El rayo que no cesa de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

El rayo que no cesa es un producto definitivo en la poesía de Miguel Hernández, y la condición que le ha atribuido la crítica de genial obra maestra, parece justificada por su indudable perfección, a la que Miguel ha aspirado cuando ha decidido llevar el libro a la imprenta a finales de 1935. Veintisiete sonetos, distribuidos en dos series de trece más uno final, acoplados entre tres poemas distintos, demuestran hasta qué punto el poeta era consciente de que su libro debía revestir unas claras condiciones de ordenación.

La gran conclusión de *El rayo que no cesa* es la manifestación del amor del poeta, amor apasionado y encendido en los límites de la propia realidad, como destino trágico del hombre y como simbólica concreción de la dureza de su existencia. La presencia, en el primer poema, del cuchillo, cortante, heridor, pero también objeto deseado por su condición de vía de acceso al mundo del amor, nos integra en una concepción mítica de la pasión amorosa que inmediatamente, también en el mismo poema inicial, culminará en el símbolo del rayo, incesante, encendido, perenne, eterno, como lo es el amor del poeta y su destino. La violencia sugerida, en un plano de alto simbolismo, por los objetos alegóricos antes señalados, nos situará en el clima apasionado y metafísico adecuado para comprender el alcance de este «rayo que no cesa», de este impecable libro hernandiano[1].

El destino es tema central en el libro. Destino imparable como el rayo,

---

[1] Juan Cano Ballesta, Edición de *El rayo que no cesa,* Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

destino del poeta que se ve fatalmente conducido al mundo del amor tintado con el tizne de los negros presagios, revelador de la recurrencia insistente al color negro, que culminará en la imagen del toro. El poeta se ve arrastrado, «umbrío por la pena», hacia el gran presagio de la muerte que preside con tanta fuerza *El rayo* como gran parte de la poesía hernandiana, sobre todo a partir de este libro y de esta época del poeta. Ni siquiera la anécdota momentánea del limón tirado con gracia, símbolo también del ardiente deseo de la posesión sexual, nunca conseguida, puede ocultar lo que en definitiva es una «picuda y deslumbrante pena». Como el mar que insiste en deslizarse por la arena, una y otra vez, el poeta se ve prendido a esa pena fatal, a ese destino que insiste en presagiar[2].

La culminación de este concepto de sí mismo tiene lugar en el poema central del libro, que constituye una clara excepción, y no sólo formal, dentro de toda la obra. El poema «Me llamo barro» ha servido a la crítica[3] para definir con toda claridad el estado de ánimo de Miguel Hernández en este 1935-1936. Integrado ya en los espacios cósmicos de Neruda y Aleixandre —sus dos grandes maestros en este momento— se define como pura materia, como puro barro capaz, sin embargo, de exaltarse, crecer, vivir y amar hasta el cataclismo presente en las declaraciones finales de apasionada rebelión contra el sometimiento «a los puñales circulantes del cariño y la pezuña»[4].

En esta visión de la existencia, hay que destacar la importancia que el toro adquiere como imagen y como símbolo de la propia realidad vital del poeta. Partiendo de su color negro, pasando por toda su fuerza y vigor —sexuales— hasta llegar a su destino, la muerte, el toro es para Miguel el gran hallazgo, el gran símbolo. Presente en su poesía desde los más remotos inicios, es en *El rayo que no cesa* donde alcanza su gran fuerza y perfección simbólica[5]. Dos grandes sonetos, «El toro sabe al fin de la corrida» y «Como el toro he nacido para el luto», definen bien esta gran fuerza vital hernandiana como ha destacado un importante sector de la crítica[6], que ha reparado menos en el soneto «La muerte, toda llena de agujeros», que situó el poeta, en su concepción del libro, en la posición inmediatamente anterior a la «Elegía» dedicada a Ramón Sijé. Junto a la muerte, comparecen los cuernos y la piel de toro, que pisa aquélla en un luminoso prado de toreros. El gran ritual de la muerte aparece aquí entremezclado, como en la danza medieval, con el corazón y el ánimo del propio poeta.

Y desde este punto crítico hasta el final del libro, dos poemas excepcionales nos devuelven ese gran sentimiento de desolación que trae consigo la muerte. Sobre todo, la «Elegía», escrita muy en caliente, tras la muerte de Sijé, y que tan

---

[2] Juan Cano Ballesta, edición citada, p. 93.

[3] Vid. Manuel Durán, «Miguel Hernández, barro y luz», en *En torno a Miguel Hernández,* edición de Juan Cano Ballesta, Castalia, Madrid, 1978, pp. 34-52.

[4] Juan Cano Ballesta, edición cit. de *El rayo que no cesa,* p. 101, n. 18.

[5] Manuel Ruiz-Funes Fernández, *Algunas notas sobre «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández,* Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1972.

[6] Fernando Claramunt López, *Azorín, Miró y Hernández, ante el toro,* Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1981.

justamente ha sido elogiada por numerosos lectores y críticos[7]. Un poema que Miguel hizo muy bien en integrar dentro de *El rayo que no cesa* porque, antes de apartarse del gran centro temático del libro, se convierte en un gran poema de amor y de muerte y se configura como la prueba definitiva del destino imparable y fatal que ha venido gestándose a lo largo del libro. Y el «Soneto final» será el colofón de la gran prueba: el poeta se ve fatalmente arrojado a la acción corrosiva de la muerte a causa de su incesante pasión amorosa, rayo encendido que hiere a Miguel Hernández y trasforma plenamente en la gran y dolorida pasión de su amor.

Atrás quedan las imágenes rebuscadas y los juegos conceptuales, atrás la laboriosa actividad de Miguel consagrándose como uno de los mejores y más ricos y vitales sonetistas del siglo XX: sólo la palabra poética de este rayo mantiene encendida la llama eterna de una poesía que se concibió con pasión, pero también con sabiduría e inteligencia naturales[8].

La edición del *Rayo*, publicada por Miguel Hernández en 1936, sorprendió por la perfección de sus sonetos. El soneto en ese momento volvía a ser objeto de la atención de los poetas más jóvenes, y poetas de mayor edad que la de Miguel volvían al soneto. Así lo hace Federico García Lorca que escribe en estos años los «Sonetos del amor oscuro» o Gerardo Diego, que ya ha comenzado en este momento su libro de sonetos *Alondra de verdad*[9]. Todos estos poetas y algunos más jóvenes, al regresar al soneto, tienen muy presente la tradición clásica de nuestro siglo de oro en la construcción literaria de las nuevas formulaciones del soneto por ellos llevadas a cabo. Hacen patente, sin duda, sus conocimientos de las estructuras rítmicas que les trasmiten la herencia de nuestro soneto clásico a través de las recuperaciones de Góngora, Lope de Vega poeta y Quevedo, que se llevan a cabo en estos años. Hay que tener en cuenta que 1935 ha sido el centenario de Lope, y Miguel Hernández se ha convertido en fervoroso seguidor del Fenix de los Ingenios. Los sonetos de *El rayo que no cesa,* en lo que a estructuras se refiere, en lo que a procedimientos rítmicos atañe, mucho deberán al Lope de Vega poeta, considerado como el mejor sonetista de nuestro siglo de oro.

Conviene anotar que, desde 1925, la poesía lírica de Lope de Vega adquirió una difusión más que notable a través de la edición que ese año publicó José F. Montesinos en la colección Clásicos Castellanos de «La Lectura», y que luego alcanzó numerosas ediciones a través de Espasa-Calpe[10]. En tal edición que, con

---

[7] Vid. Marina Mayoral, «Miguel Hernández. Elegía», en *Poesía española contemporánea. Análisis de textos,* Gredos, Madrid, 1973. Y Ana María Fagundo «Emotividad y expresión en la 'Elegía a Ramón Sijé'», en *Miguel Hernández,* edición de María de Gracia Ifach, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1975, pp. 253-257.

[8] M. Ruiz-Funes, *op. cit.* y J. Cano Ballesta, ed. de *El rayo* cit.

[9] Para la trascendencia del soneto en este momento, vid. F. J. Díez de Revenga, edición de *Alondra de Verdad. Ángeles de Compostela* de Gerardo, Diego, Castalia, Madrid, 1986; y «Federico García Lorca: de los poemas neoyorquinos a los sonetos oscuros», *Revista Hispánica Moderna,* XLI, 1988, pp. 105-114.

[10] José F. Montesinos, edición de *Poesías líricas* de Lope de Vega, Clásicos Castellanos, La Lectura, Madrid, 1925, 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1968. Los sonetos en el vol. I, pp. 115-176.

seguridad conoció Miguel Hernández, figuraba una importante serie de sonetos en los que el joven poeta de Orihuela debió aprender los secretos de formas poéticas tan complejas, antes que en Góngora o en Quevedo. Un buen ejemplo de tal ejercicio lo constituye el soneto 3 de *El silbo vulnerado* [11], que luego no pasaría a El *rayo que no cesa* —al contrario que otros de esta colección— por ser realmente una imitación lopesca de formas y estructuras muy clara. Observemos los juegos que realiza con las formas verbales Miguel Hernández en los dos primeros cuartetos:

Gozar, y no morirse de contento,
sufrir, y no vencerse en el sollozo:
¡Oh, qué ejemplar severidad del gozo
y qué serenidad del sufrimiento!
Dar a la sombra el estremecimiento,
si a la luz el brocal del alborozo,
y llorar tierra adentro como el pozo,
siendo al aire un sencillo monumento.
Anda que te andarás, ir por la pena,
pena adelante, a penas y alegrías
sin demostrar fragilidad ni un tanto.
¡Oh la luz de mis ojos qué serena!:
¡qué agraciado en su centro encontrarías
el desgraciado alrededor del llanto!

Miguel aprendió la estructura de este soneto en este otro de Lope de Vega, el LXI de sus *Rimas humanas*:

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;
arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia
y lo que es temporal llamar eterno;
creer sospechas y negar verdades
en lo que llaman en el mundo ausencia
fuego en el alma y en la vida infierno.

[11] Seguimos la edición de Juan Cano Ballesta de *El rayo que no cesa* citada, que recoge también *El silbo vulnerado* y otros poemas de la época.

Ningún soneto de *El rayo que no cesa* supondrá una imitación tan directa. Pero en muchos de ellos podremos comprobar la existencia de estas influencias de Lope y de otros poetas barrocos, por lo menos aquellos que llevaron el cultivo del soneto a su máxima cumbre. Quizá en lo que se refiere a estructuras rítmicas y construcción literaria es donde mejor se perciba esta influencia. Una de estas estructuras es la que podríamos denominar de ritmo anafórico directo, que encontramos en el soneto 23 de *El rayo que no cesa,* y que podemos relacionar fácilmente con los sonetos de Lope de Vega «Entre aquestas colunas abrasadas» (LII de *Rimas humanas*) y «Con una risa entre los ojos bellos» (CXXVII de *Rimas humanas*).

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.
Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.
Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.
Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.

El soneto representará el ejemplo más claro de ritmo reiterativo por cláusula anafórica. En él, el poeta se vale de una cláusula, *como el toro,* que reitera a lo largo del poema ocho veces, cuatro de ellas de forma básica en posición inicial de subestrofa, dos al comenzar los cuartetos y otras dos al comenzar los tercetos. Las cuatro secundarias se repiten para romper la simetría y desequilibrar el conjunto con criterios muy barrocos en el interior de algunas estrofas y dos de ellas en el último verso a manera de colofón reiterado:

Como el toro burlado, como el toro.

Lo más interesante es, sin embargo, lo que desarrolla la cláusula *como el toro,* que siempre es un verbo en primera persona, en presente o en pretérito perfecto de indicativo. Así, *he nacido, estoy marcado, se lo disputo, me crezco, llevo, te sigo y te persigo.* Tan sólo el *como el toro* del segundo cuarteto desarrolla un verbo en tercera persona, cuyo sujeto es mi corazón. En realidad estamos ante una perífrasis, porque el sentido es el mismo. Será, por tanto el poeta, el propio poeta, el único sujeto de este soneto fuertemente egocéntrico en un sentido literario. Sólo un verbo en segunda persona hay en todo el soneto: en el penúltimo verso, y rompiendo una vez más la uniformidad de todo el soneto, hasta el

punto de producir un contrasentido de personas. Realmente, ese tú no se sabe muy bien quién es, quizá la amada:

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.

Soneto, por tanto anafórico en el que sobre todo se persigue la reiteración de la imagen mas importante del libro, el negro símbolo del toro, insistentemente identificado con el propio poeta. Soneto, en efecto, muy barroco, cuyo primer verso, como ya señaló Jose María Balcells, procede del de Quevedo «para ti que naciste al luto y llanto», perteneciente a la silva «Alaba la calamidad» [12].

Del mismo modo que solían hacer los poetas barrocos, y Lope entre ellos, Miguel Hernández practica estructuras anafóricas trasformadas, no tan perfectas como la del soneto antes recordado. Un buen ejemplo de ello lo constituye el soneto 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?
¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?
Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.
Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

El soneto, de contextura barroca muy clara, fue puesto en relación por Leopoldo de Luis con otro de Quevedo [13], en el que además encontramos el símbolo del toro para, como señaló Jose María Balcells, «retrasmitir, por vía plástica, la fuerza ardiente y contradictoria del amor» [14];

¿Ves con el polvo de la lid sangrienta
crecer el suelo y acortarse el día

[12] José María Balcells, «De Quevedo a Miguel Hernández», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos,* 36, 1982, pp. 89-90.

[13] Leopoldo de Luis, edición de *Poemas de amor* de Miguel Hernández, Alianza-Alfaguara, Madrid, 4.ª edición, 1978, p. 25.

[14] José María Balcells, art. cit., p. 90.

en la celosa y dura valentía
de aquellos toros que el amor violenta?
¿No ves la sangre que el manchado alienta;
el humo que de la ancha frente envía
el toro negro y la tenaz porfía
en que el amante corazón ostenta?
Pues si lo ves, !oh Lisi! ¿por qué admiras
que, cuando Amor enjuga mis entrañas
y mis venas, volcán, reviente en iras?
Son los toros capaces de sus sañas,
¿y no permites, cuando a Bato miras
que te ensordezca en llanto a las montañas?

Podrá observarse que además del parentesco temático y simbológico, es fácil percibir un claro parentesco también en la estructura rítmica, con repetición de bloques interrogativos. En efecto, la construcción literaria del soneto 2 esta basada en la división cuatripartita clásica del mismo y en la combinación de dos entonaciones: una interrogativa, repartida en dos núcleos, y que afecta a los dos cuartetos, y en la parte enunciativa, que es más que una respuesta a las interrogaciones precedentes, consecuencia de la interrogación llevada a cabo en los dos cuartetos. Esta parte enunciativa afecta a los dos tercetos.

El prototipo del soneto, que se balancea entre la interrogación y la enunciación, es muy clásico y es posible encontrarlo en algún otro ejemplo de Quevedo, como en el soneto «Pinta el engaño de los alquimistas», en el que igualmente los cuartetos contienen interrogaciones y los tercetos la parte enunciativa.

Miguel Hernández perfecciona y moderniza el prototipo combinando en él otros procedimientos rítmicos. Así, en el primer verso, que abre el primer cuarteto interrogativo

¿No cesará este rayo que me habita?

se reproducirá en parte al iniciar la segunda cláusula interrogativa:

¿No cesará esta terca estalactita?

Las cláusulas enunciativas, que pasarán del sentido negativo-interrogativo al afirmativo, están presididas por dos inicios o comienzos similares:

Este rayo ni cesa ni se agota

para el primer terceto y

Esta obstinada piedra de mí brota.

En realidad se insiste en una anáfora relativa este/esta que enlaza y fortifica

la construcción del soneto. Como se puede advertir, estamos ante un conjunto muy repetitivo en el que el poeta, nada mas comenzar su libro, quiere descubrirnos la reiteración: la insistencia del rayo, de ese rayo, que no cesa. Y a la interrogación retórica «¿No cesará?», «¿No cesará?» de los dos cuartetos, se va a responder al comienzo de los dos tercetos con una nueva reiteración, en este caso de la negación en un verso que abre la respuesta, totalmente absoluto y lapidario:

Este rayo ni cesa ni se agota.

Pero no se quedan en estos inicios de versos las reiteraciones e insistencias evocados por el poeta: su yo, su propia personalidad, que será la receptora de toda la actividad del poema, se va reflejando en los pronombres personales y adjetivos posesivos en primera persona, que anunciando en los cuartetos la presencia del poeta, quieren en los tercetos mostrarnos su carácter envolvente y obsesivo. La explicación de todo ello parece clara: del poeta sale ese rayo que sobre el propio poeta ha de caer para salir de nuevo y de nuevo entrar sin cesar en su emisión y en su esplendor:

de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores

o más adelante:

de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

En el soneto 8, Miguel Hernández se sirve también de un ritmo anafórico trasformado:

Por tu pie, la blancura más bailable,
donde cesa en diez partes tu hermosura,
una paloma sube a tu cintura,
baja a la tierra un nardo interminable.
Con tu pie vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura
y a donde va tu pie va la blancura
perro sembrado de jazmín calzable.
A tu pie, tan espuma como playa,
arena y mar me arrimo y desarrimo
y al redil de su planta entrar procuro.
Entro y dejo que el alma se me vaya
por la voz amorosa del racimo:
pisa mi corazón que ya es maduro.

Ya advirtió Ruiz-Funes este rasgo distintivo del soneto que nos ocupa[15], ya que sitúa el poeta al inicio de las tres primeras semiestrofas, es decir al inicio de los dos cuartetos y del terceto primero las palabras *tu pie,* precedidas en cada ocasión de una diferente preposición:

Por tu pie
Con tu pie
A tu pie.

Naturalmente, estamos ante un nuevo recurso reiterativo que va a tener consecuencias formales posteriores y va a afectar a la construcción literaria. En efecto, el soneto exalta la blancura del pie de la amada, con un cierto metaforismo gongorino mantenido, como se ha encargado de establecer una sólida crítica sobre este soneto[16]. Y para exaltar esa blancura crea un ritmo interno muy cohesionado y bien trabado, en el que las metáforas del blanco se van a distribuir por las tres semiestrofas expositivas, con arreglo a unas leyes internas bien estructuradas:

Cuarteto 1.º
Por tu pie paloma nardo

Cuarteto 2.º
Con tu pie nácar jazmín

Terceto 1.º
A tu pie espuma

Tales paralelismos desarrollarán finalmente un nuevo ritmo expresivo interno vinculado a uno de los gestos más repetidos y obsesivos del libro, el representado por el ir y venir, por el subir y el bajar, por la vacilación, aquí establecida a partir del primer terceto:

espuma playa
arena mar
arrimo desarrimo

Como vemos, Hernández se vale nuevamente de una estructura anafórica clásica que va trasformando para trasmitir una de las sensaciones más repetidas de todo el poemario. Se parte de una visión del pie blanco de la amada para terminar expresando el mantenido sentido de contradicción de todo el libro, que, incluso, crea un prototipo de paralelismo de contradicciones que se expresará *in*

[15] M. Ruiz-Funes: *op. cit.*, p. 32.
[16] Juan Cano Ballesta, ed. de *El rayo* cit., p. 96, n. 15.

extenso en el soneto 10, «Tengo estos huesos hechos a las penas», en el que volverá a comparecer la imagen de la playa y las arenas.

El soneto 18 responde también al prototipo de paralelismo anafórico trasformado, y su sistema de compensaciones también recuerda un modelo perteneciente a Lope de Vega:

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la materia de mi caja.
Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.
Ya, tal vez, la reduce a geometría,
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.
Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

La reiteración de adverbios recuerda este soneto lopesco, perteneciente a *La Arcadia* y que está recogido en la selección de Montesinos:

Ya no es Amor el atrevido arquero
que pintan de mortal saeta armado,
el dios desnudo y el rapaz vendado
blando a la vista y a las manos fiero.
Ya no es alarbe cazador ligero
ni el hierro tira en áspides bañado,
ni es Etna ardiente, ni Moncayo helado,
ni viento de la mar, ni sol de hebrero.
¡Oh, qué blando es amor, que de una caña
ha hecho un arco y pasador que tira,
y la cuerda de un hilo sin sospecha!
Ya ni los cuerpos ni las almas daña,
mas juega como niño, burla y mira
y mata pajarillos con su flecha.

Sin embargo, el soneto de Hernández expresa una elaboración muy personal de la estructura barroca. Además de la redondez de la arquitectura conseguida, como señaló Ruiz-Funes [17], que él veía en la reiteración por tres veces del adver-

[17] M. Ruiz-Funes: *op. cit.*, pp. 36-37.

bio *ya* y de la locución adverbial *tal vez,* lo que interesa, sobre todo, es la transformación operada en la estructura, de manera que su funcionamiento causa un impacto en el lector u oyente de esta forma:

1.º cuarteto	ya tal vez	posibilidad
2.º cuarteto	ya tal vez	posibilidad
1.º terceto	ya tal vez	posibilidad
2.º terceto	y cierta y sin tal vez	certeza

Lo que se traduce en la construcción literaria de los ritmos de contenido en:

1.º cuarteto	es posible que un campesino	
	reserve un árbol para ataúd	ya
2.º cuarteto	es posible que un talador	
	esté cortando ese árbol	ya
1.º terceto	es posible que un carpintero	
	esté construyendo el ataúd	ya
2.º terceto	es seguro que la tierra	
	está preparada	y cierto

Como vemos, la construcción del soneto sobre la base de una simetría modificada en su último término, responde perfectamente a una estructura barroca muy repetida en los sonetos del siglo de oro y sobre todo en los de Lope de Vega que Miguel conocía a través de la edición de Montesinos. Este gesto de modificar, en el último terceto, una estructura que viene produciéndose con estricto paralelismo, con la intención de obtener un efectismo muy barroco, es normal en los sonetos en los que Miguel Hernández aprendió su técnica y afecta igualmente a estructuras de paralelismo correlativo, que el poeta oriolano también modifica con su propia personalidad. Un buen ejemplo de esta actitud lo constituye el soneto 12:

Una querencia tengo por tu acento,
una apetencia por tu compañía
y una dolencia de melancolía
por la ausencia del aire de tu viento.
Paciencia necesita mi tormento,
urgencia de tu garza galanía,
tu clemencia solar mi helado día,
tu asistencia la herida en que lo cuento.
¡Ay querencia, dolencia y apetencia!:
tus sustanciales besos, mi sustento,
me faltan y me muero sobre mayo.
Quiero que vengas, flor desde tu ausencia,
a serenar la sien del pensamiento
que desahoga en mí su eterno rayo.

Hay que destacar, en primer lugar, la presencia de una extraña rima interna, a la que Hernández era, sin duda, aficionado. Se trata de un rebuscamiento barroco que había conocido diversas prácticas en el siglo de oro, como los representados por las composiciones con rima en eco o, posiblemente más cerca del prototipo establecido por Hernández, de rima interna. Quizá también podría tener parentesco con el modelo de soneto con rima reduplicada, que Miguel practicará en el soneto 9, realizando, como es su costumbre modificaciones propias. Ruiz-Funes[18] se ha referido con detenimiento a este rebuscado soneto hernandiano.

Más ligero es el soneto 12. De todos los de *El rayo* éste es uno de los que mejor dejan sentir el paralelismo, formalizado tanto en la insistencia en una determinada fonética, que al mismo tiempo desarrolla significados paralelos con nombres abstractos, como en la posterior resolución correlativa. Naturalmente, la crítica especializada[19] ya ha reparado en el sistema constructivo del soneto, y así José María Balcells señaló que estábamos ante una correlación desordenada en este caso, que se produce «si la recolección junta los elementos sin respetar el orden directo ni el inverso y la recolección no ofrece una posible ordenación[20]. Es decir, que el poeta se recrea ante palabras que tienen un mismo aspecto fónico (y por supuesto un parentesco de significado por razones etimológicas y en función de los sufijos reiterados), que luego no serán recopiladas, a la manera clásica, al final:

querencia
apetencia
dolencia

serán luego recogidas en un verso, pero en distinto orden:

¡Ay, querencia, dolencia, apetencia!

También, el termino *ausencia*, que es el siguiente en el orden descendente, aparecerá en el último verso cerrando la rima de los tercetos y completando la correlación imperfecta.

Pero es evidente que Hernández no sólo deseaba llevar a cabo un bello juego de correlaciones, que él tantas veces había visto en la lírica del siglo de oro. Deseaba además insistir en una serie de sentimientos que va a expresar por

---

[18] M. Ruiz-Funes: *op. cit.*, pp. 33-34.

[19] Sobre las correlaciones en Miguel Hernández han escrito: Concha Zardoya, *Miguel Hernández: vida y obra,* Hispanic Institute, Nueva York, 1955; Juan Guerrero Zamora, *Miguel Hernández, poeta*, El Grifón, Madrid, 1955; Carlos Bousoño «La correlación en la poesía española», en Dámaso Alonso-Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española,* Gredos, Madrid, 1951; Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández,* Gredos, Madrid, 1961; José María Balcells, «Estructuras correlativas de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, edición de María de Gracia Ifach, cit., pp. 146-154.

[20] José María Balcells, «Estructuras correlativas», p. 150.

medio de abstractos de fonética muy parecida, lo que desencadena en todo el soneto un movimiento general en el que los fonemas nasales en posición implosiva crean el ritmo general de todo el soneto. Manuel Ruiz-Funes ya se ocupó con detalle de lo que todas estas reiteraciones significan, advirtiendo «que en lo fonemático existe una correlación total entre los sustantivos abstractos de los dos cuartetos»:

querencia	apetencia	dolencia	ausencia
paciencia	urgencia	clemencia	asistencia

De los que luego va a repetir:

querencia	dolencia	apetencia	ausencia

mientras que en el resto del poema se van a dejar oír palabras de muy similar contextura fónica:

acento	viento	tormento	cuento
tengo			
melancolía			
sustanciales			sustento
pensamiento			

Estamos, pues, otra vez, ante la utilización de los elementos del soneto con la sola intención de crear una obsesiva presión sobre el lector que sea capaz de expresar con fidelidad la preocupación del poeta, o, como Ruiz-Funes apunta, recoger «en una sola exclamación lo que cree ser la causa de su constante inquietud amorosa»[21].

Tales efectos sonoros eran muy frecuentes en la escritura poética que en este momento practica Miguel, y que no cabe duda que aprende de los escritores barrocos. En el mismo *Rayo*, el soneto 4 está construido sobre la base de aliteraciones muy parecidas:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.
Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.
Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,

[21] M. Ruiz-Funes: *op. cit.*, p. 37.

a mi voraz malicia tan ajena,
se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

Sin hacer referencia a las resonancias lopescas y a su relación con la canción «Naranjitas me tira la niña», ya señaladas por Rovira y Alemany[22], nos interesa ahora atender a la estructura rítmica del soneto, cuya construcción fonemática es uno de los grandes aciertos de su construcción literaria. Así, es destacable la insistencia en los efectos sonoros producidos por los grupos consonánticos de la rima, basados en reiteraciones de consonantes velares y laterales vibrantes, con contrastes entre vocalización abierta y vocalización muy cerrada:

amargo embargo letargo largo

combinarán y se abrazarán con rimas, en las que también estarán presentes las vibrantes:

pura arquitectura calentura mordedura.

Hasta aquí las rimas de los cuartetos, cuyos fonemas se diseminarán en otras palabras del interior del soneto:

amargura amarillo duro
mirarte y verte
voraz
durmió
poroso y áureo
deslumbrante

La insistencia aliterativa en las consonantes vibrantes se combinará en el soneto con agrupaciones de nasales, sin duda por asimilación con la palabra limón:

limón y tan amargo
una mano
no menoscabó
sin embargo
a una ansiosa
una punta de seno

Tales complementos rítmicos eran frecuentes en Miguel Hernández, sobre

[22] José Carlos Rovira y Carmen Alemany: edición de *Antología poética* de Miguel Hernández, Aguaclara, Alicante, 1989, p. 61, n. 30.

todo desde que inicia su acercamiento a los poetas del siglo de oro. En su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, de 1934, es complemento en más de una ocasión utilizado, como en este ejemplo[23]:

Yo te guardo, yo te velo
siempre en vela, siempre en vilo;
yo tu sosiego vigilo
con mi amor que va de vuelo.
No vuelvas a la ribera;
si quieres lilios tempranos,
no es preciso que tus manos
se distancien de mi vera.

Volviendo a los efectos del paralelismo reiterativo interesa hacer referencia al soneto 21:

¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria
del privilegio aquel, de aquel aquello
que era, almenadamente blanco y bello,
una almena de nata giratoria?
Recuerdo y no recuerdo aquella historia
de marfil expirado en un cabello,
donde aprendió a ceñir el cisne cuello
y a vocear la nieve transitoria.
Recuerdo y no recuerdo aquel cogollo
de estrangulable hielo femenino
como una lacteada y breve vía.
Y recuerdo aquel beso sin apoyo
que quedó entre mi boca y el camino
de aquel cuello, aquel beso y aquel día.

En la estructura interna del soneto vuelve a estar muy presente Lope de Vega, perceptible sobre todo la imitación en el primer cuarteto de este soneto VII de *Rimas humanas,* presente también en *La pastoral de Jacinto:*

Éstos los cauces son y ésta la fuente,
los montes éstos y ésta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.

Miguel Hernández se sirve de nuevo de la correlación tal como advirtió

[23] Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Universidad de Murcia, Murcia, 1981, p. 39.

Balcells, por medio de una «diseminación incompleta», en cuya recolección «surge un tercer término que no diseminó»[24]:

aquel cuello
aquel beso

se reúnen en el endecasílabo final:

de aquel cuello, aquel beso y aquel día.

Tan imperfecto sistema correlativo no constituye el único complemento rítmico del soneto, antes bien se utilizan otros y muy llamativos, alguno experimentado ya por Miguel Hernández como puede ser la anáfora modificada:

v. 1	¿Recuerdas
v. 4	Recuerdo
v. 9	Recuerdo y no recuerdo
v. 12	Y recuerdo

Como se ve la insistencia en el verbo recordar nos introduce en el ambiente apetecido por el poeta, ambiente de recuerdos que queda prendido a la presencia del adjetivo demostrativo utilizado como tal nueve veces y sustantivado una:

v. 1	aquel cuello		
v. 2	el privilegio aquel	aquel aquello	
v. 4	aquella historia		
v. 9	aquel cogollo		
v. 11	aquel beso		
v. 14	aquel cuello	aquel beso	aquel día

Vuelve Miguel Hernández a estructurar la construcción literaria de este soneto sobre la base de un color, el blanco, aquí sugerido por metáforas e imágenes ya utilizadas por el poeta o trasformadas sobre creaciones suyas anteriores. Todo para reflejar, a la manera petrarquista-garcilasista el cuello de la amada. Así, el «hermoso cuello blanco, enhiesto» de la amada de Garcilaso queda sugerido por las metáforas claves en la estructura rítmica del poema siguiente:

v. 1	cuello (término real)
v. 2	almenadamente bello
v. 4	almena de nata giratoria
v. 5-6	historia/ de marfil
v. 7	cisne cuello
v. 8	nieve transitoria
v. 10	estrangulable hielo
v. 11	lacteada y breve vía

[24] José María Balcells, «Estructuras correlativas», p. 150.

Al referirnos antes al soneto 2, hemos aludido a la importancia que tienen, en la construcción rítmica de los poemas y el desarrollo de su significado, la reiteración verbal interna.

Si la pena ha sido considerada el signo básico de *El rayo que no cesa* y de todos los poemas del ciclo de *El rayo,* ningún poema hay en el libro de 1936 tan representativo para asegurar el sentido de esta insistencia en la pena como el soneto 6, en el que se consigue un ritmo muy obsesivo producido por reiteración verbal interna:

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.
Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.
Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.
No podrá con la pena mi persona
rodeada de penas y de cardos:
¡cuánto penar para morirse uno!

La base de esta reiteración es justamente la palabra pena que aparece directa o indirectamente expresada en el poema once veces. En forma directa, precedida del artículo *la* cuatro veces, en los versos 1, 2, 5 y 12, y sin el artículo, pero reiterada, dos veces, dentro del verso 6:

pena es mi paz y pena es mi batalla.

En forma plural aparece tres veces, siempre acompañada del concreto *cardos* (cardos y penas) y una de ellas invertida; una vez en adjetivo (apenada) y otra en el verbo penar.

Como se puede observar, el soneto está definitivamente presidido por esta pasión del poeta cuya reiteración desordenada marca el ritmo ascendente —y muy barroco— de este soneto. Si en los cuartetos es la pena en singular la que aparece con reiterada insistencia en su sentido más abstracto, en los tercetos enlazará con el concreto *cardos*, concretándose y al mismo tiempo desequilibrando el ritmo singular establecido para culminar en ese *penar*, verbo sustantivado con el que se cierra el soneto en cláusula exclamativa final:

¡cuánto penar para morirse uno!

que parece una frase coloquial propia de un hablante local de nuestro Sureste,

la frase de un huertano reflexivo y resignado y un tanto estoico. La pena adquiere en este libro, respecto a *El silbo vulnerado,* una agravación, tal como señaló Marie Chevalier: «casi todas las modalidades dominantes y subdominantes de la pena de amor se sitúan más allá de la línea de demarcación de la pena separadora, acercándose al polo muerte-desdicha»[25].

Son los procedimientos señalados característicos de construcciones plenamente barrocas, como ocurre también en el soneto 3, en el que descubrimos la capacidad hernandiana, aprendida en los sonetos clásicos, especialmente en Lope y en Quevedo, para organizar los elementos del soneto en estructuras sólidas y fijadas a un cómputo numérico, herencia sin duda de la etapa gongorina y seudoultraísta de *Perito en lunas*:

Guiando un tribunal de tiburones,
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar corazones,
en el mío has entrado, y en él pones,
una red de raíces irritadas,
que avariciosamente acaparadas
tiene en su territorio sus pasiones.
Sal de mi corazón del que me has hecho
un girasol sumiso y amarillo
al dictamen solar que tu ojo envía:
un terrón para siempre insatisfecho,
un pez embotellado y un martillo
harto de golpear en la herrería.

Estamos ante lo que podríamos denominar una estructura aritmética, más que geométrica. Estaríamos ante una construcción basada en cifras. El poeta parte, repitiendo una estructura petrarquista heredada por Garcilaso y aprendida por Miguel en el poeta toledano, de un verso donde se nos presenta un tribunal de tiburones, en una no muy acertada reiteración fonética sin conexión léxica:

Guiando un tribunal de tiburones.

El tribunal representa el número 3, que desarrolla en los versos siguientes una pareja de imágenes presididas por el número 2, produciendo una relación de $2 \times 2 = 4$:

con dos guadañas eclipsadas
con dos cejas tiznadas y cortadas.

[25] Marie Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández,* Siglo XXI, Madrid, 1977, p. 156.

Para finalmente, en los tercetos, definir el resultado de la influencia de la amada en el corazón del poeta, a través de 4 metáforas:

un girasol sumiso y amarillo
un terrón para siempre insatisfecho
un pez embotellado
un martillo harto de golpear en la herrería.

La estructura 3 + 4 (2 x 2) = 4 domina el soneto desde el punto de vista de los contenidos y revela la importancia que para el poeta tiene el cohesionar fatalmente las metáforas que tratan de definir su estado de ánimo representado por su corazón, convertido al final en esas cuatro metáforas tan representativas, nuevamente, de la obsesión del poeta por lo envolvente.

Con parecidos fines, se sirve de otros tipos de conformaciones estilísticas, y así, siguiendo una de las líneas barrocas más características en el campo de la construcción poética, Miguel Hernández utiliza y potencia estructuras de ritmo antitético, como la del soneto 5:

Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.
Mi corazón, una febril granada
de agrupado rubor y abierta cera,
que sus tiernos collares te ofreciera
con una obstinación enamorada.
¡Ay, qué acometimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!
Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo,
con la esperanza de que en él lo abreve.

El soneto es más sencillo que otros en cuanto a su construcción. Se basa en el contraste entre el poeta y la amada, y la absoluta diferencia de temperatura, que hay entre ambos, constituye la base de la observación/reflexión y lo que al poeta ahora mismo más le interesa expresar.

Se parte de un contraste entre dos elementos plenamente antitéticos, a cada uno de los cuales el poeta dedica un cuarteto cuyo primer verso observa una fórmula similar, aunque alterada, con arreglo a los siguientes contrastes:

mi corazón	frente a	tu corazón
metáfora + adjetivo (frío)	frente a	adjetivo + metáfora (calor)
naranja	frente a	granada

Es decir:

Tu corazón, una naranja helada

frente a:

Mi corazón, una febril granada.

Tras este primer verso, el poeta organiza libremente las metáforas de los dos cuartetos sin relación formal entre una construcción y otra, es decir, rompiendo el excesivo paralelismo anunciado en el primer verso. Sin embargo, se mantienen los significados en el mismo tono: el cuarteto de la naranja insiste en el frío y los colores fríos; el cuarteto de la granada en el calor y en los colores cálidos:

naranja	granada
helada	rubor
sin luz	tiernos collares
miera	obstinación enamorada.

Mientras que el corazón de la amada se ve enfrentado entre un interior y un exterior que revelan una falsedad, en el del poeta todo está a la vista, abierto como una granada, para construir finalmente un definitivo contraste:

naranja = fruta cerrada
granada = fruta abierta.

El soneto 10 supone también un interesante caso de paralelismo de contradicciones:

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.
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.
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.

Como ya sabemos, en este soneto recupera Hernández la imagen del agua en

la playa que con su ir y venir define la contradicción, los vaivenes de la forma de pensar y sentir hernandiana, procedente de la imagen central de la fulminación, como señaló Marie Chevalier, cuando advirtió que «incluso la serie muy característica de las metáforas de *ir* y *venir* que dicen la estabilidad paradójica de una situación sin salida e intolerable, deriva de la imagen central de la fulminación»[26].

En el primer cuarteto se establece la base del cruce *huesos-penas* frente a *cavilaciones-sienes* para reiterar *pena* con *vas* y *cavilación* con *vienes*:

huesos	penas
cavilaciones	sienes
vas	vienes
mar	arenas

Todo es contradicción en el poeta y la imagen del mar le induce a definirlo como naufragio, como naufragio de vaivenes.

El soneto, en los tercetos modificará su estructura y por medio de un sencillo paralelismo anafórico definirá a la amada como salvación del naufragio:

si no es tu amor	la tabla	que	procuro
si no es tu voz	el norte	que	pretendo

Pero la seguridad del poeta no es total y la contradicción surge al final del poema, en el último endecasílabo:

voy entre pena y pena sonriendo.

Y, entre pena y pena, entre verso y verso, siguiendo el curso de las estructuras rítmicas por el poeta planteadas, llegamos al final de esta incursión en el estilo de un poeta en un momento muy importante de su trayectoria personal, cuando están surgiendo en su obra las notas más características de originalidad, cuando el poeta, vinculado por formación entusiasta a nuestro siglo de oro, cuya expresión supone en ese momento el máximo prestigio, busca su originalidad trasformando y recreando estructuras, volcándose en una renovación de sistemas ya muy conocidos previamente, a los que Miguel Hernández se somete, pero a los que quiere aportar su propia personalidad. El soneto como forma poética cerrada y con leyes internas y estructurales muy rígidas supuso el máximo reto. Su dominio de formas lo aprendió en los clásicos de nuestro siglo de oro, en Quevedo y quizá más aún en Lope de Vega. Pero de ellos aprendió también a revitalizar un esquema clásico y a obtener de él resultados óptimos, como son estos poemas, los mejores, escogidos por Miguel, entre los muchos sonetos que entonces tenía ya escritos, para construir *El rayo que no cesa* tal como lo llevó a la imprenta recién comenzado 1936.

---

[26] Marie Chevalier, *op. cit.*, p. 89.