

UNIDAD EN *EL RAYO QUE NO CESA*: IMÁGENES DEL AMOR TRÁGICO

Por

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ ROMANO

I.B. «Joaquín Turina». Sevilla

Para algunos poetas un libro de poesía no es una serie de poemas inconexos colocados unos tras otros, sino una unidad perfectamente trabada en varios niveles: estructura, métrica, imágenes... Miguel Hernández era de esta idea y construye un libro perfectamente unitario (con la salvedad, tanto estructural como temática, de la «Elegía a Ramón Sijé» que ya ha sido señalada por la crítica y a la que después nos referiremos). Desde el primer poema van a ir apareciendo unas imágenes interrelacionadas que darán cuenta de la concepción amorosa del poeta. La mayoría de esas imágenes tienen un componente básico: la referencia al amor trágico. Esas imágenes se van repitiendo a lo largo del poemario; en cada una de esas repeticiones se irán llenando de contenido, irán haciéndonos recordar lo que ya significaron antes y se recargarán aún más. Pero antes de ver algún ejemplo, intentemos descubrir cuál es la concepción amorosa en estos momentos de Miguel Hernández:

Para ello es indispensable recordar la grave crisis ideológica en la que se encuentra entre los años 1934-35. Está pasando del influjo católico de Sijé al de Aleixandre y Neruda, lo cual supondrá una transformación radical en su vida. Se debate entre una moral rígida que ahoga cualquier manifestación amorosa y una libertad deseada que, sin ir más lejos, puede leer en los poemas de Aleixandre. Esa dualidad será decisiva para comprender el poemario: por un lado se produce una exaltación del amor, como fuerza principal del mundo, y, por otro, se lamenta enérgicamente de las limitaciones, las represiones y, en definitiva, la frustración que le produce la insatisfacción plena de ese deseo amoroso. Recordemos lo que dijo a propósito Juan Cano Ballesta: «los de *El rayo* no son poemas de amor, son poemas de un amor rechazado, de las angustias que causa el amor cuando una moral provinciana deja incompleta la relación amorosa, cuando la mujer que despierta los deseos y que podría saciarlos se resiste, ahogando los poderosos instintos de la vitalidad y de la sangre y convirtiéndose en tormento»¹.

Veamos cómo se plasma esta idea en los versos de *El rayo que no cesa*.

Alrededor de la vida del poeta (poema 1)² aparece, desde el primer verso del libro, «un carnívoro cuchillo» cuya ala será a la vez «dulce y homicida». Tenemos ya el primer ejemplo de la visión amorosa atormentada de M. Hernández. Concretamente vemos una imagen metálica (el cuchillo), cuya importancia ya ha sido destacada por numerosos críticos. El amor se presenta como una fuerza contradictoria, positiva y negativa a la vez, vivificadora y mortífera, «dulce y homicida». Esta idea se repetirá en muchas ocasiones (en el poema 13, por poner sólo un ejemplo, nos dirá «Mi corazón no puede con la carga / de su amorosa y lóbrega tormenta...»).

A partir de ese núcleo inicial se van a ir desplegando unas imágenes que, por adición, irán recalcando esta idea primigenia e irán configurando el auténtico sentido del libro. En este mismo primer poema encontramos un «rayo de metal crispado» que hace en el corazón del poeta «un triste nido». Y aparecen otras imágenes que se retomarán posteriormente: la negrura de la sien o del corazón (que aparecerá en los poemas 3, 13, 20 y 28), la antinomia playa-mar, como reflejo de los deseos contrapuestos de acercamiento y alejamiento de los enamorados (también en 8, 9, 10), la imposibilidad de descansar, la obstinación de su sentimiento (repetido en 2, 3, 19). El rayo con similares valores (y amplificados) aparecerá posteriormente en otros poemas (2, 12, 20). Sin duda, hay una idea que destaca sobre todas y que es la más repetida: la pena que siente el poeta, tema que reaparecerá en los poemas 4, 6 (el más claro de todos), 9, 10, 13, 19, 27.

Imágenes del amor trágico

Detengámonos en algunas de las imágenes del amor trágico: comencemos por la referencia a los animales salvajes. Cuando el poeta alude al dolor que le produce el amor, lo hace (entre otras muchas posibilidades) refiriéndose a animales feroces que le van destruyendo por dentro. Esa es la idea que se desprende del poema 3:

Guiando un *tribunal de tiburones*,
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar los corazones,
en el mío has entrado, y en él pones
una red de raíces irritadas,
que avariciosamente acaparadas
tiene en su territorio sus pasiones.

La fiera con la que la amada entra en el corazón del poeta hasta poner en él (nótese la aliteración) «una red de raíces irritadas», se repetirá en otros poemas, bajo otras formas animales, que, indudablemente, nos hacen recordar esta imagen. Así en el poema 6, donde aparece asociada a las plantas «negativas», a los cardos:

Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus *leopardos*
y no me dejan bueno hueso alguno.

Esos leopardos recuerdan los tiburones del poema 3; el efecto que producen es similar: destruir, atormentar el interior del poeta (antes el corazón; ahora los huesos).

Entre los animales es especialmente repetida la imagen del toro (poemas 14, 17, 23, 26, 28) que añade nuevos valores al ya visto. El toro plasmará, con sus «amorosas y cálidas cornadas» (14) la idea amor-dolor, de la destrucción por el amor; el poeta ahonda en esta imagen, hasta el punto de que se igualarán en su destino toro y hombre (poema 17: «Y como el toro tú, mi sangre astada»; o el famosísimo 23: «Y como el toro he nacido para el luto / y el dolor...»). El toro aparece como contrapunto a la soledad del poeta enamorado (poema 26: «un toro sólo en la ribera llora / olvidando que es toro y masculino»). Y la última vez que aparece es la misma muerte: «La muerte... bajo una piel de toro pisa y paca... / ya puedes, amorosa fiera hambrienta, / pastar mi corazón...» (28).

Un poema resume a la perfección todo lo que sobre las imágenes de animales acabamos de reseñar: el 24, en el que el poeta se ve tan desesperado que se encuentra habitado por «un dulce tiburón», «una manada de cuernos recientes» que

ilustran mi garganta y mi mirada
de sollozos de todos los metales
y de fieras de todos los tamaños (24).

imagen que no podríamos comprender correctamente si no supiésemos todo lo anterior. Sólo leyendo este poema en el conjunto del libro captamos su auténtico sentido. Es así como se va forjando la unidad en la obra.

Este amor (trágico por cuanto es imposible e irrenunciable a la vez, porque lleva la desesperación al poeta, siempre insatisfecho) se presenta también por medio de *imágenes metálicas*, que resultan tremendamente significativas, ya que aparecen en nueve poemas distintos con este sentido (casi un tercio del libro). Y aparecen desde el primer poema, desde el primer verso, como indicamos anteriormente: es el «carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida». El cuchillo vuelve a aparecer en el poema 19, asociado a la espada:

Lo que he sufrido y nada todo es nada
para lo que me queda todavía
que sufrir el rigor de esta agonía
de andar de este cuchillo a aquella espada.

Se asocian estas imágenes a la pena interminable del poeta, al dolor constante que sufre. Dolor de amor, evidentemente.

Otras veces las imágenes metálicas proceden de la misma fragua herrera, que une esta idea a la del fuego y el rayo:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

El poema 2, del que hemos recogido la primera estrofa, es «emblemático» en muchos sentidos. En él aparecen asociadas muchas de las imágenes que se desplegarán en el resto de la obra. Aquí la imagen metálica se ve destruyendo el interior del poeta, como las fieras o el rayo incesante que dará título al libro. Se unen así tres mundos de imágenes que desarrollarán, a partir de este núcleo inicial, toda la visión trágica del amor hernandiano. El grupo metal-fuego-herrero aparece en el soneto final, cuando el autor compara el castigo al que se ve sometido el metal (condenado al fuego y al dolor de los yunques) con el suyo propio, que se ve condenado a la muerte «por quererte y sólo por quererte» (30).

También aparecen las guadañas (3) asociadas a los tiburones, intensificando así el sentido ya explicado.

Más repetida es la imagen de la espada (14, 17, 19, 23). En el poema 17 «el cotidiano cáliz de la muerte... vierte sobre mi lengua un gusto a espada», Se inicia aquí un nuevo tema, la igualdad lengua-corazón que se repetirá en otros lugares. Miguel Hernández nos quiere hacer ver el origen de su aliento poético, que nace del dolor del amor insatisfecho. Su corazón («la lengua en corazón tengo bañada» (23) se convertirá en lengua para cantar sus penas:

Ya es corazón mi lengua lenta y larga,
mi corazón ya es lengua larga y lenta...
¿Quieres contar sus penas? Anda y cuenta
los dulces granos de la arena amarga.

Otras imágenes metálicas aparecen en *El rayo*: el «hierro infernal» (23) que marca por igual al toro y al hombre; y, al igual que ocurría con los animales, finalizamos con el poema

24, en el que se nos habla de «los sollozos de todos los metales» que, junto a las «fieras de todos los tamaños» habitaban el interior del poeta (ya comentado anteriormente).

Un tercer grupo lo componen las imágenes sacadas del mundo vegetal: entre otras, destaquemos tres que aparecen en el poema 9. Son el nardo, el cardo y la zarza. La primera con sentido positivo, a la que rápidamente se le opone la segunda:

Fuera menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vista, nardo,
cardo tu piel para mi tacto, cardo,
tuera tu voz para mi oído, tuera.

Aunque la visión de la amada es agradable (nardo), ella siempre es esquiva (por eso su piel es cardo) y su voz lo rechaza; de ahí la tuera, las palabras amargas que le llevan la desolación. La idea del rechazo de la amada al contacto físico se repite en el mismo poema: «Zarza es tu mano si la tiento, zarza...».

Otros elementos unificadores

Si la unidad que presenta al libro en cuanto a su imaginería resulta evidente, no lo es menos que existen otros elementos unificadores como son el uso de recursos retóricos, la uniformidad estrófica y rítmica. Vayamos por partes.

La unidad estrófica salta a la vista: de los 30 poemas 27 son sonetos, dispuestos concienzudamente: un poema largo en octosílabos abre el libro; le siguen 13 sonetos; un poema largo (con versos de 11, 7 y 14 sílabas), una nueva serie de trece sonetos, la «elegía» y un «soneto final». Ya se ha señalado, y no vamos a insistir, que la «Elegía» queda fuera de esta unidad tan trabada³.

Un segundo elemento unificador es el abundante uso de recursos retóricos. Veamos algunos de los más importantes.

Es frecuente el uso de aliteraciones. Por ejemplo, en el poema 2:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

Nada menos que once sonidos de «r» en cuatro versos. La «r» es la primera consonante de «rayo», no lo olvidemos. Y la misma consonante aparece insistentemente en el siguiente poema (3), cuando se culpa a la amada de sembrar en el corazón del poeta «una red de raíces irritadas». O en el poema 23:

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

Un penúltimo ejemplo: el poema 28, en su primer terceto:

Ya puedes, amorosa fiera hambrienta,
pastar mi corazón, trágica grama,
si te gusta lo amargo de su asunto.

Esta aliteración de «r», por tanto, suele aparecer unida a sentimientos de dolor. Nada hay más claro que la «Elegía a R. Sijé», en la que se aúnan ese dolor con una tremenda rabia (aunque el sentimiento que inspira este poema es distinto al resto del libro):

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte

a dentelladas secas y calientes.
Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Detengámonos ahora en otros recursos que el poeta emplea y que poseen un claro valor estructural: poemas enteros se elaboran en torno a una figura: el paralelismo (2, 23; en ambos se desarrollan imágenes fundamentales: el rayo y el toro) o la epanadiplosis, que se da en todos los versos del poema 9 (una misma palabra encabeza y finaliza cada uno de los catorce versos).

No se agota aquí, ni mucho menos, la gama de recursos herndianos. Aparecen varios ejemplos de paronomasias (15, 19), reduplicaciones (9, 10, 11), antítesis (figura fundamental, base de la misma concepción amorosa del poeta), hipérbolos (otro de los recursos más utilizados por Hernández), y muchos otros, cuyos ejemplos se pueden ver en cualquier poema del libro.

Existe, por último, una clara uniformidad rítmica. Hernández usa abundantemente (y no es habitual) endecasílabos acentuados en la cuarta sílaba (de dos tipos; bien acentuados en 4.^a, 6.^a y 10.^a, que suponen el 33'1% del total), bien sáficos (4.^a, 8.^a y 10.^a; que llegan al 13%). En total, el 46'2% de los endecasílabos de *El Rayo que no cesa* llevan acentuada su cuarta sílaba, lo cual supone un número considerablemente más elevado de lo habitual para este tipo de metro⁴.

Conclusiones

El rayo que no cesa es, desde sus bases rítmicas hasta su cosmovisión (el amor atormentado de nuestro poeta), un libro perfectamente trabado, construido concienzudamente, con un claro dominio de la retórica y de la técnica. Y esta técnica se pone al servicio, como en las grandes obras de arte, de la vivencia del poeta; cada recurso está al servicio del sentimiento y por eso la retórica se convierte en la mejor forma de mostrarnos su atormentado estado de ánimo. Los perfectos poemas de Hernández nos transmiten vida, y por eso este libro es capaz de conmovernos. Esta conjunción, nada fácil, pocas veces repetida en nuestra literatura, es la que hace que podamos considerar a Miguel Hernández uno de los mejores poetas de nuestro siglo.

NOTAS

¹ Miguel Hernández: *El rayo que no cesa*. Ed. de Juan Cano Ballesta. Madrid. Col. Austral. 2.^a ed., 1988. Págs. 31-32.

² Cito por el libro Miguel Hernández: *El rayo que no cesa*, edición de Juan Cano Ballesta. Madrid, Col. Austral. 2.^a edición, 1988.

³ Vid. Miguel Hernández. *Obra Poética Completa*. Ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid. Alianza Tres. Tercera reimp., 1988, pág. 231: «Una prueba de que la "elegía" no resulta poema adecuado al libro, es que rompe la estructura, indudablemente, muy estudiada, que éste hubiera presentado: dos series de catorce poemas (trece sonetos y uno de distinta forma) y un soneto de cierre o estrambote de las dos series de catorce, igual número que el de los versos de un soneto».

⁴ Estudiados los 483 endecasílabos de *El Rayo...*, obtenemos los siguientes porcentajes:

- Endecasílabos «mixtos» (acentos en 4.^a, 6.^a y 10.^a): 33'1%.
- Endecasílabos melódicos (acentos en 3.^a, 6.^a y 10.^a): 26'9%.
- Endecasílabos heroicos (acentos en 2.^a, 6.^a y 10.^a): 16'3%.
- Endecasílabos sáficos (acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a): 13%.
- Endecasílabos enfáticos (1.^a, 6.^a y 10.^a): 7'45%.
- Endecasílabos puros (acentos en 6.^a y 10.^a): 3'10%.