora, tamén, L. F. Vivanco no seu estudio “Miguel Hernández bañando su palabra en corazón”, en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1957, p. 527.

## 1. C. A constelación temática

Cando ó falarmos do contexto, subliñamos a importancia das lecturas formativas do noso poeta, e citamos o “dolorido sentir” garcilasiano e -en maxistral expresión de Dámaso Alonso<sup>19</sup>- o “desgarrón afectivo de Quevedo, esas referencias tiñan o seu relevo. E é que Miguel Hernández, á hora de formular liricamente ese foco motivador DO AMOR VIVIDO COMO FATAL TORTURA, vaise axustar a unha moi concreta estrutura de sentido, xustamente á que puido beber de vagariño nos mestres renacentistas e barrocos; isto é, a tradición cortesán-petrarquista<sup>20</sup>: a que arrinca da teoría trovadoresca do amor cortés, se vivifica en Petrarca, chega co garcilasismo no Renacemento, e sucálca, en fin, ata o Barroco. Xa que logo, pois, o poeta oriolano arraigaña no amplo herdo duha cultura amorosa tópica que el, coa<sup>a</sup> súa forte personalidade creadora (e como tamén fixo o seu admirado Quevedo), vai autenticar maxistralmente.

Mais buscar unha estrutura de sentido cinguida a ese herdo da cultura amorosa tópica, supón necesariamente a actualización de moitos *topoi* desa tradición. E, en efecto, a constelación temática de *El rayo* vai quedar organizada arredor de tres vectores básicos, tres tópicos amorosos:

1. A QUEIXA DORIDA DO AMANTE
2. A AMADA ESQUIVA
3. O AMOR COMO MORTE

Segundo o primeiro vector temático, o amante -suxeito lírico do poema, permanente axente emisor- vive a súa paixón amorosa como mágoa fatal da que non se pode liberar. Dominado, pois, por esa tortura, a súa voz faise decote dramático lamento, queixa da ferida e do sufrimento que o sulagan. Así no soneto 6:

Umbrío por la pena, casi bruno  
porque la pena tizna cuando estalla,  
donde yo no me hallo no se halla  
hombre más apenado que ninguno.

...

No podrá con la pena mi persona  
rodeada de penas y de cardos:  
¡cuánto penar para morirse uno!

(pp. 216-217)

Sobre esta íntima tortura, e tamén segundo toda unha complexa tópica, o amante pasa á súa (*auto*)mitificación na dor. E é aí, xustamente, onde Miguel Hernández figurativiza o se *mito persoal*<sup>21</sup>, suxeito lírico que, ó modo clásico, xorde coma o máis desgraciado de tódolos seres e como exemplo e advertencia dos males de amor.

19. En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1957, pp. 497 y ss.

20. Sobre o fondo e liñas desa cultura tópica, vid. R. Bezzola, *Les origes et la formation de la littérature courtoise en Occident*, París, 1958-1967; Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, París, 1964, e, entre nós, Martín de Riquer, *Los Trovadores*, Barcelona: Planeta, 1975 (3 vols.).

21. Neste punto, arrédome das posicións de Marie Chevalier ó falar do mito hernandiano coma “agricultura de la muerte”, seguindo sobre todo os supostos de Ch. Mauron e os fundamentos da

Esa figurativización do *mito persoal* hernandiano -AMANTE MIRRADO POLA FATAL TORTURA AMOROSA- dásenos xa, ben pertinentemente, nos dous primeiros poemas do libro. Lembremos o comenzo do texto -posición relevante de apertura-:

Un carnívoro cuchillo  
de ala dulce y homicida  
sostiene un vuelo y un brillo  
alrededor de mi vida.

Rayo de metal crispado  
fulgentemente caído,  
picotea mi costado  
y hace en él un triste nido  
(p. 213)

Como se ve, a figuración do amante ven dada sobre dous símbolos: un -"cuchillo"-, signo sacrificial por excelencia, ritualidade da morte executada; outro -"rayo"-, forza de destrución, sinal de castigo (padecemento, tortura, mágoa horrible). Aínda por riba, sobre o segundo vehículo imaxinativo unha dobre predicación ("picotea", "hace... un triste nido") intensifica poderosísimamente e -velaí o importante- actualiza no suxeito lírico -na contrucción, entón, so seu mito persoal- o mitoloxema de Prometeo; ou o que ven ser o mesmo, identifica o seu tormento, a súa mágoa, cun mitema de castigo, sen dúbida dos máis terribles: unha ave depredadora devorando as entrañas da vítima<sup>22</sup>.

Polo que respecta ó segundo vector, a AMADA aparece sempre como INACCESIBLE OU ESQUIVA, sen querer escoitar nunca a chamada do namorado nin atender ó seu apaixonado asedio. Así no soneto 25:

...  
Exasperado llego hasta la cumbre  
de tu pecho de isla, y lo rodeo  
de un ambicioso mar y un pataleo  
de exasperados pétalos de lumbre.

---

sicocrítica. Vid., ó respecto, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid: Siglo XXI, 1978, pp. 2 e ss., e o seu cap. 3.

Para nós, o mito persoal identifícase coa figuración recorrente que o suxeito lírico amosa no macrotexto, e que ven marcada por constituíntes temáticos, pragmáticos e figurativos.

22. Curiosamente, unha actualización do mesmo mitoloxema dáse no símbolo unamuniano que aparece no texto de "El buitre de Prometeo" en *Poesías* (1907), e que culmina no soneto LXXXVI de *Rosario de sonetos líricos*, poema de analiza C. Bousoño na súa *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1970, vol. I, pp. 204-206.

Por certo, símbolo semellante, recorrente, pois, sobre do mitema do castigo, reaparece no soneto de Iglesia Alvaríño "Anúnciase no cume unha alborada", do seu libro *Lanza de soledá* (1961), no seu terceto primeiro:

A voutre que de sangue se sustenta  
e ve que a vida fuxe e a morte venta  
no corazón lle afinca a unlla adunca.

Pero tú te defiendes con murallas  
de mis alteraciones codiciosas  
de sumergirse en tierras y océanos.

Por piedra pura, indiferente, callas:  
callar de piedra, que otras y otras rosas  
me pones y me pones en las manos.

(p. 228)

Esa figura de AMADA ESQUIVA tece logo, no desenvolvemento de *El rayo*, toda unha amplia constelación de motivos complementarios, expresión dorida das situacións que con ela vai vivindo o amante. Teríamos, en razón diso, O PADECIMENTO DA INDIFERENCIA (s. 5, *¡Ay, qué acometimiento de quebranto/ ir a tu corazón y hallar un hielo*), O QUERER DENDE A AUSENCIA (s. 12, *quiero que vengas, flor, desde tu ausencia*), a ILUSIONADA -e sempre frustrada- ARELA DE SER CORRESPONDIDO (s. 22, *lunas de perdición como ningunas, / porque sólo recojo y sólo veo/piedras como diamantes eclipsados*), ou, en fin, O ENCONTRO IMPOSIBLE COA AMADA (s. 26, *Por otra senda yo, por otra senda/ que no conduce al beso aunque es la hora*).

Por veces, e tamén sobre modelos ou exemplos da “agudeza” barroca, no desenvolvemento da súa relación o amante non deixa de recrear anécdotas -vivas, pretas-, acción ou situacións propias do xogo amoroso. Nalgún caso dela, como cando a amada lle tira un limón e se refuxia nunha risa de BURLA (s. 4), motivo que Hernández puido tomar da copla popular (*Me tirastes un limón, / me distes en la cara*)<sup>23</sup> ou -máis probablemente- da súa lectura de clásicos, en concreto un precioso soneto de Carrillo y Sotomayor (“A un limón que le arrojó una dama desde un balcón”), no que -dato curioso- o froito convértese imaxinativamente en “rayo” que baixa “del adorado/Sol de mi Lisi”:

Fruto, por ser del cielo tan querido,  
que ha sido, y es, de mí tan adorado;  
fruto, por ser del cielo y desdichado,  
al de mi pensamiento parecido;

¡cómo os adoro y quiero! ¿Habéis caído?  
¿por qué?, decid, ¿por qué, del adorado  
Sol de mi Lisi, rayo, habéis, bajado?  
Si rayo no ¿a qué, estrella, habéis venido?<sup>24</sup>

...

Logo, e noutros casos, sobre de todo arredor do tópico emblema amoroso do BICO, xa sexa como DELICTO de ousadía (que a amada rexeita e non perdoa), xa como xesto

23. A referencia é de L. F. Vivanco, no seu est. cit., máis non aparece na edición de 1957. Atopo esa indicación na de 1974 (3ª).

24. Cito por *Poesías completas*, edición de Angelina Costa, Madrid: Cátedra, 1984. A composición citada figura como soneto XLIII.

que se esvae no ar sen chegar ó seu destino, xa como sinal que aviva aínda máis a mágoa ou tortura do amante. Tal o s. 20:

Besarte fue besar un avispero  
que me clava al tormento y me desclava  
y cava un hoyo fúnebre y lo cava  
dentro del corazón donde me muero.

...

(p. 225)

Por fin, e en terceiro término, dentro desa tan dramática relación amorosa o amante, enviso na extremosidade da súa dor, chega a vivir A MÁGOA DE AMOR COMO MORTE, OU -así o seu sino trágico- séntese levado cara á morte como único e fatal desenlace.

Tal *topos* da tradición cotesán-petrarquista é tamén fundamental na configuración do *mito persoal* hernandiano, sobre de todo porque este motivo cristaliza imaxinativamente (aínda que non con exclusividade) no símbolo arquetípico do *touro*. Dese xeito, a poderosa imaxe zoomórfica -que para Jung representa o principio activo e masculino- nos poemas de *El rayo* vai amosar un complexo simbolizado de tres estratos básicos<sup>25</sup>:

- (i) AS FORZAS DO INSTINTO, DA ELEMENTALIDADE
- (ii) A VIOLENCIA DO PULO SEXUAL
- (iii) A VIDA DOMINADA POR UN FATUM QUE ARRASTRA A UN CASTIGO DE SIGNO SACRIFICIAL (MORTE RITUALIZADA)

Con este *topos* -e, claro, a súa representación-, o *mito* hernandiano acada todo o seu imponente traxicismo, toda a súa grandeza. E son, xustamente, os poemas que se modulan sobre o motivo do AMOR COMO MORTE OS que nas páxinas de *El rayo* teñen a meirande forza, xa que neles está dramaticamente expresada a agonía do amante (*mi corazón vestido de difunto*), a morte intuída, a asunción do seu destino:

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por varón en la ingle con un fruto.

...

(s. 23, p. 227).

Ou para dicilo en xustas palabras de Marie Chevalier:

Muerte que es más que nunca la mala muerte, pues es muerte contra natura asumida en plena conciencia por amor, y no ya sólo la muerte que ha sorprendido y hace que el amante se someta ante el choque elemental de un amor demasiado brutal (...) <sup>26</sup>.

25. Cfr. J. Chevalier/A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París: Seghers, 1973, 4 vols.

26. *Los temas poéticos*, ob. cit., p. 131.

## 2. C. Un *Cancioneiro*

Temos visto, ata o de agora, que para a conversión lírica da súa experiencia amorosa Miguel Hernández buscou unha estrutura de sentido na tradición cortesán-petrarquista, e que segundo esa cultura amorosa tópica, a isotopía temática de *El rayo* -un eixo estrutural de grande relevo- está modulada sobre uns concretos *topoi* (O LAMENTO DO AMANTE, A AMADA ESQUIVA, O AMOR COMO MORTE). Á vez, e nesa liña, sobre da figura do amante que vive en permanente mágoa e que só chega a ver a morte como saída, o noso poeta ten edificado o seu *mito* persoal (coas imaxes simbólicas do “cuchillo”, o “rayo”, o “toro”, e -non se esquezan- o mitema do castigo, exemplificado na alusión a Prometeo (poema 1).

Mais das súas lecturas -tan atentas, intensas, ricas- dos clásicos, o oriolano aínda soubo arrincar, con indubidable mestría, outro factor de organicidade, outra poderosa estrutura de sentido: o libro hernandiano configúrase como un modélico *Cancioneiro*<sup>27</sup>. Consecuentemente, e a partir de aí, teremos dúas claves básicas:

- (i) Nas súas páxinas queda líricamente historiada unha PERSOAL EXPERIENCIA AMOROSA, UNHA AVENTURA DE AMOR. No seu pouso máis entrañado, *El rayo* é -como apunta Luis Felipe Vivanco- poema (senso unitario) dun noivado (“tradicional provinciano”) e dun “amante rebelde que desde la pujanza de su amor quiere quebrar sus reglas”<sup>28</sup>.
- (ii) Tal sinalaba a adicatoria (*A ti sola...*), esa historia vai dirixida ou focalizada cara a un único *ti lírico femenino* (imaxe da amada).

Á parte estas dúas elementais bases, *El rayo* como *Cancioneiro* cumpre cuns rigorosos e axustados *principios de composición*. Destaca así, nun estrato primeiro, a funcionalidade dos poemas marcados posicionalmente (1/29), en canto que determinan -segundo xa se advertiu dende outra perspectiva- unha estrutura enmarcada e pechada. En efecto, o poema 1 (“Un carnívoro cuchillo”) -que prefigura o mito persoal hernandiano- ten sen dúbida no esquema cancioneril un *valor proemial*, pois nel aparece o suxeito lírico -o amante- consagrado á súa vocación (destino) amoroso e sometido ó tormento da paixón. Pola súa parte, e na posición de peche, o 29 -a “Elexía” adicada a Ramón Sijé- semella en principio desvirtuar ou romper o esquema, xa que se dirixe a un *ti lírico* distinto e refírese, obviamente, á morte doutro (o amigo). Nembargantes, coido que tal consideración é superficial soamente. Se tentamos o senso profundo (e a funcionalidade, pois, da elexía), tal estaría na razón de rematar cunha MORTE REVELADA que se sente como propia (*se me murió como el rayo...*, dirá o lema), que acontece no ámbito idílico (*Orihuela, su pueblo y el mío*), e que, ademais, queda emparellada tematicamente co poema de apertura (TORTURA DE AMOR e MORTE INTUIDA CON HORROR). Tal remate de morte confírmase, logo, no “Soneto final” -ou epílogo-, onde o amante xa se ve arrastrado “a la acción corrosiva de la muerte”<sup>29</sup>.

27. Vid., para estes aspectos, M. Santagata, *Del sonetto al Canzoniere*, Padova: Liviana, 1979, e o maxistral estudio de Antonio Prieto (“La poesía de Garcilaso como cancionero”) en *La poesía española del siglo XVI. Andáis tras mis escritos*, Madrid: Cátedra, 1984, pp. 80 e ss.

28. Est. cit., p. 534.

29. Para o relevo da elexía como poema clave (e non “engadido”) na organicidade de *El rayo*, paréceme

No centro, e a modo de *eixo de simetría*, está o poema 15 (*Me llamo barro...*) tamén -segundo entendo- cunha moi clara funcionalidade na estrutura do *Cancioneiro*. Se o axustamos ó código amoroso da tradición cortesán-petrarquista, quizáis non haberá dúbida de que aí, agora, e na posición axial relevante, o suxeito lírico móvese no *topos* da SUBMISIÓN OU RENDICIÓN TOTAL DIANTE DA AMADA ESQUIVA OU INGRATA (na arela de conseguir o seu don), verdadeiro *leit-motiv* que enxerga todo o poema: Véxanse algúns significativos exemplos desa relación: *soy una lengua dulcemente infame/ a los pies que idolatro desplegada* (vv. 5-6); *tu talón que me injuria beso y siembro de flores* (v. 11); *coloco relicarios de mi especie/ a tu talón mordiente, a tu pisada* (vv. 12-13); *Bajo a tus pies un ramo derretido/ de humilde miel pataleada y sola,/ un despreciado corazón caído/ en forma de alga y en figura de ola* (vv. 22-25); *pidiéndote a pedazos que la oprima/ siempre tu pie de liebre libre y loca* (vv. 36-37), etc.

Esa RENDICIÓN OU *submisión* está poderosamente figurativizada coa imaxe simbólica (e polimórfica) que identifica ó *amante* (A) co *barro* (B), subliñándose así a súa elementalidade, mesmo o signo de maldición orixinaria que o habita, e ata a culpa que paga pola ousadía de amor (pretender á amada). Ou -como quere Marie Chevalier-, opoñendo o relevo do carnal e corporal (“barro”) “al alma y el nombre del arcángel que designa desde su bautismo” ó suxeito<sup>30</sup>. Orabén, hai que destacar así mesmo que logo, na última parte de tan intenso poema, a tópica da rendición ou submisión dá paso a un pulo de rebeldía e virilidade, forza da paixón que ameaza á amada:

Teme que se levante huracanado  
del blando territorio del invierno  
y estalla y truene y caiga diluviado  
sobre tu sangre (...)

...

(p. 223)

Xa que logo -e teríamos un terceiro estrato-, nese marco e sobre tal eixo, os bloques (A/B) regulares de sonetos (13/13) marcan o desenvolvemento secuencial da HISTORIA DE AMOR seguindo os cambiantes estados vivenciais que o amante -o axente emisor- vai experimentando, e, en consecuencia, seguindo a orde que lle dicta a súa subxectividade. Experiencia amorosa persoal que -como quere Vivanco- se modula intensamente entre o IDILIO e a TRAXEDIA<sup>31</sup>.

A secuencialización desa historia de amor está, polo demais, rigorosamente orquestrada no esquema do *Cancioneiro*. O bloque primeiro (A) ábrese (s. 2) coa presentación do amante (alonga o texto proemial), facendo dramática ostentación do seu fatal pulo amoroso, da súa forza inesgotable (*ni cesa ni se agota*), e do seu

---

razón dabondo o emparellamento posicional e temático comentado. Nembargantes, valórese tamén que o poema ven tras do s. 28 -límite- no que aparece o amante xa co seu “corazón vestido de difunto”, e que a esa vivencia engádese, agora, a da morte do amigo asumida como morte propia e marcada con toda a carga que na intertextualidade alcanza o sñmil simbólico do lema (“se me murió como el rayo...”). É dicir, a historia persoal do *suxeito lírico* péchase con outra desfeita sentimental, o amigo -amistade como xeito radical e limpo de amor (“con quien tanto quería”)- arrebatado.

30. *La escritura poética*, ob. cit., p. 98.

31. Est. cit., p. 533.

signo de aniquilación (*sobre mí dirige la insistencia/ de sus lluviosos rayos destructores*).

Logo, a verdadeira “historia de noivado” comenza no poema seguinte (s. 3), co motivo do ENCONTRO amante-amada, do violento deslumbramento que o suxeito viviu (*guiando un tribunal de tiburones/ (...) en el mío [corazón] has entrado*) e do (finxido)/ mandato para que a imaxe dela saia do seu corazón xa submisivo ó namoro, corazón que imaxinativamente se representa, en poderosa horizontalidade metafórica, como “girasol”, “terrón”, “pez embotellado”, “martillo”.

A partir deste punto, a secuencialización modúlase contrapuntisticamente. Hai, dunha banda, a liña do IDILIO, centrada sobre todo en accións ou situacións -xa vistas dende outro ángulo- do xogo amoroso, tal nos sonetos 4 (“Me tiraste un limón... “), 8 (“Por tu pie la blancura... “), 11 (“Yo te libé la flor de la mejilla”). Hai logo, doutra, a liña de *tonalidade trágica*, que xa se manifesta ben intensamente no s. 6 (“Umbrío por la pena... “, co *topos* da MÁGOA DE AMOR), no 9 (o *topos*, agora, do amante *terco en su error* fronte á amada esquiva (*zarza es tu mano si la tiento...*), e mais no seguinte, o 10, que amosa o *topos* da INCOMUNICACIÓN e a IMAXE DO NAUFRAXIO (perda, extravío ou morte intuída para o amante). Por fin, e moi significativamente, o bloque (A) remata nun forte clímax co soneto (límite) 14, onde xa xorde o símbolo arquetípico do *touro*, que simboliza aquí a forza do amor que se converte en *pensamientos de muerte edificados*.

Na parte segunda -o bloque (B)- a modulación da historia amorosa resulta máis complexa. A *liña idílica* queda aquí moi limitada, e de feito redúcese ós sonetos 20-21 -illados-, co motivo do BICO (xogo amoroso) e, no segundo caso, a idealización da amada (debuxo centrado no “cuello” que, ben ó xeito petrarquista, era *almendramente blanco y bello, de marfil expirado*, etc.).

Domina, pois, a *liña dramática*, que desenvolve dous distintos niveis. Un -primeira intensidade- todo el artellado sobre dunha serie de *topoi* da relación de amor; por exemplo, o s. 19 centrado na MÁGOA DO AMANTE que *vive el rigor de esta agonía/ de andar de este cuchillo a aquella espada*, e que tenta o silencio da súa paixón, o seu arredamento, a súa despedida (*Me callaré, me apartaré si puedo/ con mi constante pena...*). Tamén, e na mesma liña, a ILUSIÓN DE AMOR SEMPRE COUTADA (s. 22), a IMPOSIBILIDADE DO ENCONTRO AMOROSO, da “cita” (s. 26), O AMANTE CONMOVIDO DESFEITO EN RÍO DE BÁGOAS (s. 27, *Lluviosos ojos que lluviosamente/ me hacéis penar...*), ou -tratándose do *ti lírico femenino*-, outra vez a imaxe da amada sempre esquiva (s. 25, *Pero tú te defiendes con murallas/ (...)*).

O acento máis trágico aparece, nembargantes, nun segundo nivel, intenso e orixinal. Liña -hai que salientalo- vencellada primordialmente ó símbolo do *touro*, e que se modula nunha medida gradación ascendente, nun axustado movemento climático. Así, e nesa melodía dramática, o *touro* vai representar, sucesivamente, a MORTE INTUÍDA (s. 17), o *destino trágico do amante* (s. 23, *Como el toro he nacido para el luto*), e, por fin, o asombroso peche do conxunto (s. 28), no que o amante xorde co seu *corazón vestido de difunto* e o *touro* é figuración (*amorosa fiera hambrienta*) da morte que devora o corazón mirrado na paixón amorosa. Entremedias desa cadea, o soneto 18 -illado- manifesta a REVELACIÓN DA PROPIA MORTE COA imaxe do cadaleito (*el último refugio a todo vivo*), nun poema de esquema compositivo lineal (*Ya de su*

*creación.../ Ya, tal vez.../ Ya, tal vez.../ Y cierta y sin tal vez.../*) que remata coa referencia á *tierra umbría* e ó adeus definitivo -despedida final- do amante.

Por fin, o epílogo (“Soneto final”, sinal formulario), non fai máis que recoller e certificar as claves dramáticas da historia amorosa, da fidelidade do amante e do seu fatal castigo. Falen, mellor, os propios versos do poema:

Al doloroso trato de la espina,  
al fatal desaliento de la rosa  
y a la acción corrosiva de la muerte

arrojado me veo, y tanta ruina  
no es por otra desgracia ni otra cosa  
que por quererte y sólo por quererte  
(p. 232)

## Conclusiones

A xeito de resume de todo o devandito, e recollendo as consideracións máis importantes apuntadas, teriamos, xa que logo, o seguinte:

1. *El rayo que no cesa* é, certamente, “libro central y mayor” no *corpus* poético hernandiano. Libro, pois, de xenial madurez, no que cristaliza unha xa persoal cosmovisión do noso poeta.
2. Tamén ten relevo a obra no seu intre histórico (“entre pureza y revolución”), marcando sen dúbida a forza dunha poética “impura” (“herejía de la pasión”), na que o suxeito experiencial accede ó protagonismo poemático.
3. Moi especialmente, a importancia de *El rayo* está na súa poderosa configuración como *macrotexto poético* (obra de especial coherencia e organicidade), e mesmo pola imaxe que do poeta nos dá (escritura delongada en tres proxectos, esmero compositivo, etc.).
4. Para a formulación lírica da súa historia de amor, Hernández atopa unha estrutura de sentido no herdo dunha cultura amorosa tópica, de xeito que a isotopía temática que rexe o macrotexto organízase segundo tres tópicos fundamentais desa tradición e, aínda máis, o *mito persoal* hernandiano será o do amante mirrado no tortura amorosa e que soamente atopa na morte saída.
5. Finalmente, no seu artellamento e desenvolvemento, esa historia focalizada nun único *ti lírico femenino* (enunciatorio poemático), responde á estrutura pechada dun *Cancioneiro* perfectamente enmarcado, e cunha secuencialización modulada en dous bloques regulares de sonetos (13/13 e sobre dúas liñas contrapuntísticas, *idílica/tráxica*).