Reflexiones sobre los pilares de *El rayo que no cesa*

Francisco Estévez Regidor

Universidad de Torino (Italia)

LA LUZ CADA VEZ más viva que al cabo de una centuria se empieza a arrojar sobre ciertas obras, y el gradual oscurecimiento de otras, permiten en este punto separar las joyas de la pacotilla. Tal discriminación sería insuficiente si no se intentara penetrar en la diferencia de naturaleza que separa las unas de las otras. Esta función de criba cultural confiere sentido al constante análisis que recibe lo que podría denominarse como el «caso Miguel Hernández». Sin caer en mitificaciones, siempre reductoras, podemos afirmar que su ejemplar trayectoria poética, con una producción concentrada en poco más de una década, así lo requiere, pues resulta un modelo único en lo que tiene de trágico y ejemplar en las partes que su poesía tiene de excelsa.

Si aún gozara de prestigio el método generacional, se tendería a encasillar problemáticamente al poeta oriolano en la desventurada generación del 36, mecida por las tristes circunstancias a las que se vio sometido nuestro país. Sin embargo, Miguel Hernández siempre ha resbalado en cualquier clasificación; es un caso singular de extracción popular y formación autodidacta, pero de acceso rápido a una poesía culta. Debemos valorar el ascendente campesino del autor, ya que escribe siempre desde un Levante biográfico. Pero tampoco podemos olvidar cómo tamiza cada experiencia a través de sus desordenadas lecturas, que van de los clásicos del Siglo de Oro, por cuyo influjo será llamado «pastor gongorino y calderoniano» (Guillén, 1977: 38), a sus coetáneos, con especial detenimiento en Aleixandre y Neruda, como es sabido. Entonces, sin despreciar la raigambre biográfica, debemos leer con la prevención adecuada y limitar a lo que tiene de justo aquel aforismo suyo: «El limonero de mi huerto influye más en mi obra que todos los poetas juntos» (Hernández, 1986: 90); donde atenúa la importancia de la tradición y ensalza con vanidad su originalidad[1]. Al fin y al cabo, etiqueta reductora aquella de *pastor-poeta*, aunque nuestro autor la enarbolará siempre como raíz misma de su identidad,

Dibujo de Miguel Abad Miró para *El rayo que no cesa* (Herederos de Miguel Abad Miró)

según observa Serge Salaün (1992: 12). Buena cuenta de ello da la primera carta que escribiera a Vicente Aleixandre, en cuyo final y bajo su firma escribe «Pastor de Orihuela». Además, la revista *Estampa* publica en 1932 un reportaje sobre Miguel, donde se le denomina «el cabrero poeta». Leopoldo de Luis advierte que, si fue pastor, no fue pastor-poeta sino poeta-pastor, «que en la prioridad de término va nada menos que una categoría» (1998: 27). Habrá que añadir, a los efectos de signo contrario de esta asociación, el desclasamiento que produce su ascenso a una esfera cultural artística (Umbral, 1969).

La clasificación tradicional divide en cinco etapas la poesía de Miguel Hernández. Sus primeros poemas, de fuerte halo esteticista, nacen al calor de la tradición, que dará paso a un fuerte periodo de experimentación gongorina, reflejado en el malabarismo verbal de *Perito en lunas*. Tras conocer a Josefina –y «conocerse es el relámpago», cantaba Salinas– se abre su etapa amorosa o de amor rechazado, cuyo epicentro lo forma *El rayo que no cesa*, editado por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en la colección «Héroe», el 23 de enero de 1936, en Madrid. Al poco de cosechar éxito su librito por los cenáculos madrileños, estalló la guerra incivil, que cercena un desarrollo poético normal y modela caprichosamente la trayectoria artística del poeta. La sacudida bélica escora su poesía hacia el combate, poesía beligerante y de compromiso aquella de *Vientos del pueblo*, la exaltación de una mística de lo popular, mística de la guerra (De Luis, 1998: 117-118). El punto final con el que se cerraría su círculo poético implica una vuelta al esquema tradicional, con su poesía de la ausencia y de la cárcel (Díez de Revenga, 1992: 31). En el bosquejo del *Cancionero y romancero de ausencias*, podemos intuir la plenitud que orillaba su cosmogonía trágica. Las afinidades van desde Garcilaso y San Juan de la Cruz, pasando por Quevedo, hasta el surrealismo del Vicente Aleixandre de *La destrucción o el amor* y al Pablo Neruda de *Residencia en la tierra.* En suma, humaniza, o por precisar, naturaliza, de nuevo la poesía volviendo a los principios de conciencia histórica seguidos a comienzos de siglo por Machado y Unamuno: «Naturalizar la poesía, devolverla a la Naturaleza y darle una expresión más natural... de comunicación con la vida, con la agricultura antes que con la cultura. A Miguel Hernández le correspondía, por casta, liberar a la poesía española de un entendimiento burgués, esteticista, del lenguaje» (en Ifach, 1975: 87).

Josefina Manresa en su juventud

El rayo que no cesa representa una verdadera toma de conciencia del lenguaje amoroso y erótico. Lo cual permite definir con precisión su cosmovisión definitiva. En una corta carrera poética donde la evolución fue constante y rápida, este periodo resulta de intensa y veloz mutación. En esta etapa se aleja de moldes expresivos gongorinos para dar cauce a una experiencia viva, directa, de amor no consumado, y volcarla a experiencia literaria. Prendado en el recuerdo, en su segundo viaje a Madrid lleva una muchacha que acucia su más íntimo sentimiento. Esta muchacha conocida a ratos en el taller de modista donde ella trabajaba, se llama Josefina Manresa. Su primer amor, y a la postre, su único y verdadero amor. Compañera en vida y versos, plasmación física del apasionado querer hernandiano.

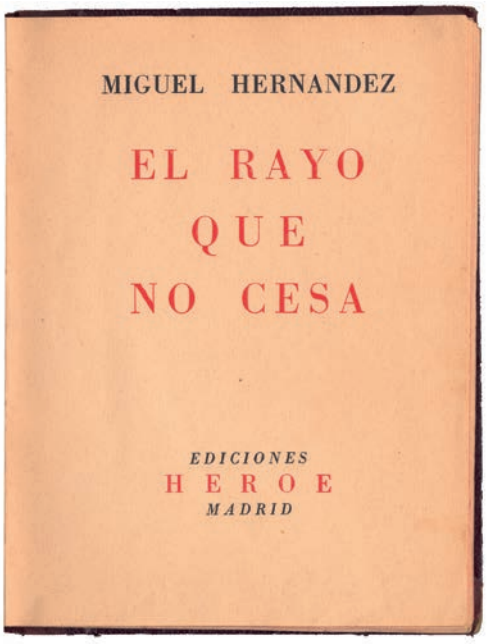
Otro condicionante externo conocido es la emancipación ideológica definitiva, incluso el alejamiento afectivo, de Ramón

Sijé y el consiguiente acercamiento a Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Tras la publicación en *Revista de Occidente* de algún soneto y su celebérrima «Elegía», con motivo de la muerte del viejo amigo, el 23 de enero de 1936 se publica *El rayo que no cesa*, desembocadura de dos esbozos muy elaborados: *Imagen de tu huella y El silbo vulnerado*. El trasvase de los poemarios al libro final y las variantes que origina, fueron estudiados por Dario Puccini (1970) y Juan Cano Ballesta (en Hernández, 1988). La composición laboriosa del libro, durante el periodo de separación de Josefina Manresa, permite entrever los diferentes estadios de composición (siempre fue un poeta cuidadoso y consciente). Los esbozos y manuscritos anteriores a *El rayo que no cesa* muestran a un poeta inquieto por aliviar la posible dureza expresiva. El recorrido métrico anterior de Miguel Hernández pasaba de la octava de estilo gongorino a la décima, que más tarde se desbordará en los poemas de verso corto, donde consolida su arte. Sin embargo, en este poemario, cenit de la producción hernandiana, los esbozos son menores y remiten exclusivamente a la búsqueda insistente del lenguaje propio. Tan sólo retoques «de un mismo verso o estrofa, cambiando en muy pocas ocasiones la rima determinada en la primera versión del poema» (Alemany, 1992: 15). Puccini advierte la limpieza de precedentes en el poemario. «No tengo influencias, solo precedentes», afirma la sincera presunción del autor –discúlpese el obligado oxímoron– (en Puccini, 1970: 53).

Referente a la estructura, Sánchez Vidal mantiene la tesis del soneto impuesto como castigo, equivalente a la moral provinciana que constriñe al poeta (en Hernández, 1976b: 48-56). No obstante, la controversia acerca del valor simbólico del soneto en este poemario es larga: Chevallier habla de masoquismo (en Hernández, 1992: 60-61); Leopoldo de Luis discrepa de los planteamientos esclavistas del soneto y del castigo provocado a sí mismo como

Miguel Hernández en el homenaje a Ramón Sijé, Orihuela, 14 de abril de 1936 (Fundación Cultural Miguel Hernández)

fuente de liberación (1998: 160). Resulta al menos un tanto excesivo considerar que el poeta se enclaustre en el soneto para domar sus sentimientos, si los tres poemas que estructuran el conjunto, y sobre los cuales pivota el sentido final del poemario, no corresponden a dicha medida. Sí podemos advertir, suavizando el planteamiento de la hipótesis de Sánchez Vidal, un yo lírico escindido, acuciado por la dualidad expresada en conflicto anímico. El fuego interno del poeta se manifiesta con «la virtud de la contención» (Guillén *dixit*), el rigor formal que implica el soneto. El amor como suplicio, incesante como el rayo y, a la postre, agónico en su amenaza de muerte. La no consumación del deseo amoroso deviene en frustración exasperante que desemboca en el sufrimiento. El amor es trágico al configurarse como aporía; es a la vez imposible e irrenunciable. La voz poética no puede consumar su amor, pero tampoco podrá renunciar a él. En didascálico aforismo aclara Hernández: «El poeta crea en trance de ángel, en crisis de hombre» (Hernández, 1992: 89). La imposibilidad de realización final del amor, y la consecuente pena que se deriva de ello, impregnan todo el poemario,



pues «Si analizas tu alegría, te entristeces» (Hernández, 1986: 103).

Con la introducción *in extremis* de la «Elegía», el poemario consta de treinta poemas, de los cuales veintisiete son sonetos, distribuidos en dos tandas de trece más otro soneto como corolario del libro. La monotonía estrófica de los sonetos es alterada por el dinamismo de los tres poemas «irregulares» en la estructura habitual del conjunto. El poema inicial, escrito en octosílabos, consta de nueve cuartetos, aconsonantados con rima *abab*. Ritmo insistente, apresurado, de tipificación épica, apropiado para las quejas de amor. El poema 15, «Mi nombre es barro», es un texto largo, escrito en silva aconsonantada. Y la célebre elegía en tercetos encadenados, añadida al libro sólo *a posteriori*, pero con íntimo lazo temático. Estos resultan los tres pilares sobre los que se asienta la estructura poética del libro[2], y que configuran el sentido final del mismo.

La dedicatoria que abre el poemario indica la apertura sentimental poética que inaugurara a principios de siglo el epigrama machadiano (Tedesco, 1977: 37): «No es el yo fundamental / eso que busca el poeta / sino el tú esencial». Pues el eje lírico aquí transcrito recorre del *yo* al *tú*, o del *yo* al *no tú*, como quiere Urrutia (1993: 156), y conduce a un mejor conocimiento, siempre trágico, del *yo*: «A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya».

El primer poema se erige como clave lírica de comprensión de los posteriores sonetos: la queja de amor y el subsiguiente sometimiento a la fatalidad del desdén de la amada. Las imágenes negativas que abundan en él son premonitorias de un trágico destino: *sangre, herida, dolor, homicida, muerte*, al igual que las imágenes punzantes *rayo, asta, estalactita*. Muy cercanas a ese campo semántico estarán las imágenes metálicas como *cortante, hiriente*, o los dos símbolos sobre los que asienta el poema: *rayo* y *cuchillo*:

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

Chevallier recordaba la relación de esas imágenes con los versos aleixandrinos referidos a la torturas de la destrucción (otro nombre del amor): «En los límites estrechos de dos octosílabos, Miguel Hernández condensa la más intensa sugestión de horror, de tortura sádica y de cómplice ambivalencia afectiva» (Chevallier, 1977: 87). El «cuchillo» como amenaza, que gravita con inminencia, acentuada por el uso de un presente narrativo, sobre el yo lírico. El adjetivo, que califica al «cuchillo», nos da en la segunda palabra del poema la clave de interpretación, enfatizado a través de un hipérbaton. El amor sesgará una vida humana. La aliteración del sintagma aporta el dramatismo necesario para terminar de pintar la escena. El segundo verso nos presenta la fuerte contradicción semántica que implica la antítesis «ala dulce y homicida». El amor como dolor placentero, la cosmovisión trágica hernandiana, cuyo principal adalid metafórico lo encarna el «cuchillo» de modo ambivalente, la

amenaza de tragedia y la muerte, son los contradictorios sentimientos que transmite el símbolo del «cuchillo».

Relacionada con la imagen anterior, aparece en la segunda estrofa la metáfora del *rayo*, que ha sido interpretado como símbolo de la pena, y si lo llevamos al extremo, de la fatalidad:

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

El *picoteo* onomatopeico aúna las imágenes del *cuchillo* y el *rayo,* cuyos efectos devastadores serán desarrollados en los versos siguientes, «mi corazón con canas», forzando al yo poemático a transitar a la deriva de «la luna a la aldea». Entre los amantes se remata la imposibilidad de tiempos y de encuentro en la primera advocación a la amada, subrayada por la diferencia de itinerarios: «tu destino es de la playa / y mi vocación del mar».

Los tres únicos cambios de tiempo verbal en el poema se dirigen al futuro y ponen de relieve una contradicción más, la eternidad del sufrimiento y la inminencia de la muerte, liberadora en este caso: «Me hará a mi pesar eterno», «se pondrá el tiempo amarillo». Aunque, curiosamente, es el propio tiempo el que languidece y no la imagen del poeta fijada en la fotografía. La referencia anafórica del *cuchillo* perpetúa la violencia del desenlace final: «Sigue, pues, sigue, cuchillo, / volando, hiriendo. Algún día». A pesar de haberse hendido «en mi vida», «mi costado», «mi sien», «mis edades», «mi corazón», «mi juventud», «mis tristezas», «mi perdición», «mi vocación», «mi pesar», «mi fotografía»..., ese amor incesante y doloroso, visto como tortura sin fin, puede ser vencido siquiera con la muerte:

Pero al fin podré vencerte
ave y rayo secular

La segunda piedra angular de este rascacielos poético la encontramos, precisamente, en el centro exacto del libro. El poema que ocupa dicho espacio es de nuevo, y no arbitrariamente, distinto al soneto. Esta vez una silva. La voz lírica se describe en él: «Me llamo barro aunque Miguel me llame». El poeta, brotado de la tierra misma, define el difícil estado anímico que atraviesa. La imagen ha sido utilizada en otras ocasiones y en la misma clave; recordemos el aforismo en consonancia, sumamente revelador (Hernández, 1986: 121): «Iba yo a modelarte y resultaste tú escultor, yo barro». Y posteriormente, en la dedicatoria de *Viento del pueblo*, que escribiera a Vicente Aleixandre: «Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra» (Hernández, 1992: 550). El poema proporciona, además, una referencia para la interpretación de la serie de metáforas que a lo largo de los sonetos se relacionan con la imagen primera de la tierra (Chevallier, 1977: 96). Una vez más, vemos cómo la especial estructura del poemario, desde sus tres columnas poéticas, se convierte en clave de lectura.

Por último, queremos señalar la célebre «Elegía». La gran factura de la misma arranca el elogio de Ortega y Gasset y de Juan Ramón Jiménez, aparte de certificar su madurez poética en los ambientes

Juan Ramón Jiménez, retrato de E. Sala

madrileños. Resulta casualmente significativo que el poema que produce su consagración madrileña lleve por tema la despedida, en calidad de *meditatio mortis,* de su íntimo mentor y amigo, y simbólicamente con él, despedida también de su pasado literario. Estos luctuosos tercetos encadenados han sido desmenuzados con tino por Marina Mayoral (1973).

Hemos de destacar el irónico saludo que Juan Ramón Jiménez dedicó al poemario en *El Sol*, el 23 de febrero de 1936. Allí reconocía la gran virtud del libro, su autenticidad y originalidad:

> *Verdad contra mentira, honradez contra venganza. En el último número de la* Revista de Occidente *publica Miguel Hernández, el extraordinario «muchacho de Orihuela», una loca elegía a la muerte de su Ramón Sijé, y seis sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la «poesía pura» deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque, quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo excepcional poético, y ¡quién pudiera exaltarlo con tanta claridad todos los días! Que no se pierda en lo rolaco, lo «católico» y lo palúdico (las tres modas más convenientes de la «hora de ahora», ¿no se dice así?), esta voz, este acento, este aliento joven de España.*

La excepcionalidad formal de estos tres poemas no nos resulta caprichosa; por más que la inclusión de la «Elegía» fuese dictada por el trágico azar biográfico, existe una íntima unión temática con la veta principal que recorre el libro, ese destino fatal que cimbrea al poeta y que resumirá con lucidez posteriormente:

> *Con tres heridas yo:*
> *la de la vida,*
> *la de la muerte,*
> *la del amor.*

Además, el hecho de introducir la «Elegía» dentro del ciclo, antes del «Soneto final» y no después, enfatiza la comunión entre el amor y la muerte y el aciago destino que los aúna en vida[3].

El rayo que no cesa es el punto culminante de este *genial epígono* del 27 (Alonso, 1969: 161) que escapa a cualquier intento de acotación de fechas y generaciones. Un poemario herido de pena, de amor incumplido, en agonía por su ausencia, por su falta de realización. Este libro traza con delicada arquitectura el ecuador de la rapidísima evolución poética, en su vitalismo, factura y originalidad, de Miguel Hernández. Hoy, y sin lugar a dudas, *El rayo que no cesa* se alza con prominencia y sin cesar como uno de los grandes hitos de la lírica amorosa en español de todos los tiempos.

Notas

1. Por señalar un ejemplo de la criba literaria a que somete su experiencia vivencial, en este poemario, donde tanto se ha resaltado el fuerte sustrato biográfico, el estudio del profesor Balcells revela la cantidad de intertextos, petrarquistas o contemporáneos, de los que se alimenta la experiencia hernandiana antes de ser volcada al poema (2004: 139-162).

2. Marie Chevallier tiene diversa opinión acerca de la estructura, al considerar que los tres poemas largos rompen la unidad formal inicial del conjunto (Chevallier, 1992: 16).

3. José María Balcells ha estudiado los casuales desplazamientos que origina la introducción *in extremis* de la «Elegía». Una nueva simetría se origina con dos series de trece sonetos separadas por el poema «Me llamo barro...» (2004: 141).

Bibliografía

ALEMANY, Carmen, «Esbozos y borradores en el origen de la creación hernandiana», *Ínsula*, 544 (1992), pp.14-15.

ALONSO, Dámaso, «Una generación poética (1920-1936)», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969.

BALCELLS, José María, «El rayo que no cesa desde la intertextualidad», en AA. VV., *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional Hernandiano*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 139-162.

CANO Ballesta, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962.

– «Trayectoria de una vida trágica», en *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978.

CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo XXI, 1977.

– *Los temas poéticos de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo XXI, 1978.

– «Notas sobre la arquitectura poética de *El rayo que no cesa*», *Ínsula*, 544 (1992), pp. 16-17.

DE LUIS, Leopoldo, *Claves de Miguel Hernández,* Valencia, Bancaixa, 1993.

– *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández,* Madrid, Prodhufi, 1998.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

GUILLÉN, Jorge, «Prólogo», en Federico García Lorca, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1977.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa,* ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero-Zyx, 1976 [1976a].

– *Perito en lunas / El rayo que no cesa,* ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976 [1976b].

– *Prosas líricas y aforismos*, ed. María de Gracia Ifach, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

– *El rayo que no cesa*, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

– *Obra completa. Poesía*, tomo I, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

IFACH, María de Gracia (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Sol*, Madrid, 23 de febrero de 1936.

MAYORAL, Marina, *Poesía española contemporánea. Análisis de textos,* Madrid, Gredos, 1973.

PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández. Vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1970.

ROVIRA, José Carlos, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, Alicante, Universidad de Alicante, 1983.

SALAÜN, Serge, «Miguel Hernández: la conquista de un estatuto (1936-1939)», *Ínsula*, 544 (1992), pp. 12-13.

TEDESCO, Natale, *La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

UMBRAL, Francisco, «Miguel Hernández, agricultura viva», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230 (1969), pp. 84-99; recopilado en Ifach [1975], cit. *supra*.

URRUTIA, Jorge, «El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*», en AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, I, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 155-161.