

**LA IMAGEN DEL *CUCHILLO*, SÍMBOLO DE COSMOVISIÓN
TRÁGICA EN EL LIBRO *EL RAYO QUE NO CESA*, DE MIGUEL
HERNÁNDEZ**

by

MARÍA DOLORES JALÓN

submitted in fulfilment of the requirements for
the degree of

MASTER OF ARTS

in the subject

SPANISH

at the

UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA

SUPERVISOR: PROF M C MAREE

NOVEMBER 2002



0001947417

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Cathy Maree, Professor Emeritus de Español en la Universidad de Sudáfrica, supervisora de esta disertación, quien, con su buen criterio, me ha guiado en todo momento a realizar este trabajo.

A Leopoldo de Luis, poeta y crítico literario, cuyos libros sobre Miguel Hernández han sido fuente valiosísima para este trabajo así como su conversación entrañable sobre el poeta.

A mi hermano, Nicolás Bureo, por su gran ayuda en la corrección ortográfica.

A Gerhard van der Linde, bibliotecario de UNISA, por conseguir puntualmente toda la información que necesité de la Biblioteca.

SUMMARY	4
RESUMEN	5
1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO	6
2. TRASFONDO GENERACIONAL Y BIOGRAFÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN RELACIÓN CON SUS COETÁNEOS Y A PARTIR DE LA EVOLUCIÓN DE SU OBRA	8
2.1. Trásfondo generacional	8
2.2. Biografía y evolución de su obra	13
3. LA IMAGEN DEL CUCHILLO Y SÍMBOLOS SINÓNIMOS. SUS ASOCIACIONES EN <i>EL RAYO QUE NO CESA</i>	26
3.1. La imagen del <i>cuchillo</i>	26
3.2. Introducción a <i>El rayo que no cesa</i>	27
3.3. Análisis de los poemas con imágenes metálicas e imágenes punzantes	29
3.3.1 “Un carnívoro cuchillo”	29
3.3.2 Los sonetos	37
3.3.2.1. “Poema 2”	40
3.3.2.2. “Poema 3”	43
3.3.2.3. “Poema 14”	45
3.3.2.4. “Poema 17”	50
3.3.2.5. “Poema 19”	52
3.3.2.6. “Poema 23”	55
3.3.2.7. “Poema 24”	57
3.3.3 “Elegía”	59
3.4. Resumen de los poemas estudiados	65
4. LA IMAGEN DEL <i>CUCHILLO</i> EN LA POESÍA DE LOS CONTEMPORÁNEOS DE MIGUEL HERNÁNDEZ. SU INFLUENCIA EN <i>EL RAYO QUE NO CESA</i>	68
4.1. Federico García Lorca	68
4.2. Vicente Aleixandre	79
4.3. Pablo Neruda	89
5. CONCLUSIÓN	102
BIBLIOGRAFÍA	106

SUMMARY

The aim of this dissertation is to analyse those poems in which the image of the *knife*, *el cuchillo*, appears in the collection *El rayo que no cesa*, by Miguel Hernández. The poet manifests his all-encompassing tragic view of life by means of this recurring negative symbol.

The poetry of Miguel Hernández is autobiographical: The universal themes of nature, love and death reveal a close link between the course of his life and the evolution of his poetry.

El rayo que no cesa is central to the evolution of Hernández's poetry: it is the product of the crisis of conscience that propelled the poet toward a radical change of world-view. The book reveals his frustration with love within the rigid norms of the society of his time. The poet expresses his bitterness by means of destructive images such as *knife*, *sword*, and *ray/flash*, images that project the tragic fate that threatened his entire existence.

RESUMEN

Esta disertación tiene por objeto analizar los poemas en que aparece la imagen del *cuchillo* en el libro *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, y demostrar que la insistencia de este símbolo negativo revela la cosmovisión trágica que de la vida tenía el poeta.

La poesía de Miguel Hernández es poesía autobiográfica. La trayectoria de su vida está íntimamente ligada a la evolución de su obra en los temas universales de la naturaleza, el amor y la muerte.

El rayo que no cesa es libro clave en su evolución pues es fruto de la crisis de conciencia que motiva en el poeta una metamorfosis ideológica. Este libro desvela su amor frustrado debido a las normas rígidas de la sociedad de la época. Miguel Hernández expresa su amargura con imágenes destructivas como *cuchillo*, *espada* y *rayo*, imágenes que presagian la amenaza de un destino trágico que abarcó toda su existencia.

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

Esta disertación trata de analizar la imagen del *cuchillo* que aparece en los poemas de *El rayo que no cesa*, sus sinónimos y otras imágenes punzantes de índole negativa, el significado de todas ellas en el contexto del libro, sus asociaciones y su relación con el sentimiento trágico que de la vida tenía el poeta.

Cosmovisión trágica es la idea, concepto, interpretación o visión trágico-pesimista que se tiene del mundo que nos rodea: cosmos. Esta perspectiva está subordinada a las circunstancias vitales de cada persona. «Es sabido, recuerda Borges, que la tragedia personal del individuo puede ser la fortuna del poeta. En Miguel Hernández vida y tragedia se confunden y transmutan en poesía» (Boscán de Lombardi, 1980:0). La poesía de Miguel Hernández es autobiográfica, evoluciona según las circunstancias personales del poeta, paralelamente a su vida. Desde muy joven, Miguel Hernández se encontró en circunstancias adversas. Leopoldo de Luis, poeta social de posguerra, estudioso de la obra de Miguel Hernández, a quién conoció y con quien hizo amistad, lo expresa así:

Miguel fue constantemente víctima de males endémicos y de injusticias reiteradas. La injusticia social de una educación discriminatoria y precaria que mantenía a pueblos sin escuelas. La injusticia de una organización clasista de la sociedad que obligaba a los padres a contar con el trabajo de los hijos menores. La injusticia de una política cultural inútil para fomentar el desarrollo de las facultades creativas de la juventud. La injusticia de una guerra que enfrentó a las gentes españolas. Y la injusticia de una represión vengativa y un durísimo régimen penitenciario. (En Rovira, 1993 I:346).

Todo esto justifica que las circunstancias ambientales y biográficas forjaran su cosmovisión trágica. Conviene no obstante comentar que, pese a esas circunstancias desgraciadas, pese a ser vulnerable a su sino y pese a que su poesía evidencia el convencimiento de la amenaza de un destino trágico, Miguel era un muchacho vital y entusiasmado, capaz de superar la adversidad. Su pesimismo no era innato. Sánchez Vidal y Rovira (1992:58) señalan que en Miguel Hernández no es raro encontrar dos principios fundamentales de signo opuesto -uno vitalista y otro tragicista- que actuarían como polos de su obra. Pero no principios de igual rango, sino que el segundo resulta de la falta de realización del primero. Es decir, cuando las fuerzas vitales expansivas tropiezan con un obstáculo que impide su avance, inician una

regresión que conduce a esas pulsiones de muerte que literariamente se manifiestan bajo la temática de la pena, el toro, el *cuchillo*. Ese impulso vital es el deseo erótico y lo que impide su realización es la barrera social, metaforizada en el *cuchillo* y símbolos sinónimos expresados en su poesía.

Esta disertación tiene como finalidad estudiar estas imágenes negativas que se repiten en los poemas de *El rayo que no cesa* e investigar sobre lo que pueda motivar esta insistencia.

Investigaremos lo siguiente:

- ¿Qué efecto tiene en nuestro poeta el abandono de su tradición, su religión, la muerte de su mejor amigo, la resistencia de su novia, los años inestables de 1931 a 1936 que vivió, período caótico de intolerancia y extremos? ¿Por qué este libro es clave en su evolución poética? ¿Qué papel tiene en todo esto la imagen del *cuchillo* y símbolos sinónimos en la poesía de *El rayo que no cesa*?
- ¿Por qué el joven Hernández, quien aún no había sufrido todas las adversidades que padecería más tarde, hace uso de imágenes de connotación negativa como *sangre, herida, dolor, homicida, muerte* en poemas de amor?
- Los poetas coetáneos de Miguel Hernández: Federico García Lorca, Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, ¿cómo influyeron sobre él y su poesía? ¿Hacen también uso de la imagen del *cuchillo* y símbolos sinónimos para expresar los mismos sentimientos que nuestro poeta?

Estudiando las circunstancias históricas y culturales de Miguel Hernández y analizando su poesía y la de sus contemporáneos, trataremos de responder a todas estas interrogantes y demostrar que la persistencia de estas imágenes de malos augurios, símbolos hirientes que gravitan sobre el poeta, revela su cosmovisión trágica.

2 TRASFONDO GENERACIONAL Y BIOGRAFÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN RELACIÓN CON SUS COETÁNEOS Y A PARTIR DE LA EVOLUCIÓN DE SU OBRA.

2.1 Trásfondo generacional

Miguel Hernández aparece en el panorama intelectual español en los primeros años 30, durante la segunda República. Es una época de esplendor literario. Los poetas de la Generación del 27 están publicando sus mejores obras y los del 98 continúan escribiendo en periódicos, publicando ensayos, novelas y estrenando teatro. La nueva promoción de poetas va a llamarse, no sin polémica, Generación del 36 y va a coexistir con sus contemporáneos de la Generación del 27. Leopoldo de Luis (1998:21) describe así el momento en que Miguel Hernández aparece en el panorama cultural español: «... es el momento de coexistencia de dos generaciones de la poesía española, momento de crisis sociopolítica que va a desembocar en la Guerra Civil de 1936 y de crisis artística que va a desembocar en el arte de compromiso».

A Miguel Hernández se le ha encasillado en la Generación del 36, llamada también generación de la Guerra Civil, ya que la guerra comenzó el 18 de julio de 1936, día en que hubo un alzamiento militar al frente de una facción del ejército nacional contra el gobierno republicano. Generación llamada también, debido a las circunstancias, generación desventurada, escindida, perdida. Sin embargo, no existen criterios de unanimidad sobre si realmente existió la generación llamada del 36.

Ortega y Gasset (en Lázaro y Correa, 1968:131) llamaba ‘generación’ a un grupo de personas que son ‘coetáneas’, que han nacido dentro de una ‘zona de fechas’, que viven o coinciden en una misma edad o tiempo, reciben influjos idénticos y se ven precisados a reaccionar ante los mismos problemas políticos, sociales y literarios.

Según Benito de Lucas (en Rovira, 1993 I:283), el concepto de generación aplicado a la literatura en el siglo XX, ha perdido su primitivo valor semántico de ‘generación literaria’ para significar la idea de ‘promoción’, ‘grupo’ o simplemente ‘tendencia o corriente’ momentánea de la literatura en un período breve de tiempo.

La revista *Ínsula*, en su número extraordinario de julio-agosto de 1965, publica una encuesta a los poetas de posguerra sobre la existencia o no de dicha generación y si aportó interés a las letras españolas. Las opiniones son diversas. La mayoría se refiere al acontecimiento

desgarrador y cruel de la Guerra Civil que la marcó y va a significar para sus miembros un dramático impacto y una profunda crisis, cuando no la dispersión y la tragedia. Al menos dos de sus miembros, Juan Panero y Miguel Hernández, van a sucumbir víctimas de lo que llamaba Goya ‘los desastres de la guerra’ (*Ínsula*, 1965:2).

- Gabriel Celaya (en *Ínsula* 1965:6) opina como sigue: «No creo que pueda hablarse de una Generación del 36. Si hay algo que la caracterice es precisamente la desunión, la guerra, el exilio, etc. La literatura de esa época fue de transición».
- Vicente Aleixandre (en *Ínsula* 1965:6) se expresaba así: «El sino histórico de esa generación como tal la destruyó, la diseminó o pulverizó. (No hubo galaxia, sino estrellas)».
- Benito de Lucas (en Rovira, 1993 I:286) manifiesta que «...si la Generación del 36 es una realidad histórico-literaria, él, Miguel Hernández, es un miembro de ella, la generación más terriblemente marcada por la Guerra Civil, la que más ha sentido en su propio destino el problema español, que no ha sido sólo preocupación intelectual y sentimental, sino cárcel, persecución y...muerte».
- Camilo José Cela (en *Ínsula* 1965:6) no cree en el agrupamiento de escritores en torno a un año pero sí admite que un tiempo histórico determinado marca a los hombres con su carácter.
- Guillermo Díaz-Plaja (en *Ínsula* 1965:7) se considera de la Generación del 36 y afirma su existencia. Declara que es una generación literalmente destruida por la Guerra Civil y desfasada con la generación de posguerra: «Demasiado jóvenes en 1936, nos encontramos de pronto demasiado viejos en el 39».
- Leopoldo de Luis (en *Ínsula* 1965:7) sostiene que la del 36 es una generación a medias y hasta puede decirse que no existe porque no ha podido desarrollar normalmente el ciclo vital de que Ortega habla en su teoría.

En nuestra opinión la agrupación de estos poetas como pertenecientes a la Generación del 36 se presta a confusión ya que fueron los hechos sociopolíticos de los años de la Segunda República, que desembocaron en la Guerra Civil, las vivencias que más huellas dejaron, y por lo tanto influyeron en su poesía. Aunque sí es verdad que estos poetas, al igual que los

de la generación anterior, continuaron escribiendo durante la Guerra Civil, período en que publicaron prácticamente todos, en la zona republicana y en la zona nacional.

¿Pertenece Miguel Hernández a la Generación del 36 o se le estudia como poeta independiente sin relación literaria con sus coetáneos?

En lo que respecta a Miguel Hernández debemos hacer hincapié en que se consagró como poeta en los años anteriores a la Guerra Civil, años en los que se hallaba bajo la influencia de los poetas de la Generación del 27. Aunque la Guerra Civil es posterior al libro *El rayo que no cesa*, motivo de esta disertación, consideramos importante incluir en este apartado información sobre Miguel Hernández posterior a 1936, ya que nuestro poeta continuó escribiendo poesía durante la guerra y después, en sus años de cárcel, y es parte relevante de su evolución. Como trasfondo histórico y literario, para comprender mejor la obra y vida del autor de *El rayo que no cesa* comencemos por definir someramente las características de las generaciones anteriores a la suya.

La Generación del 98 se caracterizó por una toma de conciencia del hecho histórico que vivió. Esta generación, de brillantes intelectuales, surge cuando España pierde las últimas colonias, momento histórico de crisis que va a acusar la literatura. La nueva generación literaria, llamada de los regeneracionistas, adopta una postura crítica y grave ante la decadencia social y política de España y ¡protesta! Todos sus miembros tienen en común el inconformismo y el amor a España, a su paisaje y a ciertos aspectos de su historia. Por el contrario, las generaciones siguientes, la del 14, llamada también ‘novecentismo’ y asimismo las vanguardias -‘ultraísmo’ y ‘creacionismo’- de los años 20 y la Generación del 27 no están motivadas por ninguna catástrofe nacional, no se alzan ni protestan contra nada y no están comprometidas ideológicamente, como estuvo la Generación del 98 y más tarde la Generación del 36.

En lo literario, las obras poéticas y dramáticas de la Generación del 27 se ocupan, señala Jorge Guillén (en Puccini, 1979:74), de los grandes asuntos del hombre: amor, universo, destino, muerte. Sólo un gran tema no abunda: el religioso. Los hombres del 27 valoran el cultivo de la imagen y la metáfora, admiran a los clásicos del Siglo de Oro, reivindican a Góngora, rompen con el arte y la literatura al uso y asimilan las nuevas corrientes de la vanguardia poética europea, lo que se llamó la ‘deshumanización del arte’. Antonio Machado (en Rubio, 1996:14) atacó a los poetas del 27:

Me siento algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos proceden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de imágenes más en función conceptual que emotiva.

Hay que hacer notar, sin embargo, que los poetas del 27 fusionan la nueva estética con rasgos de la poesía tradicional española.

La Generación del 27 fue también llamada ‘generación de maestros’. Jorge Guillén (1977:XXXVIII) resalta aquellos años fecundos para la cultura española, período que abarca desde la Generación del 98 a la del 36 inclusive y que Azorín llamó el ‘Segundo Siglo de Oro’.

Ínsula (1965:2) comenta que la Generación del 36 nació con un grave ‘handicap’: la calidad y brillantez de la generación que la precedía. Sin embargo la Generación del 36 llegó empujando a los vanguardistas de la Generación del 27. Los hombres de la Generación del 36 se ven obligados a enfrentarse con la realidad inmediata: los tumultuosos años de la República y la Guerra Civil. Estos hombres son los que, además de las inquietudes intelectuales e ideológicas, más sintieron en su propia carne los problemas de España, de los cuales fueron víctimas.

A partir de la década de los 30, estos escritores comienzan a apartarse de la tradición poética simbolista y formalista de la generación anterior, y a concienciarse con la realidad histórico-social del momento. Los poetas del 36 evolucionan hacia una poesía más humana, crisis artística que va a desembocar en el arte de compromiso.

Miguel Hernández es testigo y protagonista de estas transformaciones artísticas. Inicia su carrera poética con tendencias esteticistas; su poesía temprana, cuando aún está aprendiendo de los clásicos, refleja la influencia de Góngora y Calderón. Jorge Guillén (1977:XXXVIII) le llamó ‘pastor gongorino y calderoniano’. Es el Miguel que empezaba a ser conocido y admirado por los de las generaciones anteriores, por Ortega y Gasset, José Bergamín, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti, quienes le animaban a publicar sus poesías en las revistas más importantes de la época.

Hay que destacar, sin embargo, que a pesar de asimilar y enriquecerse con las enseñanzas de sus amigos de la Generación del 27, Miguel Hernández va a ser un revolucionario de la lírica de su tiempo. En contraste con la poesía del 27, llamada ‘poesía deshumanizada’, Miguel Hernández va a humanizar el verso al encontrar su propia voz y crear una poesía

íntima que responde a las circunstancias políticas y sociales de esos años, volviendo así a los principios de toma de conciencia histórica que siguieron, al comienzo de siglo, Machado y Unamuno.

La diferencia de edad de los escritores de la Generación del 36 con los de la generación anterior, no era grande, los jóvenes aceptaron a los maduros, reconocieron su talento y se hicieron amigos de ellos. En Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:229) leemos lo siguiente: «Por la amistosa acogida que le dispensaron los hermanos mayores de la Generación del 27, Miguel Hernández parece, a veces, uno más del grupo, el más joven, el benjamín. ‘Genial epígono’, le llamó Dámaso Alonso. Pero la verdad es que los rumbos poéticos se orientan de otra manera con la Generación del 36, siendo su figura ejemplar, y más representativa Miguel Hernández». Manuel Ruiz-Funes (1972:11) opina que no se puede etiquetar a Miguel Hernández de ‘genial epígono’ de la Generación del 27 porque – dice él- «Miguel Hernández tenía ‘su’ voz propia, hacía ‘su’ propia poesía. Él era huracanado y al huracán no se le pueden poner barreras para ‘estancarlo’ aquí o allí». En realidad, lo que unía a los poetas del 27 -amistad, generosidad, lealtad- no se encuentra en la Generación del 36. Aunque Miguel Hernández alcanzó reconocimiento total de la generación anterior, se sintió, sin embargo, poco estimado por los de la suya. Leopoldo de Luis (2000:2) resalta que no hay que olvidar la decepción de Miguel al encontrarse minusvalorado por sus coetáneos y el odio con que fue perseguido y represaliado. Ya lo dice el comienzo de su poema “Eterna sombra”:

*Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo*
(Obra Completa I. Poesía 1992:758)

Estos hechos justifican el uso de la imagen negativa del *cuchillo* en su poesía y acreditan su cosmovisión trágica.

Este capítulo podemos resumirlo diciendo que la obra de Miguel Hernández es muy variada, es un reflejo de su tiempo y de las circunstancias que le tocó vivir. Su poesía evoluciona paralelamente a su vida, de ahí su carácter marcadamente autobiográfico que puede considerarse de puente entre la Generación del 27 y la de los poetas sociales de posguerra. Sus dos primeros libros *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* son una prolongación de la estética de los poetas del 27. Los dos siguientes *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*

evidencian el tiempo histórico que vivió: la Guerra Civil, y *Cancionero y romancero de ausencias*, su último libro que escribió, en parte, en la cárcel, refleja los valores estéticos de sus coetáneos y la revalorización de la lírica popular.

Aunque no es poeta de posguerra, pues murió en la cárcel en 1942, Miguel Hernández encarna la continuidad, no-ruptura, de la poesía social entre la guerra y la posguerra.

2.2 Biografía y evolución de su obra.

Miguel Hernández nace el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, Alicante. Es pastor del rebaño de cabras de su familia por lo que su niñez y adolescencia transcurren en medio de la naturaleza, con la que se siente identificado. Este acercamiento a todo lo telúrico va a manifestarse en su poesía. Francisco Umbral (1975:88) le llama «hombre brotado de la tierra misma». Por unos años asiste a una escuela donde destaca como muchacho de extraordinario talento. Cuando a los quince años tiene que volver a cuidar del rebaño compagina este trabajo con la lectura. Viniendo de extracción humilde pero con ansias de superación y un gran afán de aprender y cultivarse, comienza a leer a los clásicos españoles. El joven pastor se autoeduca con gran tesón y voluntad y en él va despertando la actividad creadora. Sus mentores literarios son un grupo de amigos de Orihuela, entre ellos el intelectual Ramón Sijé, católico incondicional y de ideas conservadoras, que será el que más influencia va a ejercer sobre Miguel. Éste empieza a componer poemas y los recita en Orihuela y en los círculos literarios de Alicante. En 1930 publica ya algunos en diarios y semanales locales. Son poemas con tendencia al tema pastoril justificada, como dice Leopoldo de Luis (1998:23-24), por la propia autobiografía, ya que lo rural ocupó su infancia y adolescencia. De ahí que haga uso del léxico campestre, de la égloga garcilasiana y de la de Fray Luis de León.

Tampoco es de extrañar que aparezca en su poesía el motivo religioso, con cariz de misticismo, influenciado como estaba por las lecturas de San Juan de la Cruz y el ambiente católico en que se encontraba. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:93) comentan que los poemas de tema religioso, aunque resultan de una gran unción, suponen un entronque de Miguel Hernández en la temática del grupo generacional al que cronológicamente pertenece.

Poco a poco la prensa local se va haciendo eco del poeta pastor. En los años de aprendiz de poeta, Miguel Hernández, aún con complejo de aldeano, se propone superar su rusticidad.

En 1932 escribe así a Juan Ramón Jiménez: «Venerado poeta: ...Por fuerza he tenido que cantar. Inculco, tosco, sé que escribiendo poesía profano el divino arte...No tengo la culpa de llevar en mi alma una chispa de la hoguera que arde en la suya...» (Sánchez Vidal y Rovira, 1992:32).

Con esta chispa poética marcha a Madrid en un intento de acceder a los medios literarios de la capital, pero fracasa y regresa a Orihuela. Su querido pueblo, el paisaje y su campo le inspiran a escribir su primer libro de poemas *Perito en lunas*. Este libro no despertó interés alguno entre los poetas del momento. Decepcionado, Miguel se queja al poeta Federico García Lorca, a quién había conocido en 1933, sobre la indiferencia que había suscitado su libro. Lorca le anima: «No se merece *Perito en lunas* ese silencio estúpido, no. Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Eso lo tienes y lo tendrás porque tienes la sangre de poeta...» (Sánchez Vidal y Rovira, 1992:31).

Perito en lunas fue menospreciado por los críticos quienes lo tacharon falto de naturalidad, retórica huera, gongorismo artificial y de usar un extremado virtuosismo verbal. Se explica, sin embargo, que en este libro ponga en práctica todo lo que ha aprendido sobre poesía barroca, pues es un poeta que está formándose, un poeta de altos humos que aspira a expresarse con las formas más cultas del arte.

Leopoldo de Luis (1998:27) hace mención de la incompreensión de los comentaristas que se apresuraron a considerar a Miguel demasiado fácil e improvisador, y asegura que si fue pastor no fue pastor-poeta sino poeta-pastor, «...que en la prioridad de término va nada menos que una categoría».

Esta condición de 'poeta-pastor' se entrevé en los versos de raigambre telúrica de *Perito en lunas*, a pesar del uso de un vocabulario neo-gongorino, lujoso y ornamental:

*Aunque púgil combato, domo trigo:
ya cisne de agua en rolde, a navajazos,
yo que sostengo estíos con mis brazos,
si su blancura enarco, en oro espigo.*

“Panadero” XXII (Obra Completa I. Poesía 1992:262)

Francisco Umbral (1975:88-89) en un ensayo suyo sobre Miguel Hernández, que titula con un verso del poeta: “Miguel Hernández. Agricultura viva”, sigue el itinerario biográfico de su obra lírica y señala que, como pastor y autodidacta, la cultura le llega tardía y nunca se

fusión con él. Dice que en *Perito en lunas* Miguel Hernández está aprendiendo de los clásicos, «está haciendo un peritaje cultural», por eso éste es el libro en que está más distanciado de su propio mundo interior. Miguel Hernández, hijo pródigo de la naturaleza, la ha abandonado para sustituirla por la cultura. Es cierto que, en esta etapa temprana de su actividad creadora, Miguel Hernández está explorando el mundo exterior, por eso, su poesía es objetiva. Sin embargo, y en esto concordamos con Concha Zardoya (1975:111), incluso en este libro hay algo que reacciona contra esa artificiosidad gongorina, algo que quiere rescatar la naturalidad.

En libros posteriores, la poesía de Miguel Hernández empieza a apartarse de la artificiosidad barroca hacia una expresión más sencilla y se hace más íntima y personal. Miguel Hernández retorna a la naturaleza. Francisco Umbral (1975:89) lo llama «proceso de vuelta al útero terrestre». Hace observar que la reconquista lenta de esa naturaleza en su obra es su biografía interior. Observación a tener en cuenta pues, como ya hemos mencionado, su poesía es autobiográfica, evoluciona con el hombre que es Miguel Hernández y con su circunstancia personal.

En su ensayo Francisco Umbral (1975:90) menciona el poema “El silbo de afirmación en la aldea” como poema clave para el resto de su obra pues en él el poeta toma conciencia de su traición a sí mismo. Este poema evidencia la nostalgia rústica de Miguel Hernández. En él plantea la clásica antítesis ciudad-campo, resolviéndola a favor de lo rural. Hernández, que no llega nunca a adaptarse al mundo urbano, decide retornar a su voz poética, a la naturaleza. Abrumado por un sentimiento de culpabilidad quiere romper con la ciudad (cultura) y hacer justicia a la aldea (vida, naturaleza):

*Alto soy de mirar a las palmeras,
rudo de convivir con las montañas...
Yo me vi bajo y blando en las aceras
de una ciudad espléndida de arañas.
Difíciles barrancos de escaleras,
calladas cataratas de ascensores,
¡qué impresión de vacío!,
ocupaban el puesto de mis flores,
los aires de mis aires y mi río.*
(Obra Completa I. Poesía 1992:373)

En 1934 se enamora de Josefina Manresa quien va a ser, junto con la poesía, la gran pasión de su vida y comienza su ciclo de poemas amorosos, «...una larga, hermosa y honda serie, que constituye un verdadero monumento a la poesía amorosa en lengua castellana» (Luis y Urrutia, 1982:94).

En este año regresa a Madrid donde se establece definitivamente. José María de Cosío, que entonces trabajaba en su monumental enciclopedia de tauromaquia, *Los toros*, le emplea de secretario en su redacción. Desde Madrid escribe asiduamente a su novia y siente nostalgia de la aldea y el campo.

En Madrid conoce a los poetas surrealistas y de izquierdas que tanto le influirán en el futuro: Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, María Teresa León, María Zambrano y Luis Felipe Vivanco. Se hace muy amigo de Neruda y Aleixandre quienes le acogen en su círculo de amistades y quienes van a ejercer una gran influencia sobre él. Se siente atraído por la transparencia moral de Vicente Aleixandre, su falta de conciencia religiosa, su gozosa afirmación de la vida y su espontaneidad. Miguel intenta venderles números de la revista *El Gallo Crisis*, recién fundada por su amigo Ramón Sijé, pero Neruda le confiesa que la encuentra «demasiado olor a iglesia, ahogada en incienso» y con su característico sarcasmo anticlerical le escribe: «Celebro que no te hayas peleado con *El Gallo Crisis* pero eso te sobrevendrá a la larga. Tú eres demasiado sano para soportar ese tufo sotánico-satánico» (Cartas del 4-I-1935 y del 18-VIII-1935, en Sánchez Vidal y Rovira, 1992:78-79).

Hablando de estos poetas de la Generación del 27, Francisco Umbral (1975:85-89) pone énfasis en el error de haber llamado a la poesía de esta generación 'poesía deshumanizada' y a Miguel Hernández 'rehumanizador de la poesía' y declara que no era poesía 'deshumanizada' sino 'desnaturalizada'. Argumenta que «el hombre está condicionado por su humanidad y no puede hacer nada deshumano pero sí puede despegarse de la naturaleza, como de hecho lo viene haciendo progresivamente a medida que la civilización sustituye a aquélla». Por lo tanto -dice- «Miguel Hernández no rehumaniza la poesía española, que nunca había dejado de ser humana, sino que la devuelve a la naturaleza pues era ya una poesía desnaturalizada». Y afirma que «la misión de Miguel Hernández era 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».

Como vemos, los críticos hacen énfasis en la evolución del poeta, evolución que es patente a lo largo de toda su obra, obra que, como hemos mencionado, está condicionada por las circunstancias históricas que le tocó vivir y que sufre transformaciones profundas. De empezar escribiendo poesía regional accede rápidamente a la poesía culta de imagen barroca, imitando a Garcilaso, Góngora y Quevedo y de ahí pasa al surrealismo. Al verse involucrado en la Guerra Civil se siente solidario con el pueblo, él mismo lo llama *pueblo de mi misma leche*, y hace poesía beligerante en forma de romance. No se va a conformar con transformar la realidad; en palabras de Ortega (en Luis y Urrutia, 1982:95), «...no va a plasmar sensaciones, sino sentimientos».

Por lo tanto, continuando con su evolución, observamos en la técnica hernandiana dos periodos experimentales importantes: los años de gestación de *Perito en lunas* y de *El rayo que no cesa*, en que se revela como gran formalista, y los años en que usa la técnica del verso libre, influenciado por Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. La obra poética de estos vates impacta al joven poeta inspirándole nuevas posibilidades temáticas y de estilo. Bajo su influencia, y esto creemos es lo más importante, Hernández aprende a dejarse llevar por su impulso creador y a dar expresión libre a sus pasiones.

El primer cambio drástico en su poesía se hace notar en los años de 1934 y 1935, durante los cuales escribe *El rayo que no cesa*, libro que supone un hito significativo en su evolución. Hay que entender este libro en el contexto de la crisis de conciencia que sufre Miguel en esos años. Son dos años muy distintos. En 1934 todavía escribe en *El Gallo Crisis*. Éste es el Miguel Hernández al que en su poema “A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España”, se refería Neruda así:

*Llegaste a mí directamente de Levante. Me traías,
pastor de cabras, tu inocencia arrugada,
la escolástica de viejas páginas, un olor
a Fray Luis, a azahares.....*

(María Gracia Ifach, 1975:64)

Su creciente amistad con Neruda y Aleixandre, quienes le inician en la poesía comprometida y el surrealismo, provoca en 1935 la casi ruptura con Ramón Sijé y todo lo que significaba:

catolicismo, lecturas clásicas, conservadurismo político. En estos años su etapa religiosa se superpone con su poesía amorosa y social. En *El rayo que no cesa* aún se percibe un sentido de culpabilidad que va a superar. De vivir con la angustia de estar en pecado por las tentaciones de la carne evolucionará a valorar y alabar el amor humano. Miguel Hernández comienza a desechar la cosmovisión estrecha de Sijé y a inclinarse más y más a la de sus amigos surrealistas. Leopoldo de Luis (1998:102) aclara que «...no es infrecuente que, tras una adolescencia atemorizada por las severas penas del infierno a causa de las tentaciones carnales, el joven se rebele contra aquellos rigores morales y, claro es, contra sus oficiantes agoreros». En este período de crisis Miguel Hernández publica unos artículos en “El Sol” y “La Verdad” en los que insiste en «las violentas tempestades que se organizaron de continuo entre su corazón y su cerebro» y en «la tremenda pelea inacabable de sus pensamientos y sus sentimientos» (Sánchez Vidal y Rovira, 1992:64).

En *El rayo que no cesa* aún se vislumbran las dos vertientes hernandianas: la conservadora y la liberal. Cano Ballesta (1989:21) lo expresa en una frase: «Lo estético y lo ideológico se funden en esa crisis que conmueve toda la personalidad hernandiana». Miguel Hernández, que para enriquecer su lenguaje poético partió de Garcilaso de la Vega, héroe poético de sus coetáneos, y San Juan de la Cruz, se va acercando más y más a Francisco de Quevedo, al Aleixandre de *La destrucción o el amor* y al Neruda de *Residencia en la tierra*.

Aunque en *El rayo que no cesa* aún se advierte la influencia clásica, barroca y renacentista, el poeta, sin embargo, va independizándose de sus maestros clásicos, particularmente al tratar el tema del amor y del dolor como algo que le atañe a él, algo muy íntimo y personal. En este libro se observa un giro progresivo del mundo exterior hacia la exploración de la vida interior.

Haciendo referencia a este cambio, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:230) señalan que *El rayo que no cesa* es «...correspondencia de una evolución íntima de la personalidad, que en escaso tiempo ha ido madurando en su concepto mismo de la vida...maduración íntima de un concepto del amor como destino trágico que le aleja de las melancolías eglógicas y de los vuelos místicos». Por otra parte, Francisco Umbral (1975:96) señala que en casi todos los sonetos de *El rayo que no cesa* el poeta es aún dos poetas, pues lo que el soneto tiene ya de artificioso y barroco hace incurrir al poeta en el gongorismo de sus poemas anteriores, en lo que él llama traición a la misión última del poeta, a su compromiso

natural con el lenguaje natural. En este libro -dice- Miguel Hernández intuyó que debía liberarse de la cultura y reconquistar la vida, identificándose consigo mismo, con su origen. De ahí su primer poema donde vuelve a la poesía viva, al «cuchillo metafórico, pero realísimo e hiriente».

Es a este *cuchillo*, al que nos referimos en esta disertación y a *El rayo que no cesa* como libro clave en la evolución y crisis de conciencia que sufre nuestro poeta.

Cuando el libro estaba ya acabado y a punto de publicarse muere en Orihuela su querido amigo y maestro Ramón Sijé. Esta muerte es un duro golpe para Miguel. Sumido en la desesperación se arranca en grito vivo con un poema largo: “Elegía”, incluido en el último momento, debido a esta trágica circunstancia, en el libro de sonetos de *El rayo que no cesa*. Esta elegía a Ramón Sijé está considerada «una de las elegías más hermosas y sorprendentes de la poesía española de todos los tiempos» (Corbalán, 1975:177). Es a partir de su publicación cuando Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez acogen con entusiasmo al muchacho de Orihuela (Sánchez Vidal y Rovira, 1992:69) y es reconocida públicamente la madurez poética de Miguel Hernández.

Sánchez Vidal y Rovira (1992:63) comentan sobre este poema: «...la pena hernandiana, cansada por un amor no consumado, conecta con la muerte de una vida tampoco consumada». “Elegía” es un epitafio a la existencia terrena de su amigo y a su mundo poético. Con este poema Miguel entierra una parte importante de su ‘yo’.

A la vez que su obra poética evoluciona, no sin sufrimiento, están teniendo lugar cambios drásticos en el panorama político español que van a afectar trágicamente a la vida del poeta y propiciamente a su obra. La década de los 30 es de gran agitación socio-política: en 1931 es proclamada la Segunda República. En esos años tienen lugar la revolución de Asturias de 1934, el resurgimiento de fuerzas anarquistas, la fundación de la Falange y la Guerra Civil. La literatura acusa este clima y se politiza. La poesía rusa, utilizada como propaganda política en este país llega a España. Muchos poetas se declaran prosoviéticos y antiburgueses. Leopoldo de Luis (1998:101) subraya: «La “Elegía cívica” que Rafael Alberti publica en el umbral de la década, marca el kilómetro cero de un camino que se ensancha en los tres años bélicos y sigue hasta la poesía social de la transguerra».

La literatura de vanguardia que caracterizó a los hombres de la Generación del 27, de estética purista, cambia a la ‘impura’. Gerardo Diego completa en 1932 su famosa antología

donde agrupa a la Generación del 27 en dos bloques: los autores que adoptaron el surrealismo, de compromiso político más marcado, del que es un ejemplo Alberti, y los que como Aleixandre propugnan la vuelta al romanticismo. Miguel Hernández seguirá la trayectoria 'neorromántica' que rechaza el purismo y hará poesía comprometida en su próximo libro: *Viento del pueblo*. En 1935 se otorga el Premio Nacional de Literatura a *La destrucción o el amor* de Aleixandre, poesía surrealista que entusiasma a Miguel.

Citemos a Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:317) comentando sobre las exigencias de la vanguardia y las respuestas individuales a ella de poetas como Miguel Hernández:

Miguel Hernández fue testigo excepcional de las transformaciones experimentadas por la poesía española en aquella década, merced a los autores de la Generación del 27. El juego renovador de los 'ismos', la pureza lírica, la famosamente diagnosticada 'deshumanización del arte', la exaltación barroca y el fermento surrealista van a ser confusas y contradictorias corrientes estéticas heredadas por los jóvenes de 1935 que ven abrirse la poesía a impurezas no sólo vivenciales y eróticas sino también sociales y revolucionarias.

El vanguardismo encarnaba lo opuesto a la estética tradicional realista, a las reglas métricas convencionales. Los escritores de la nueva generación abandonan la lírica formalista y evasiva de la generación anterior para crear una poesía más clara y personal, más en consonancia con la realidad del momento.

En julio de 1936 estalla la Guerra Civil. Este hecho histórico es de crucial importancia y va a influir dramáticamente en su poesía. Miguel Hernández siente la tragedia de España profundamente. Es natural que él, que había nacido en una familia campesina se identifique con las clases proletarias. La guerra obliga al poeta a tomar una decisión y, como era de esperar, opta por la República. Se incorpora al Quinto Regimiento. Combate en diversos frentes y es nombrado Comisario de Cultura. A causa de estas circunstancias, se produce un cambio de estética en su poesía y en su actitud como hombre. Miguel Hernández sirve a su pueblo como soldado y como poeta. La guerra acelera la evolución de su obra que, según Leopoldo de Luis (1998:117-119), «...asume una mística de lo popular entendida como mística de la guerra...Miguel Hernández creó la épica del pueblo en armas, movilizándolo un aire arrebatador, a la vez de tradición y de progreso, ungido por la mística de la solidaridad». Convencido de que «...la palabra poética posee poder para aunar esfuerzos y

voluntades...y...que el poeta es intérprete de los sentimientos colectivos», Miguel Hernández convierte su creación lírica en arma de defensa e instrumento de propaganda política participando en los servicios de propaganda de 'Altavoz en el frente'. Desde ahora va a componer poesía social que sentará las bases para la evolución de la poesía española de las dos décadas siguientes a la Guerra Civil, años en que surgirán los llamados 'poetas sociales de posguerra', entre ellos Leopoldo de Luis, José Hierro, Eugenio de Nora, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Dámaso Alonso y otros.

Sumido en esta intensa actividad, siempre que puede, Miguel va a Orihuela a ver a los suyos. El 9 de marzo de 1937 se casa con Josefina y a los pocos días tiene que marchar al frente de Jaén. Sigue una vida agitada de continuos viajes y actividades literarias. Testimonio de esta época son dos libros: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*.

Viento del pueblo es «...el más alto exponente de la poesía de combate que produjo la Guerra Civil» (Luis, 1998:44). Este libro le consagra como primer poeta de la guerra. Su evolución más significativa tiene lugar a partir de este hecho histórico en que se percibe una nueva poesía ligada a las peripecias del acontecer. Dice Carl Jung (1974:11) que «El Artista o Poeta ha sido siempre, a través de los tiempos el instrumento portavoz del espíritu de su época...El contenido simbólico de una obra de arte se justifica y entiende cuando se considera como un fenómeno de su tiempo». *Viento del pueblo* lo es.

Juan Cano Ballesta (en Sánchez Vidal y Rovira, 1992:86) lo expresa como sigue: «Los poemas de *Viento del pueblo*, surgen de una historia que se está haciendo y en la que tratan de imprimir su huella». Miguel Hernández canta el sufrimiento de la guerra en tono épico, con febril entusiasmo, denunciando las angustias de su pueblo, sintiéndose empujado a la acción solidaria. Buena parte de *Viento del pueblo* está escrito en romance. Poetas españoles de todas las épocas han sentido una inclinación a escribir en este estilo poético por lo que tiene de épico y patriótico. Es una tradición popular española que ha perdurado a través de los siglos. El verso octosilábico con rima asonante produce un ritmo cantarín, fácil de ser recitado por la colectividad, como los himnos y canciones de guerra. Es apropiado, por tanto, que Miguel Hernández hiciera uso de él precisamente en este libro, en el que, como dice Concha Zardoya (1975:115) «siente en carne y espíritu la tragedia de España». Se lo dedica a Vicente Aleixandre: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más

hermosas» (Obra Completa I. Poesía 1992:550). Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:317-319) añaden que esas ‘cumbres hermosas’ son las realidades poéticas, reflejo de las realidades vivas, de lo que está sucediendo, de lo cual el poeta debe ser intérprete. Por lo tanto la poesía está arraigada en el pueblo. También resaltan que los poemas de *Viento del pueblo* «...son la consecuencia de una convicción y, por ende, la sincera expresión de una manera de entender la vida», y justifican las zonas de mayor violencia expresiva de esos poemas aduciendo que se sustentan en una necesidad de incriminación, de condenar, y a la vez, asumir los sufrimientos y las esperanzas de la colectividad. Raúl González Tuñón (en Luis, 1998:123) dijo de él en su poema “Himno de pólvora”, ya en 1943, al año de su muerte:

Miguel fue la garganta de un tiempo que sangraba.

A *Viento del pueblo* pertenece su famosa poesía “El niño yuntero”, que entraña el dolor, la ternura y el llanto del poeta, nacido de la tierra, con la misión de conducir al pueblo hacia esas *cumbres hermosas* que menciona en su dedicatoria a Vicente Aleixandre:

*Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento
revuelve mi alma de encina.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:562)

En *Viento del pueblo* se deshace totalmente de los adornos de la retórica, es poesía de la realidad. Francisco Umbral (1975:98) subraya que en este libro «todo está escrito sobre hechos, antes que sobre sentimientos, presentimientos o nostalgias». Añade que la crisis de conciencia de Miguel desaparece al estallar la Guerra Civil, cuando el poeta era aún dos poetas. Destaca que hacía falta un hecho importante como éste para que él se encontrase con la realidad y consigo mismo. Estamos de acuerdo. Con el conflicto armado desaparece el conflicto personal de Miguel.

Sin embargo, la crueldad de la guerra en ambos bandos va desilusionando al poeta. Su segundo libro de guerra se va a llamar *El hombre acecha* que viene a ser una nueva versión del ‘homo homini lupus’, la sentencia de Plauto que hizo suya Thomas Hobbes (Luis, 2000:3). En *El hombre acecha* su voz se va angustiendo, su lenguaje tiene un matiz más apagado y grave, se hace más comedido y escueto, sin tanta agresividad. Éste es otro paso

importante en su evolución. Las metáforas feroces y deshumanizadas que antes aplicaba al enemigo ahora las aplica al hombre en general y a sus instintos de destrucción. Sus versos reflejan su decepción:

*Pintada, no vacía,
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:680)

El título mismo connota un «...desencanto amargo por comportamientos crueles e injustos». (Luis y Urrutia 1982:372). Sin embargo, en el último verso nos apercibimos del Miguel optimista, el que pide que le dejen salvar la esperanza, lo único que le quedaba:

Dejadme la esperanza

Coincidimos con Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:372) en que Miguel supera el desaliento con el impulso de solidaridad que siente y su fe en el hombre, que no desaparece nunca del todo, ni en los momentos más abatidos. Sin embargo, el fracaso de la República supone un fracaso personal para Miguel Hernández que va a reflejarlo en su próximo libro de poesías.

En la primavera de 1939, procurando evitar la represión de los vencedores, Miguel Hernández cruza la frontera portuguesa y es devuelto a las autoridades españolas franquistas, quienes le meten en la cárcel. Va de prisión en prisión: Sevilla, Madrid, Alicante. La cárcel le cansa, desgasta, y sosiega. La fogosidad y luminosidad de sus libros anteriores dan paso a la lobreguez de colores tristes y trágicos. En esta atmósfera triste y truculenta de las cárceles de la posguerra escribe Miguel, con un humor entre amargo y esperanzado, los poemas más humanos y conmovedores. Su último libro, *Cancionero y romancero de ausencias*, nace en la cárcel. Temas principales de este libro son el amor y el dolor de la ausencia de los seres queridos. Es en este libro en el que mejor está expresada su cosmovisión trágica: una filosofía triste y desencantada de la vida en vista del odio que puede albergar el corazón humano. Comentando sobre este libro, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:449) subrayan: «La vida, el amor, la muerte son tres heridas que laceran al poeta. Una única y misma herida, a fin de cuentas. El *cuchillo* que un día intuyó». Miguel Hernández ha logrado la madurez, ésta es su creación más auténtica y el último escalón en

su evolución. *Cancionero y romancero de ausencias* es como un diario íntimo, abierto al mundo. Pablo Corbalán (1975:178) indica que en este libro Miguel Hernández desnuda su voz de toda retórica y que «es su obra culminante en cuanto a pureza expresiva y replegado dolor humano». Ricardo Gullón (1975:35) define la poesía de este libro como «Confidencia inacabable e inacabada del corazón herido, desengañado y triste». A este libro pertenece su famosa poesía “Las nanas de la cebolla” que, según Concha Zardoya (1975:117), «...acaso son las más patéticas canciones de cuna de toda la poesía española y universal». El poeta la compuso a raíz de recibir una carta de su mujer donde le decía que no comía más que pan y cebolla:

La cebolla es escarcha

cerrada y pobre

Escarcha de tus días

y de mis noches.

Hambre y cebolla,

hielo negro y escarcha

grande y redonda.

En la cuna del hambre

mi niño estaba.

Con sangre de cebolla

se alimentaba

Pero tu sangre

escarchada de azúcar,

cebolla y hambre.

(Obra Completa I. Poesía 1992:731)

Refiriéndose a este poema Francisco Umbral (1975:98) indica que la guerra, que resultó ser fatal para el hombre Miguel Hernández, fue propicia al poeta, ya que le devuelve a la naturaleza y a su vida.

Hemos tratado de hacer un estudio somero de la evolución poética de Miguel Hernández. Para resumirla citaremos a Luis Felipe Vivanco (1975:118): «La palabra poética de Miguel Hernández es una palabra en transición desde sus realizaciones gongorinas de *Perito en lunas* hasta los poemas humanos de la Guerra Civil y de posguerra, pasando por la cumbre de anonadamiento amoroso que hay en *El rayo que no cesa*».

Como ya hemos mencionado la evolución poética de Miguel Hernández responde en todo momento a su biografía. Siguiendo la evolución de su obra reconocemos a su persona. En su poesía Miguel Hernández es un narrador autorial.

A mediados de septiembre de 1939 es puesto en libertad inesperadamente, pero al ir a Orihuela, que siempre fue su norte, a ver a los suyos, lo vuelven a encarcelar y como él mismo dice, sigue 'haciendo turismo' por las prisiones de España, recibiendo un trato inhumano y desgarrador. Vicente Aleixandre (Sánchez Vidal y Rovira, 1992:106) escribió en "Los encuentros":

Era confiado y no aguardaba daño. Creía en los hombres y esperaba en ellos. No se le apagó nunca, no, ni en el último momento, esa luz que por encima de todo, trágicamente, le hizo morir con los ojos abiertos... Es otra contradicción más de las suyas, tan coherente, en el fondo, sabe que el hombre acecha al hombre, pero se mete en la boca del lobo, en cumplimiento de su postrera invocación versicular: *Dejadme la esperanza*.

Débil de salud contrae tuberculosis pulmonar aguda y muere en el Reformatorio de adultos de Alicante el 28 de marzo de 1942 a los treinta y un años de edad. En pleno auge de creatividad queda interrumpida por la muerte la palabra poética de Miguel Hernández.

La conclusión que se infiere de esta biografía es que para entender la poesía de Miguel Hernández no podemos desligar la historia de España de la vida del poeta. Es poesía autobiográfica. La angustia de la circunstancia histórica violenta que le tocó vivir unida a la angustia de su circunstancia individual y familiar, dan lugar a la visión trágica y fatalista que del mundo tenía el poeta, a su cosmovisión trágica.

3. LA IMAGEN DEL *CUCHILLO* Y SÍMBOLOS SINÓNIMOS. SUS ASOCIACIONES EN *EL RAYO QUE NO CESA*.

3.1 La imagen del *cuchillo*.

Truth did not come into the world naked but it came
in types and images. One will not receive the truth
in any other way... (The gospel of Saint Philip)¹

(David Fontana, 1933:1)

Una imagen o palabra es simbólica cuando evoca algo más que su significado obvio e inmediato. Desde tiempo inmemorable el ser humano se ha venido expresando a través de símbolos, que han existido y existen en todas las culturas. David Fontana (1933:1) señala que «la interrelación humana depende en gran parte de los símbolos o signos, bien sea a través de la palabra, los gestos o las imágenes». Miguel Hernández hace uso de la imagen/símbolo para expresar su mundo interior, su cosmos. Elemento de valor simbólico en *El rayo que no cesa* es la imagen del *cuchillo*.

El *cuchillo* es símbolo de ira, de venganza, de peligro, y aun de sacrificio pero también viene sustentado por una tradición y un uso. El chulo, el pendenciero, va armado con arma blanca. De ahí la simbolización a veces del ‘matonismo’ y de la ‘jactancia machista’ (Luis, 2000:1).

El *cuchillo* se ha empleado también en ritos como la circuncisión. Esto se relaciona con el símbolo fálico que Freud detectaba al interpretar los sueños de sus pacientes (Chevalier & Gheerbrant, 1994:573).

Cuchillo es también símbolo que constituye la inversión de la espada, asociado a las ideas de venganza y muerte, pero también a las de sacrificio. La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente lo primitivo del instinto que lo maneja, como la altura de la espada, inversamente, expone la altura espiritual de su poseedor (Cirlot, 1998:159).

Cuchillo significa también corte, separación, división, ruptura, puesta en libertad. En el budismo cortar con un cuchillo representa liberación de la atadura de la ignorancia y el

¹La verdad no vino al mundo pura y simplemente, sino en forma de imágenes y símbolos. La verdad no nos llega de otra manera.

orgullo. En el cristianismo representa el martirio o emblema de San Bartolomé (Cooper, 1978:91-92).

Un símbolo puede connotar diferentes significados. Puede expresar estados anímicos contrapuestos. Miguel Hernández se sirve del símbolo del *cuchillo* para comunicar sentimientos contradictorios: el amor, la amenaza de tragedia, y la muerte. En el *cuchillo* de Hernández, la pasión amorosa está proyectada como felicidad y tormento, es un amor dulce y trágico, principio de vida y destrucción al mismo tiempo.

3.2 Introducción a *El rayo que no cesa*.

Este libro irrumpe exactamente como el rayo en el paisaje de la poesía española.

(Concha Zardoya, 1975:113).

El rayo que no cesa es una colección de 30 poemas de los cuales 27 son sonetos. El poema que abre el libro está escrito en octosílabos y consta de nueve cuartetas, el 15 es un poema largo escrito en silva aconsonantada y el 29 es una elegía en tercetos encadenados. Estos tres poemas rompen la monotonía estrófica de los sonetos y aportan dinamismo al libro.

Los temas de *El rayo que no cesa* son la pasión amorosa y viril, el amor no satisfecho, el dolor que este amor inflige, el destino trágico y la muerte.

Como se mencionó en la Biografía, 2.2:17, *El rayo que no cesa* fue escrito en los años 1934 y 1935, años claves en la evolución poética de Miguel Hernández. En estos años nuestro poeta sufre una grave crisis de conciencia que va a reflejarse en la poesía de este libro. La influencia personal y literaria que su amigo Ramón Sijé aún ejerce sobre él le afecta intensamente, quiere ser fiel a su compañero de siempre pero cada vez se siente más atraído por la poesía y pensamiento liberal de sus nuevos amigos vanguardistas. Miguel Hernández se debate entre el conservadurismo católico de moral estrecha de Sijé y la libertad que le inspiran los poemas de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda.

Esta dualidad, decisiva para comprender el libro, revela un 'yo' escindido que va a provocar un conflicto anímico en Miguel Hernández. *El rayo que no cesa* es un reflejo de este conflicto que el poeta va a resolver evolucionando, dando un giro progresivo hacia el autoconocimiento.

El rayo que no cesa retrata el amor como suplicio incesante y amenaza de muerte. Son poemas del amor rechazado y de la desgracia de amar. La tortura que ese amor/*rayo que no cesa* inflige es tal que el poeta vislumbra la muerte como liberación de ese extremado dolor. Es poesía íntima, confesional, con tonos de melancolía, tristeza y desesperación. Es poesía enfocada en el poeta y sus sentimientos y concentrada en su cosmovisión trágica, más que en la amada misma.

El rayo que no cesa es un libro inspirado en el amor que siente por su novia Josefina Manresa, es un canto apasionado a este amor impetuoso que brota en el poeta. En su debate con este amor el 'yo' poético de *El rayo que no cesa* lo sublima y a la vez se querella con él. Se queja exasperadamente de las limitaciones que le impone y la frustración que le produce la no-consumación de su deseo amoroso. Miguel Hernández, hijo de la naturaleza, testigo del amor instintivo de los animales, sin traba social ni religiosa, no comprende que su pasión, natural y espontánea, no pueda ser correspondida. Es por esto por lo que su amor, en lugar de ser motivo de felicidad, se convierte en desolación y sufrimiento.

Por lo tanto, desde el principio hay una incompatibilidad entre la pasión desbordada del poeta y el decoro y timidez de la novia, a quién la sociedad de moral estrecha y provinciana de la época le dicta comedimiento. El poeta asocia su insoportable situación de amante rechazado al conservadurismo católico antinatural de esa sociedad, en la que incluye a Ramón Sijé, su amigo de Orihuela. Su amor es doblemente trágico por lo que tiene de imposible e irrenunciable. El enamorado no puede consumir su amor pero tampoco puede renunciar a él. He aquí su conflicto. Este conflicto crea en el hombre que es Miguel Hernández una angustia existencial. Esta angustia la expresa de varios modos:

- Mediante sentimientos contradictorios, reflejados en las frecuentes antítesis que vamos a encontrar en *El rayo que no cesa*: *dulce y homicida, triste nido, mala virtud, playa-mar, amor o infierno, silencio de metal triste y sonoro, desierto sin arena, dulce tiburón*.
- Haciendo uso de imágenes negativas, premonitorias de su destino trágico: *sangre, herida, dolor, homicida, muerte*, e imágenes agresivas y destructivas como el *rayo*, el *asta*, la *estalactita*, que son imágenes punzantes que implican daño y muerte.
- Mediante todas las imágenes metálicas que aparecen en este libro: *cuchillo, espada, puñal*. Lo metálico es 'cortante', 'hiriente' como un *rayo* o un *cuchillo*, connota tragedia por lo que simboliza, algo que puede herir, incluso matar.

La imagen del *cuchillo*, imagen metálica y tema de esta disertación, aparece en el primer verso del primer poema de la colección de *El rayo que no cesa*. Empezaremos analizando en detalle este primer poema, clave lírica para la comprensión de los sonetos que siguen en los que se repetirán las imágenes que connotan la cosmovisión trágica del poeta.

3.3 Análisis de los poemas con imágenes metálicas e imágenes punzantes.

3.3.1 “Un carnívoro cuchillo”

1 *Un carnívoro cuchillo*
2 *de ala dulce y homicida* *Estrofa 1*
3 *sostiene un vuelo y un brillo*
4 *alrededor de mi vida*

5 *Rayo de metal crispado*
6 *fulgentemente caído* *Estrofa 2*
7 *picotea mi costado*
8 *y hace en él un triste nido.*

9 *Mi sien, florido balcón*
10 *de mis edades tempranas,* *Estrofa 3*
11 *negra está, y mi corazón,*
12 *y mi corazón con canas.*

13 *Tal es la mala virtud*
14 *del rayo que me rodea* *Estrofa 4*
15 *que voy a mi juventud*
16 *como la luna a la aldea.*

17 *Recojo con las pestañas*
18 *sal de alma y sal de ojo* *Estrofa 5*
19 *y flores de telaraña*
20 *de mis tristezas recojo.*

- 21 *Adónde iré que no vaya*
 22 *mi perdición a buscar* *Estrofa 6*
 23 *tu destino es de la playa*
 24 *y mi vocación el mar.*
- 25 *Descansar de esta labor*
 26 *de huracán, amor o infierno* *Estrofa 7*
 27 *no es posible, y el dolor*
 28 *me hará a mi pesar eterno.*
- 29 *Pero al fin podré vencerte,*
 30 *ave y rayo secular,* *Estrofa 8*
 31 *corazón que de la muerte*
 32 *nadie ha de hacerme dudar.*
- 33 *Sigue, pues, sigue, cuchillo,*
 34 *volando, hiriendo. Algún día* *Estrofa 9*
 35 *se pondrá el tiempo amarillo*
 36 *sobre mi fotografía.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:493-494)

Como se dijo en la introducción a *El rayo que no cesa*, este poema preliminar es clave para comprender el significado de todo el libro. En él el poeta se rebela, se queja y somete a la fatalidad de su destino, y en un arrebato masoquista acepta la muerte lenta a la que le condena el desdén de la amada.

El tema de este poema tiene un tratamiento elíptico, connotado en cada una de las imágenes polisémicas y en su función en la totalidad significativa del poema. Mediante estas imágenes el poeta nos entrega el mensaje de su destino trágico, destino simbolizado en la imagen del *cuchillo*, presente en todo el poema como amenaza premonitoria que gravita sobre él. Para ello utiliza la versificación octosilábica, nueve cuartetos consonantados con rima *abab*, que produce un ritmo apresurado de tipificación épica, muy apropiado a sus quejas de amor. Es un ritmo insistente, como el de un tambor premonitorio de malos presagios, producido también por la sucesión de encabalgamientos suaves en casi todas las estrofas del poema.

El hablante lírico/‘yo’ emisor es un hablante en primera persona, de esta manera se establece una relación más personal y de confianza con el receptor/lector. Habla de un referente: el *cuchillo* y de su actitud hacia él. Casi todo el poema está en el presente narrativo, recurso estilístico que acentúa la sensación de inminencia, haciendo más real el *cuchillo* amenazador.

La imagen del *cuchillo* está ya metaforizada como agente de muerte en el primer verso. El adjetivo *carnívoro* califica a *cuchillo* como algo que devora, que corta la carne. La situación trágica está también lograda por el uso del hipérbaton: *carnívoro cuchillo*. Anteponiendo el adjetivo al nombre el poeta da preferencia a *carnívoro*; de esta manera enfatiza la índole del *cuchillo*. No es un *cuchillo* plateado o resplandeciente o afilado sino *carnívoro*, algo que va a hacer mucho daño en la carne. Este recurso metafórico está además reforzado por ser una palabra esdrújula, lo que conlleva una entonación dramática, acentuando la naturaleza malévola del arma, y también por la aliteración /k/ + /k/: *carnívoro cuchillo* que aumenta la intensidad respiratoria. Por lo tanto, desde el comienzo se consigue impactar al lector.

La antítesis *de ala dulce y homicida* es una enumeración copulativa cuyo proceso de descodificación hemos de hacer por juego de contrarios. Supone una ruptura en la conexión semántica: *dulce* no tiene nada que ver con *homicida*. Ambos adjetivos se oponen semánticamente. *Dulce* connota algo agradable al paladar y *homicida* algo horripilante y trágico. Esta es la primera de las muchas contradicciones que vamos a encontrar en los poemas de *El rayo que no cesa* los cuales tienen la intención de acentuar la angustia amorosa del poeta, angustia expresada de diversas maneras por los críticos. Cano Ballesta (1989:79) señala que Miguel Hernández capta las contradicciones del amor que tan bellamente había expresado Quevedo en su soneto: *Es hielo abrasador, es fuego helado/ es herida, que duele y no se siente*, pues el *ala* es *dulce* y a la vez *homicida*, como el amor que siente el poeta: dulce y trágico. Dulce por lo que conlleva de emoción y trágico porque no puede consumarlo. González Romano (Rovira, 1993:591) define la fuerza contradictoria del amor como «positiva y negativa, vivificadora y mortífera, *dulce y homicida*». Luis Felipe Vivanco (1957:120) dice que «amar es una tragedia al mismo tiempo que un idilio. El amor verdadero es idílicamente trágico o trágicamente idílico». En esta poesía la metáfora del *ala* del *cuchillo* es *dulce*, idílica y a su vez *homicida*, trágica. Marie Chevalier (1977:87) señala que «...en los límites de dos octosílabos Miguel Hernández condensa la más intensa sugestión de horror, de tortura sádica y de cómplice ambivalencia».

El verso 3 es otra enumeración copulativa sin conexión semántica en la que existe una asociación indirecta de base metafórica entre el núcleo verbal: *sostiene* y los constituyentes: *un vuelo y un brillo*. *Vuelo* está asociado directamente a *sostiene* e indirectamente a *cuchillo* que está metaforizado como un ave rapaz que vuela alrededor del poeta. El segundo constituyente de esta enumeración: *brillo* está vinculado semánticamente al referente *cuchillo* que es un metal, y como tal, *brilla*. En éste y el verso 4 se percibe la inquietud del poeta que considera el *cuchillo* como una espada de Damocles que pende sobre su vida. Para María Gracia Ifach citando a Canoa Galiana (en Rovira, 1993 II:597), Miguel Hernández es *rayo que no cesa* porque objetiva en esta metáfora un sentimiento de permanente amenaza sobre su vida.

En esta primera estrofa el fonema alveolar /i/ evoca verticalidad, como una espada que hiere de arriba a abajo:

Cuchi-llo
Homici-da
Bri-llo
Vi-da

/i/ tiene una función referida al dolor, como algo que se hinca y duele. En este sentido lo semántico queda enlazado a lo fónico. Como vemos, la estrofa primera es ya un prelude dramático plagado de malos augurios.

En la segunda estrofa encontramos por primera vez la metáfora del *rayo* relacionada con la imagen del *cuchillo*. La crítica ha dado también muchas interpretaciones del simbolismo de *rayo* en este libro. Para Marie Chevalier, citado por Canoa Galiana (en Rovira, 1993 II:597), profunda estudiosa de los símbolos en Miguel Hernández, la imagen *rayo* es metáfora de la pena de amor. Más bien parece símbolo de la fatalidad ya que el poeta la identifica a *cuchillo*, brilla como éste y como éste puede herir y matar por lo que es también imagen premonitoria del destino trágico del poeta, corroborado aquí por *metal crispado*, *caído*, *picotea* y *triste*, símbolos de desánimo y abatimiento.

Esta segunda estrofa completa la primera. Derivemos sus componentes por proceso metafórico:

Ala → *vuelo* → ave → ave rapaz → ave carnívora → *carnívoro*

Rayo → relámpago brillante → relámpago fulgente → *metal* fulgente → arma blanca → arma homicida → *cuchillo*

Rayo es una imagen etérea, intangible, que se convierte en algo material y alcanzable mediante la sinestesia *metal crispado*. Corresponde al *rayo* de tormenta porque ‘cae’ y es *crispado* porque cae haciendo contracciones repentinas, en zig-zag. Está, además, personalizado pues *crispado* significa también irritado, exasperado y es *rayo de metal* porque es fulgente, resplandeciente, o sea que tiene brillo, como el metal.

Picotea es una onomatopeya pues es vocablo que imita el sonido del picoteo de un ave, en este caso, en el costado del poeta. Esta *ave*, metáfora de *rayo* y *cuchillo*, es *homicida* porque ‘hiere con el pico’.

Triste nido es otra antítesis que, como el verso 2, acentúa la contradicción del amor del poeta. *Nido* connota intimidad, hogar, algo acogedor y agradable, pero precedido del calificativo *triste* revela el desasosiego del ‘yo’ poético, su inseguridad. Es un amor que, en lugar de suscitar alegría y placer, al no ser correspondido, conlleva sentimientos de frustración y dolor, provocados por la imagen del *cuchillo* que es *ave homicida* y *rayo* destructor. *Cuchillo-ave homicida-rayo* se instalan ‘dulcemente’ en el corazón del poeta. Esto resalta la actitud masoquista del hablante.

En las estrofas tercera y cuarta se muestran los efectos destructores del *cuchillo homicida* que es a la vez *ave* carnívora y *rayo* aniquilador. Canoa Galiana (en Rovira, 1993 II:599) constata que «las consecuencias de este poder destructor se manifiestan en las facultades más potentes del poeta: su pensamiento y su voluntad de amar, exteriorizados en las metonimias *sien* y *corazón* que pierden vigor, fuerza y luz». A la simbolización del *rayo* como ‘destrucción’ se añade la de ‘amenaza constante’, intuida en *sostiene*, que provoca la tortura del dolor y la consiguiente tristeza.

En esta estrofa hay dos encabalgamientos abruptos, un hipérbaton y una antítesis. El ritmo se para en *mi sien* y en *negra está*, que se refiere a *sien* y que recrudece el ya sombrío ánimo del poeta, enfatizado por el hipérbaton *negra está*. Su *sien* está *negra* y su *corazón*, viejo, con *canas*, metonimia de vejez; las *canas* son de color blanco, por tanto antítesis de *negra*. Otro recurso estilístico de que hace uso el poeta en los versos 11 y 12 es la anáfora *mi corazón*, para testimoniar el dolor que siente. En esta tercera estrofa hay una asociación lógico-semántica. El verso 10 es una pluralidad con un referente externo que es *sien*:

Sien (negra) = balcón florido (asentamiento de su pelo) → pelo negro (juventud)

→ *edades tempranas*

Canas (blancas) → pelo blanco (vejez)

La *sien* es también *florido balcón*. Si está *florido* indica frescura, juventud. *Balcón*, que está metaforizado como algo joven, porque es *florido*, rima con *corazón*, metaforizado como algo viejo porque está con *canas*, y *tempranas*, que connota juventud, rima con *canas*, que connota vejez. Luego existe una ‘antítesis rítmica’ entre:

Balcón (juventud) – *corazón* (vejez) y *tempranas* (juventud) – *canas* (vejez). Esta antítesis rítmica de lexemas semánticamente opuestos acentúa la pena y desesperanza que se desprende de estos versos y revela de nuevo la contradicción del amor del poeta. Contradicción que está expresada una vez más en la antítesis *mala virtud* ya que *virtud* es lo opuesto de *mala*.

En la estrofa 4, el poeta, fulminado por el *rayo*, se encuentra perdido y va a la deriva: *como la luna a la aldea*, verso 16. Este sentimiento de andar perdido va a volver a tratarlo en los poemas 10 y 19. La imagen *luna* tiene significados diferentes en la poesía. Para el hombre primitivo es la gran divinidad que preside los ritmos vitales, símbolo de fecundidad, de vida y de muerte. Carl Jung (1974:97) indica que los chinos y otras culturas han personificado la *luna* como una divinidad y aunque la ciencia moderna demuestra que es una bola sucia llena de cráteres, sigue considerándose como símbolo de amor y romance. En la poesía de García Lorca, la *luna* es la deidad mítica que preside el momento trágico de la muerte. Su aparición anuncia malos presagios. En la poesía de Miguel Hernández la luna está asociada al mito primitivo de luna-mujer-fecundidad. En cambio, en esta estrofa, la *luna* es imagen ominosa, similar a la luna lorquiana, pero aquí asociada al *rayo* de *mala virtud* que amenaza al poeta.

Para enmarcar la estrofa quinta con el sintagma verbal *recojo*, el poeta utiliza el hipérbaton dos veces, con lo cual resalta también las tres enumeraciones copulativas: *sal de alma*, *sal de ojo* y *flores de telaraña*. ¿Cuál es la vinculación semántica de estas enumeraciones al núcleo externo *sal*? En el proceso metafórico por derivación del primer constituyente *de alma* existe una conexión semántica indirecta con el referente *sal*:

Sal → sal de la vida → persona salerosa → persona con gracia

Gracia → gracia divina → bendición espiritual → espíritu → *alma* (1º constituyente)

En el proceso metafórico por derivación del segundo constituyente *de ojo* existe una conexión semántica directa con el núcleo externo *sal*:

Sal → sal marina → mar proceso metonímico

Mar → agua salada → lágrima → *sal de ojo* (2º constituyente) proceso metafórico

Por otra parte, el poeta utiliza una isotopía fónica al asociar las *pestañas* a *telarañas*. Las pestañas embellecen los ojos. Al asociarlas con las *telarañas* (hilos-pestañas), imagen que afea y ensucia, se pone de manifiesto una vez más la pesadumbre, desesperanza y abatimiento total del poeta.

Hasta aquí hemos encontrado imágenes negativas; en la estrofa seis el mal presagio del poeta se acentúa en los versos 21 y 22. Se culpa a sí mismo de buscar su propia perdición. El destino le ha vencido, se siente impotente frente a él, derrotado, lo cual se refleja en estos versos llenos de amargura. En el verso 23 el poeta se dirige con un apóstrofe a la amada para decirle que su destino *-la playa-* no es el mismo que el suyo *-el mar-*. La antinomia *mar-playa* es un reflejo de los deseos contrapuestos de acercamiento y alejamiento de los enamorados y se va a repetir en los sonetos 10 y 19 como metáfora del ‘ir y venir’.

En la estrofa siete encontramos otro encabalgamiento abrupto en los versos 25-27. El mal presagio continúa; el poeta hace un paro brusco en *huracán*, que compara con *amor* o *infierno*. La única vez que aparece la palabra *amor* está equiparada a *infierno*. Aquí es visible la influencia del Aleixandre de *La destrucción o el amor*. Amor = infierno = destrucción. La ‘o’ es un recurso estilístico típico de Vicente Aleixandre al que se refiere Leopoldo de Luis (1985:17) como sigue: «...un recurso...de gran riqueza y novedad, ya que precisamente lo que no suele tener nunca es su gramatical carácter disyuntivo, sino capacidad relacionante e identificadora, equivaliendo a una metáfora». La triple imagen *huracán-amor-infierno* del verso 26 evoca la violencia y tortura de ese amor, que puede llegar a ser un verdadero infierno. En la enumeración del verso 26 vemos que el constituyente *huracán* está vinculado a los otros constituyentes: *amor o infierno* mediante una conexión semántica indirecta:

Huracán → fuerza imparable → pasión → *amor*

Huracán → tormenta → rayo → fuego → *infierno*

La antítesis *amor o infierno* es otra contradicción más del amor del poeta. Guerrero Zamora (1955:255), hablando de la simbología de este poema, expone que la imagen simbólica del *rayo* o *carnívoro cuchillo* es el propio corazón del poeta, causa de su tormento, de su amor, de su infierno, simbolizado en *huracán, amor o infierno* y *corazón*.

Hasta el verso 28 todo el poema está en el presente narrativo cuya función es intensificar y dramatizar los hechos. El poeta actualiza las imágenes de la narración como un escenario ante nuestros ojos; de esta manera apela a nuestros sentidos: el *cuchillo es carnívoro, sostiene un vuelo y un brillo, picotea su costado, hace en él un triste nido*.

Estas isotopías verbales que encontramos como verbos en el presente al comienzo: *sostiene, picotea, hace, recojo*, y verbos en gerundio al final: *volando, hiriendo*, revelan en el verso 27 de la estrofa 7, el carácter constante del dolor provocado por el *rayo, rayo eterno, rayo que no cesa* como indica el título del libro. Esta estrofa sugiere que la muerte, lo *eterno*, verso 28, donde aparece el primer futuro del poema, es la única que puede aliviar el dolor. Vicente Ramos (1973:249) habla de la ‘pena’ y el ‘dolor’ en la poesía de Hernández y refiriéndose a la estrofa 7 de este poema infiere que «...la pena, como forma contradictoria del amor, contiene, en su ardentía aniquiladora, los sufrimientos que presupone la idea del infierno».

Hasta ahora el ‘yo’ lírico ha expresado pesadumbre y abatimiento. En la estrofa ocho encontramos el segundo futuro del poema: *podré*, verso 29, que introduce una nota esperanzadora. De repente, el poeta quiere superar su angustia, se ve vencido y no se conforma y toma una firme decisión: invoca enérgicamente mediante un apóstrofe, versos 30 y 31, *ave y rayo... corazón* a los causantes de su pena y dolor. Asegura poder vencer al *cuchillo*, al que llama *ave y rayo* por su sentido semántico de vuelo y rapidez. Pero los va a vencer sólo con la muerte, muerte liberadora del sufrimiento que este amor frustrado le causa y por eso declara, con tono irónico, vencer con la muerte al causante de su tortura: *cuchillo = ave homicida, rayo*. Marie Chevalier (1977:104) comenta sobre esto: «Su victoria se transforma en victoria de la muerte todopoderosa que le aplasta y con la que el mismo viene a confundirse».

En la última estrofa se llega al climax del poema. El verso 33 es un apóstrofe violento, desesperado. El poeta corta de pronto el hilo de su recital con un imperativo y se dirige al *cuchillo*, destinatario de la acción verbal, invocándolo y provocándolo mediante la anáfora

sigue que enfatiza la insistencia de su deseo, expresado aún más fuertemente por los gerundios *volando* e *hiriendo* del verso 34. Esta riqueza de verbos y el grito reiterativo del vocativo *sigue*, hace que esta última estrofa adquiera un ritmo vibrante que contribuye a aumentar la tensión emocional creando una atmósfera de expectación en el receptor. La invocación del *cuchillo* connota algo ominoso y evidencia el masoquismo del poeta que clama en favor de una muerte lenta y progresiva.

En los versos 35 y 36 el poeta se refiere a esas fotografías sin marco que la gente coloca encima de armarios o en las paredes de las casas y que amarillean con el tiempo. El que sea el *tiempo* el que se pone *amarillo*, y no la *fotografía* indica lo perdurable de la amenaza del *rayo*, *rayo que no cesa*. Esto corrobora la premonición de un destino trágico.

Por otra parte, hay que hacer notar que los tres únicos futuros del poema: *hará*, verso 28, *podré*, verso 29, y *pondrá*, verso 35, introducen una nota esperanzadora hacia el final pero que es esperanza de muerte. El tiempo, que es aliado de la muerte, le liberará del *rayo* destructor y del constante sufrimiento. O sea, el poeta es la víctima que acepta la muerte vencedora. En *Ínsula* (1992:16), Marie Chevalier interpreta los versos 35 y 36 como «la promesa de muerte-alivio, aún disfrazada de eufemismo».

El tiempo es aliado de la muerte, ambos serán los liberadores de ese dolor inmenso. Ahora que el tiempo se ha puesto amarillo sobre la fotografía del poeta, comprobamos el convencimiento que tenía de un destino trágico que abarcó toda su existencia.

La coexistencia de contradictorios en el poema revela el conflicto del hablante lírico. El amor que siente el poeta es dulce y trágico a la vez y lo compara con un *cuchillo* de malos presagios que amenaza su vida.

El *cuchillo* y otras imágenes metálicas e imágenes punzantes, se van a repetir en los sonetos que siguen, connotando siempre la cosmovisión trágica del poeta.

3.3.2 Los sonetos

Hemos visto cómo en el primer poema de *El rayo que no cesa* se retrata el amor como una tortura sin fin. En los sonetos que siguen Miguel Hernández va a expresar la misma amargura y dolor de ese amor no correspondido.

De los 27 sonetos de que consta el libro vamos a analizar solamente aquellos en los que se

encuentra la imagen del *cuchillo*, sus sinónimos y otras imágenes punzantes reveladoras todas del sino trágico al cual el poeta se siente destinado.

El soneto es la estrofa clásica por excelencia para expresar el sentimiento universal del amor. Es forma poética disciplinada, de estrofas cerradas. Consta de 14 versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos con rima ABBA exponen la premisa y los tercetos infieren la consecuencia. En general los dos primeros versos del primer cuarteto y los tres del primer terceto son los versos más libres de la estructura hernandiana.

Consideramos citar aquí las diversas opiniones de los comentaristas de Miguel Hernández ya que existe bastante controversia entre ellos respecto a la naturaleza del soneto. Sánchez Vidal y Rovira (1992:60-61) le llaman «espacio carcelario y constreñido por donde el poeta deambula de arriba abajo hurgando en sus cuitas amorosas». Marie Chevalier (en Sánchez Vidal y Rovira, 1992:62) habla del masoquismo implicado en la utilización del soneto y el autocastigo liberador que encierra. Leopoldo de Luis (1998:160) no está de acuerdo con que el soneto sea la forma cerrada y esclavizante en su rigidez ni la suerte de autocastigo que se imponen los poetas del sufrimiento. Pone énfasis en que el soneto no se busca, el soneto se encuentra y en que «no es ni cárcel ni tormento, sino expresión de pura libertad, y los de Miguel Hernández en modo alguno dan idea de lo contrario». En realidad los sonetos de *El rayo que no cesa* son todos iguales y corresponden al esquema ABBA, ABBA, CDE, CDE, una estructura perfecta, que es la que permite mayor libertad en el poema. Sánchez Vidal y Rovira (1992:60-61) mencionan que Ramón Sijé había hablado de «el sagrario del soneto» diciendo que «...debe ser cilicio o disciplina ascética de la que el espíritu ha de salir victorioso sobre la carne». Estos críticos son de la opinión de que el soneto era el equivalente métrico de las normas provincianas que constreñían a Miguel y subrayan: «De ahí que, una vez muerto su amigo (cuando *El rayo que no cesa* está en imprenta) y alejado del ideario sijeniano, Hernández apenas utilizara esta estrofa». Sí, es cierto que después de morir Ramón Sijé declara haberse liberado de la cárcel del soneto y lo usa muy poco. En su poema “Sonreídme” reniega del pasado y lo hace en verso libre:

*Me libré de los templos, sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:519)

En los comienzos de su evolución poética, como sucede en *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández escoge el soneto como modo de versificación para expresar su triste experiencia amorosa. En cambio, en la etapa posterior de su proceso evolutivo, cuando ya comienza a notarse la influencia de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda en su poesía, tiene lugar un acercamiento al verso libre que va acompañado de una maduración ideológica.

Los sonetos de *El rayo que no cesa* se caracterizan por la fluidez del verso, conseguido con las cesuras que el poeta prefiere al encabalgamiento. Lógicamente estas pausas y la riqueza de adjetivos deberían crear un ritmo lento en estos poemas. En cambio, el crítico literario Guerrero Zamora (1955:245) opina que este libro posee un espíritu dinámico y argumenta que «...en consideración estilística, todas aquellas palabras que añaden concepto o que actúan, así como las oraciones principales, imprimen rapidez. Los adjetivos, las oraciones secundarias, los adverbios, retardan el ritmo, pero hay que entender que la semántica influye sobre la categoría gramatical de la palabra y que, por su semántica, un adverbio puede equivaler a un verbo, valga el caso». Y cita una serie de palabras animadas con movimiento enérgico y pasional: *rayo, ala, vuelo, huracán, ave, exasperadas fieras, fraguas coléricas*... También, en oposición a los críticos que endosan carácter platónico a este libro de poemas amorosos, Guerrero Zamora defiende que *El rayo que no cesa* es dionisiaco y acentúa el carácter pagano de la obra, diciendo que es una bacanal de la pasión y que estos poemas van de lo cáustico a lo desesperado, siempre en un ansia de pasión gozosa.

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (1982:231) constatan que «...los sonetos de *El rayo que no cesa* son un prodigio de perfección formal, de gracia expresiva y de fuerza apasionada. Esto último logra que lo primero no incurra en virtuosismo: ni uno solo suena a elaboración deliberada, sino a necesario encauce de verdad íntima».

Carmen Conde (1975:201) llama a *El rayo que no cesa* un hermoso libro 'selvaje' y a continuación concuerda con Azorín en que diría mejor 'selvaje' pues a selvas es a lo que trasciende ya que está escrito con la personalización de los instintos primitivos.

Rafael Azuar (1975:204) indica que Miguel Hernández reivindica el soneto y describe poéticamente cómo le da vitalidad «...poniéndolo en mil labios jóvenes, como una copa de un vino viejo y embriagador, que une a su sabor añejo el gusto de una sangre ácida, enamorada y triste».

Cano Ballesta (en Azuar, 1975:212) destaca la influencia de Quevedo en los sonetos de Miguel Hernández: «El empaque quevedesco y la perfecta forma clásica del soneto sirven de cáscara que aprisiona una pasión de enamorado trágica y llena de patetismo». Miguel Hernández incorpora al verso expresiones con el mismo tono grave y trágico del maestro de quien asimiló su fuerza espiritual, su dolor seco español. Añade que *El rayo que no cesa* deja entrever asimismo la huella de Garcilaso para acabar resumiéndolo en: «Inflamada inspiración, prodigiosa intensidad de pasión incontenible, enmarcadas y dominadas por el molde de una formación arquitectónica perfecta a lo Quevedo y en un lenguaje límpidamente terso, bebido de las fuentes claras y serenas de Garcilaso». Sin embargo, es también de la opinión generalizada de que Miguel Hernández va independizándose de sus maestros para dejar hablar a su corazón «descargándose en picudas penas, lóbregas tormentas y *carnívoros cuchillos*».

Dentro de la restringida forma tradicional del soneto, Miguel Hernández expresa ordenadamente todo su dolor y pasión desbordante.

3.3.2.1. “Poema 2”

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

- 5 *¿No cesará esta terca estalactita*
- 6 *de cultivar sus duras cabelleras*
- 7 *como espadas y rígidas hogueras*
- 8 *hacia mi corazón que muge y grita?*

- 9 *Este rayo ni cesa ni se agota:*
- 10 *de mí mismo tomó su procedencia*
- 11 *y ejercita en mí mismo sus furores.*

- 12 *Esta obstinada piedra de mí brota*
13 *y sobre mí dirige la insistencia*
14 *de sus lluviosos rayos destructores.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:494)

La continuidad temática del libro es evidente en este segundo poema, primer soneto de *El rayo que no cesa*, en el que se reitera la idea de la pasión amorosa como algo fatídico e ineludible y de una gran fuerza destructora desencadenada en vehementes metáforas.

Los dos cuartetos son dos preguntas a las que responden los tercetos. En el primer verso se expone ya el tema de todo el libro con una interrogación: *¿No cesará este rayo...?* Los versos 9, 10 y 11 del primer terceto responden a la misma y están supeditados al tema original. Con este recitar en forma de pregunta el poeta establece una interrelación personal con el lector-receptor. Es un recurso poético impactante que nos hace reaccionar poniéndonos inmediatamente de su lado, sintiéndonos más cerca de él y su problema. El poeta se dirige a nosotros como pidiendo ayuda: *¿Cuándo va a cesar esta tortura que me está destruyendo?* Combatido por ese *rayo* incesante que ejerce su fuerza aniquiladora en forma de *duras cabelleras* y *terca estalactita*, afirma categóricamente que el tormento no cesa porque el *rayo* está ejerciendo esa fuerza en el interior del poeta:

- 9 *Este rayo ni cesa ni se agota*

Este verso es de importancia capital ya que justifica el título del libro. Si en el poema anterior *rayo* está asociado a *cuchillo* y *ave*, en este soneto el poeta aumenta el tono de violencia asociándolo a imágenes aniquiladoras y a sentimientos de hecatombe. En las estrofas 1 y 2 el *rayo* está asociado a *estalactita*. Estas dos imágenes son, por un lado, dispares pues el *rayo* es veloz y efímero mientras que la *estalactita* configura algo lento y persistente. Por otro lado se asemejan por su carácter punzante o fállico que sugiere los violentos impulsos sexuales del hablante lírico.

El *rayo* destructor/*terca estalactita/espada* convierte su corazón enamorado en recinto de *exasperadas fieras* y de *fraguas coléricas* y *herrerías* en las que se forja incesantemente. El tono de agresividad está realzado por los adjetivos polisílabos: *exasperadas*, *coléricas*, *herrerías*. Su corazón, que es su amor humano, va a ser su tortura y este sufrimiento sólo cesará con la muerte. Por eso todas las imágenes que introduce el poeta en este soneto son

imágenes que sugieren destrucción. Todo lo que destruye su interior es duro y cortante como un *cuchillo*. Por otra parte, confiriendo a los objetos características antropomórficas, los convierte en causa de odio o muerte: la *estalactita* es *terca* y tiene *duras cabelleras*, las *hogueras* de las *fraguas* son *rígidas*, las *fraguas* son *coléricas*, imagen enfatizada por su acento esdrújulo que realza aun más su carácter semántico de furioso, irascible. La *pedra* es *obstinada*, amenaza y castiga y el *metal*, *se marchita*. El metal está también asociado a *feras* que son *exasperadas* y a *fraguas* que son *coléricas*, adjetivos de connotación irritante, y a *pedras* afiladas, *estalactitas*, que son cortantes como la *espada*, imagen que aparece en este soneto por primera vez y que es sinónima de *cuchillo*.

Todas estas imágenes connotan la lucha interior de los propios instintos del poeta, quien alberga la angustia de estar poseído por el *rayo* destructor que domina todo su ser, *rayo* que ha brotado en su interior, en su corazón. El poeta engendra en sí mismo fuerzas de la naturaleza:

10 *de mí mismo tomó su procedencia*

Y a él vuelve con más fiereza, identificándose con lo cósmico:

11 *y ejercita en mí mismo sus furores*

Este sentimiento se refleja en el paralelismo sintáctico *mí mismo* de los versos 10, 11, 12 y 13: *de mí mismo, en mí mismo, de mí, sobre mí*.

Estos versos delatan una actitud de autoagresividad. El poeta se siente culpable y para liberarse de la tortura que le inflige la tentación de la carne e inhibición del deseo sexual, se autocastiga con el fin de recuperar la paz de espíritu. Marie Chevalier (1977:141) cita al Dr. Dracoulides, quien dice que «siendo el artista un ser que ha sufrido grandes privaciones y violentas contenciones, es evidente que se ve afligido por un sentimiento de culpabilidad que le incita a torturarse de una manera masoquista para rescatar la paz del alma» y pone de ejemplo de esa actitud de autoagresividad expiatoria a Baudelaire: *Soy la llaga y el cuchillo/y la víctima y el verdugo*.

La anáfora *no cesará* de los versos 1 y 5 parece resaltar el cansancio del poeta, ahíto de dolor, cansancio que expresa en tono impaciente realzado por el ritmo rápido de las dos estrofas, dos largas interrogaciones, sin puntos ni comas. La insistencia está acentuada por la conjunción 'y' de los versos 3,7, y 8, la conjunción 'ni' del verso 9, que causa el mismo

efecto y, semánticamente, por la imagen *pedra* que es *obstinada e insistente*, versos 12 y 13, como el *rayo que no cesa*. Después de los rápidos cuartetos, rapidez reforzada por las dos largas interrogaciones, los adjetivos demostrativos de los versos 9 y 12 *-este, esta-* retardan el tiempo en los tercetos, dando la sensación de que no cesa la tortura que sobre el poeta ejerce el *rayo/piedra*. La aliteración de la consonante *r* acelera el pulso del poema y con él el síntoma premonitorio de lo trágico. Hay once sonidos de *r* en los cuatro primeros versos. La *r* es la primera consonante de *rayo*, imagen que el poeta asemeja a *cuchillo*; es una consonante que suena fuerte en castellano y que aparece con insistencia en los poemas de Miguel Hernández. El poeta parece hacer uso de esta consonante como recurso de su vivencia personal para mostrarnos su atormentado estado de ánimo y la ‘rabia’ que siente de no poder consumir su amor. Estos recursos estilísticos y las imágenes de connotación cataclísmica están motivados por la reacción del poeta al rechazo de la amada.

La última estrofa es una recapitulación del tema de esta disertación y del libro *El rayo que no cesa*. El *rayo* incesante, símbolo de dolor, tortura y finalmente destrucción, cae fulminante desde lo alto e inunda, como la lluvia, *lluviosos rayos destructores*, todo el ser del poeta presagiando, junto con las demás imágenes de connotación aniquiladora, el destino trágico que se yergue sobre él. Todo el poema es un compendio de su cosmovisión trágica.

3.3.2.2 “Poema 3”

1 *Guiando un tribunal de tiburones,*
2 *como con dos guadañas eclipsadas,*
3 *con dos cejas tiznadas y cortadas*
4 *de tiznar y cortar los corazones,*

5 *en el mío has entrado y en él pones*
6 *una red de raíces irritadas,*
7 *que avariciosamente acaparadas*
8 *tiene en su territorio sus pasiones.*

9 *Sal de mi corazón del que me has hecho*
10 *un girasol sumiso y amarillo*
11 *al dictamen solar que tu ojo envía:*

- 12 *un terrón para siempre insatisfecho,*
 13 *un pez embotellado y un martillo*
 14 *harto de golpear en la herrería.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:495)

En el soneto anterior las imágenes que laceran el corazón del poeta son *rayos, estalactitas y espadas*. En este soneto, poema 3 de *El rayo que no cesa*, el poeta alude al dolor que le produce el amor introduciendo dos imágenes más como objetos de su tortura. La imagen de un animal salvaje de dientes cortantes como un *cuchillo*: el *tiburón* y la imagen metálica *guadañas*, también cortante, sinónima de *cuchillo* y símbolo de la muerte.

En realidad, el poeta está inculcando a la amada de cruel sadismo. Ella ha invadido todo su ser con esas fieras y metales que causan muerte. La amada ‘guía’ un *tribunal de tiburones*. Esta aliteración es también una paranomasia, *tribunal* se diferencia de *tiburones* en la vocal acentuada. Con este recurso lingüístico ya en el primer verso, el poeta pone el énfasis en una de las imágenes de su tortura. *Tribunal* denota un conjunto de tres personas que van a juzgar a alguien. En este caso los jueces son *tiburones* y ese ‘alguien’ es el amado. La amada, a la cabeza, guía a los ‘jueces’/*tiburones*, fieras asesinas que no van a hacer justicia con el amado. Esta idea se justifica con el símil del verso 2,

- 2 *como con dos guadañas eclipsadas*

en que el poeta asocia los *tiburones* a *guadañas*, símbolo de la muerte. Es también significativo que estas *guadañas* sean *eclipsadas*, o sea, oscuras, lo que se relaciona con el adjetivo *tiznadas*, que viene de tizón, carbón negro. El significado de estas imágenes está reforzado por el verbo cortar, verso 4, y el adjetivo *cortadas*, verso 3, vocablos que denotan lo que pueden hacer las *guadañas* y los dientes de los *tiburones*: segar, lacerar.

Estas fieras invaden metafóricamente el corazón del amado, en el que la amada ha sembrado *una red de raíces irritadas*, verso 6. El poeta se rebela contra la tiranía de la amada. Expresa su queja con la aliteración de la *r* en este verso y en los dos últimos. Esta aliteración de ‘erres’ conlleva todo el furor y dolor que le causa este amor. Cuanto más desesperadamente la ama, más le destruye la vida. Los dos últimos versos aludidos,

- 13 *martillo*
 14 *harto de golpear en la herrería*

marcan perfectamente la insistencia (martilleo) y obstinación del ‘yo’ poético que por un lado insinúa no querer descansar hasta consumir ese amor y por otro expresa estar cansado/*harto* de insistir en ser amado, verso 14, y de no lograr su deseo,

14 *harto de golpear en la herrería.*

De ahí el apóstrofe del verso 9 invocando a la amada a que salga de él, de su corazón, al que ha convertido en un *girasol sumiso y amarillo*. *Sumiso* significa esclavo, rendido, dócil y *amarillo* en este contexto es algo que ya está marchito. Se deduce que el amante está derrotado, acabado, y acepta el sufrimiento pasivamente. Se ha convertido en esclavo de la amada. *Amarillo* está también relacionado con las *raíces irritadas* que no dan vida a la flor. Nótese la aliteración de la *s*, *sal, girasol, sumiso, solar*, que connota susurro, en contraste con la de la *r* en *red, raíces, irritadas*, que connota furor. El corazón del amado susurra amor mientras que la amada está encarnada en las *raíces irritadas*, imágenes acentuadas por el adverbio *avariciosamente*.

El ritmo del soneto es dilatado en los cuartetos con pausas y encabalgamientos suaves y se acelera en los tercetos con la imprecación *Sal*, que suena a orden y resalta la impaciencia del poeta, su insatisfacción, reflejada en la rima *me has hecho*, verso 9, e *insatisfecho*, verso 12. La idea que se desprende de este poema es que estos animales feroces y los metales cortantes van destruyendo por dentro al poeta, quien se siente impotente frente al destino. Los *tiburones y guadañas-cuchillos* son imágenes de su amor trágico y de su visión fatalista.

3.3.2.3 “Poema 14”

- 1 *Silencio de metal triste y sonoro,*
- 2 *espadas congregando con amores*
- 3 *en el final de huesos destructores*
- 4 *de la región volcánica del toro.*

- 5 *Una humedad de femenino oro*
- 6 *que olió puso en su sangre resplandores*
- 7 *y refugió un bramido entre las flores*
- 8 *como un huracanado y vasto lloro.*

9 *De amorosas y cálidas cornadas*
10 *cubriendo está los trebolares tiernos*
11 *con el dolor de mil enamorados.*

12 *Bajo su piel las furias refugiadas*
13 *son en el nacimiento de los cuernos*
14 *pensamientos de muerte edificados.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:500)

En este poema Miguel Hernández introduce la imagen del *toro* que en *El rayo que no cesa* es símbolo de muerte inevitable y sexualidad frustrada. La etapa de sonetos con el tema del *toro* comienza en julio de 1935. Leopoldo de Luis (1998:36) describe esta época como «...intensa y breve en la cual el poeta evolucionó de manera asombrosa y tan rápida como trascendental».

En aquel año de 1935 él trabajaba en el diccionario taurino de José María de Cossío. Tanta lectura sobre toros debió de influir en nuestro poeta. Como él mismo dijo: «...el ambiente cornudo en que vivo me hace cantar taurómáquicamente a todas horas». (Luis, 1998:30). Miguel Hernández se valió del simbolismo implicado en el tema, como pretexto poético para expresar sus sentimientos heridos. Nosotros lo incluimos en este estudio considerando el *asta del toro* un elemento tan punzante como el *cuchillo*.

Este tema ya fue tratado en algunos poemas de *Perito en lunas*: “Corrida real” y “Citación fatal”. En esta época de la poesía de Miguel Hernández se percibe la influencia de Góngora. En ella usa un lenguaje bucólico muy personal, fiel a sus vivencias campesinas. Un ejemplo de esta influencia es el poema “Corrida real”.

En “Citación fatal” aparece ya el fatalismo y la muerte y ese tono de dolor y desconsuelo que va a aflorar en *El rayo que no cesa*. En este poema Miguel Hernández hace una apología al mismo torero al que se la hicieron Federico García Lorca en su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* y Rafael Alberti en *Verte y no verte*, ante la muerte del conocido torero, escritor y mecenas de los poetas del 27, quien había sufrido una cogida el 11 de agosto de 1934. Hay que hacer, sin embargo, una distinción importante: en la poesía de García Lorca y Alberti, el *toro* que acabó con la vida de Sánchez Mejía es el símbolo de

la muerte, mientras que en los sonetos de *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández se identifica con el *toro*, en el que están retratadas la virilidad y la pasión del poeta.

Además de Góngora, otro clásico que influye en sus composiciones del *toro* es el Quevedo de las furias y las penas. Veamos su soneto “Con la comparación de dos toros celosos pide a Lisi no se admire del sentimiento de sus celos”:

*¿VES con el polvo de la lid sangrienta
crecer el suelo y acortarse el día
en la celosa y dura valentía
de aquellos toros que el amor violenta?*
(Obra Poética I, 1999:525-526)

Guerrero Zamora (1955:259-260) resalta que el *toro* no es nunca un tema en la poesía de Miguel Hernández, sino el símbolo de un estado espiritual y una imagen del poeta mismo. El *toro* hernandiano -dice- es como Miguel, tiernamente masculino, negro, manchado por la muerte y chorreando sangre, en celo siempre y tras la desgracia.

Alberto Acereda (1993:576) ha hecho un recuento de los acentos rítmicos en los 480 endecasílabos que aparecen en *El rayo que no cesa*. El resultado de su estudio es que el endecasílabo más empleado por Miguel Hernández es el de ritmo anapéstico, es decir, el acentuado en las sílabas 3-6-10 que es de gran musicalidad. De esto se infiere que nuestro poeta no emplea los clásicos acentos del endecasílabo en las sílabas 4-8, de gran valor melódico, sino que estructura el soneto reforzando el acento en la sílaba 6. Sin embargo, a veces cambia el ritmo poniendo el acento en esas sílabas para romper la monotonía y conseguir mayor musicalidad con la rima interna. Un ejemplo lo tenemos en el verso 10 de este soneto en que se repite la misma vocal *a* en las sílabas 4-8: *cubriendo está los trebolares tiernos*. El acento esdrújulo en la sílaba 6 del verso 4, *volcánica*, enriquece también el valor melódico.

Otro cambio de ritmo se produce en los versos 11 y 12 que enlazan los dos tercetos:

11 *con el dolor de mil enamorados*
12 *Bajo su piel las furias refugiadas*

Aquí las sílabas acentuadas son las 4-6-10 que alargan el verso y por lo tanto causan un ritmo más lento, como el ritmo de los pasos de la capa del torero.

La sonoridad del soneto también está conseguida por las rimas internas de los versos 1 y 3: *metal-final*; y de los versos 6 y 7: *olió-refugió*; y por el uso rítmico de las vocales *a* y *o*:

Silencio de metal triste y sonoro
espadas congregando con amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del toro
Una humedad de femenino oro

.....

El primer cuarteto de este soneto retrata la imponente presencia del animal. Aquí aparece la primera imagen metálica que preconiza muerte, *espadas*, sinónima de *cuchillo*. En el segundo cuarteto encontramos imágenes sensoriales como *olió*, *bramido*, *lloro* y bucólicas como *flores*, *humedad*, *huracanado*, que se prolongan en el primer terceto: *trebolares*, *tiernos*, testimonio de la nostalgia de la naturaleza en la que tantos años vivió el poeta.

Ya hemos hablado de las ‘antítesis’ tan frecuentes en los poemas de *El rayo que no cesa*, como recurso que utiliza el poeta para resaltar las contradicciones del amor y para hacernos llegar su mensaje. La primera contradicción en este soneto la tenemos en la antítesis del verso 1: *silencio-sonoro*. Si el metal es sonoro, no puede haber silencio. Esta antítesis, que es a su vez aliteración, refuerza el estruendo de los metales. En palabras de Canoa Galiana (en Rovira, 1993 II:597) «El triste silencio de sus amores se hace sonoro mediante imágenes del metal de las espadas, los cuchillos y los rayos, atraviesa los treinta poemas de la obra y logra una mayor vibración existencial hasta alcanzar fuerza explosiva y dimensiones trágicas». Y cita a Cano Ballesta: «Lo que antes era sólo melancolía de enamorado, sentimiento dolorido, es ahora pasión, explosión volcánica. El ‘crescendo’ del sentimiento va hallando resonancia en la imagen cada vez más directa y vigorosa».

Este ‘crescendo’ se va haciendo patente en las asociaciones de imágenes. El poeta asocia las *espadas*, metal cortante y verdugo del *toro* a *amores*. El amor es incesable, como el *rayo* que masoquistamente sufre el poeta y en el que se regocija con dolor, pues los *huesos* donde se congregan las *espadas* son *destructores*, adjetivo que denota daño e incluso muerte. De la misma manera el amor de la amada es la *espada* cuyo metal se clava en sus *huesos*, los huesos del poeta-*toro*. Adjetiva el *metal* como *triste* porque causa tragedia. Lo personifica atribuyéndole una cualidad humana, la tristeza, al igual que personifica *cornadas* que son *amorosas* y *cálidas*. El verso 10, *cubriendo está los trebolares tiernos*, describe la excitación

de los animales en celo cuando las *cornadas* son *amorosas y cálidas*. Esta pluralidad en la que no existe ningún vínculo lógico-semántico entre el referente, *cornadas*, y los constituyentes, *amorosas y cálidas*, puede derivarse por:

Proceso metonímico:

Cornadas → embestidas → furia animal → volcán (verso 4) → fuego → calor → *cálidas*

Proceso metafórico:

Cornadas → embestidas del instinto sexual → embestidas por amor → *amorosas*

El hipérbaton del verso 9 pone énfasis en la índole de las *cornadas* que son *amorosas y cálidas* porque el *toro*-hombre está enamorado. Pero es un amor doloroso y punzante como las *cornadas*. Aquí se plasma la idea del amor-dolor ya implicada en el verso 4, en el que el metal se clava en *la región volcánica del toro*, símbolo de fuerza y virilidad. El *bramido*, verso 6, es *lloro huracanado*, verso 7. Siempre acosado por el eterno *rayo*, el poeta resalta la furia del toro en el último terceto. Observamos una vez más la influencia de los sonetos de Quevedo -‘las furias y penas de Quevedo’- que se refugian bajo la piel, verso 12, para estallar en cualquier momento. Para realzar la melodía, el poeta cierra el soneto con un anapesto:

14 *pensamientos de muerte edificados*

La ira del *toro*/amante reside en su cabeza, donde nacen los cuernos y donde el poeta alberga sus pensamientos. Los pensamientos se edifican, se hacen sólidos, duros. Los cuernos son esos pequeños edificios en los que se han convertido las furias mortales que son esos *pensamientos de muerte*, que pueden atribuirse a una tentación de suicidio. La furia del *toro* es la desesperación que sufre el poeta por el rechazo de la amada. Al identificarse con el animal el poeta está expresando su interminable dolor, causado por la *espada-rayo que no cesa*. Expresa la destrucción por el amor. En fusión con la bestia el poeta declara y asume la fatalidad de su destino, su trágico final. Esta actitud masoquista pone de manifiesto la cosmovisión trágica del ‘yo’ poético en *El rayo que no cesa*.

3.3.2.4. "Poema 17"

1 *El toro sabe al fin de la corrida,*
2 *donde prueba su chorro repentino,*
3 *que el sabor de la muerte es el de un vino*
4 *que el equilibrio impide de la vida.*

5 *Respira corazones por la herida*
6 *desde un gigante corazón vecino,*
7 *y su vasto poder de piedra y pino*
8 *cesa debilitado en la caída.*

9 *Y como el toro tú, mi sangre astada,*
10 *que el cotidiano cáliz de la muerte,*
11 *edificado con un turbio acero,*

12 *vierte sobre mi lengua un gusto a espada*
13 *diluida en un vino espeso y fuerte*
14 *desde mi corazón donde me muero.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:503)

La importancia del tema del *toro* en *El rayo que no cesa* «... asciende a una simbología de destino trágico, nobleza y virilidad... Miguel Hernández identifica al toro con su pena, con su pasión, con su ímpetu. Lleva su proyección hacia la muerte en forma paralela con la condición humana» (Luis 1998:29-31).

El poeta se reconoce en el *toro*, imagen decepcionada como él, en busca siempre del amor y, como el *toro*, acepta la fatalidad del destino trágico por el que ambos están marcados. Este soneto evoca la muerte del *toro* al final de la corrida, cuando sangra en chorro, de repente, al ser atravesado por la espada del matador y, sabiendo que va a morir, acepta sumiso su agonía. Alude a la lucha entre el matador y la bestia y a la fusión de ambos en uno solo, evidente en los versos 5 y 6, en los que el *toro* respira amor por la herida desde el corazón herido del matador. O sea, la herida mortal del amor frustrado está simbolizada en un *toro* que se desangra.

La imagen *sangre* está asociada a *vino*, como en el sacrificio de la misa. Este *vino/sangre*,

4 *que el equilibrio impide de la vida,*

causa la muerte porque es sangre derramada, muerte a la que el poeta hace referencia de nuevo en el verso 10.

La segunda estrofa implica que, aun herido, el *toro* respira amor y es fuerte y poderoso, cualidades realzadas por la aliteración del verso 7. Pero este gran amor,

7 *vasto poder de piedra y pino*

se debilita al morir:

8 *cesa debilitado en la caída*

El fornido (*piedra*), esbelto (*pino*) y poderoso animal cae desplomado al suelo.

El verso 9 evidencia la igualdad del destino del *toro* y del hombre,

9 *Y como el toro tú mi sangre astada*

símil que se va a repetir en el poema 23 quedando así demostrada la identificación del poeta con el *toro*.

En el verso 9 hay un vocativo. La fuerza viril de la sangre invoca a la amada agresivamente, se produce una amenaza de violación. El sufrimiento del poeta no cesa, es un largo proceso de muerte lenta, cotidiana,

10 *que el cotidiano cáliz de la muerte,*

causada por el desdén de la amada que cierra todas las puertas al amor.

Así pues, en el verso 9, el poeta se dirige a su propia sangre con un apóstrofe: *tú*, que acaba en cesura, separado por lo tanto del segundo hemistiquio, que empieza con el signo deíctico *mi*. *Tú* y *mi* son los protagonistas del amor imposible, por eso están separados. El asta del *toro* ha provocado la sangre que al paladearla, le sabe a *espada*, o sea, a muerte, verso 12. El poeta identifica su sangre, la causada por el asta del *toro*, con la sangre del *toro*, causada por la espada. En el verso 11 emplea el adjetivo *edificado*, que ya había usado en el verso 14 del poema 14. El *cáliz* es símbolo de sacrificio. De nuevo la metáfora del sacrificio de la misa, sacrificio que es *cotidiano*, que no se acaba, y por eso el *cáliz* está hecho de (*edificado con*) un *turbio acero*, fuerte y permanente, como el acero de la *espada*. *Cáliz-acero-espada* contienen *sangre*, metáfora del *vino espeso y fuerte* en el que está diluido el *corazón* que muere. El *toro*, en este caso símbolo de lo humano, es un ser para la muerte, muerte que late

en sus venas de la que no puede escapar. El poeta también bebe el cáliz de la muerte y desde su corazón cree morir:

14 *desde mi corazón donde me muero*

Todas estas imágenes subrayan la intensidad del suplicio del amor insatisfecho y el eterno conflicto vida-muerte que, una vez más, revela la cosmovisión trágica de Miguel Hernández.

3.3.2.5. “Poema 19”

1 *Yo sé que ver y oír a un triste enfada*
2 *cuando se viene y va de la alegría*
3 *como un mar meridiano a una bahía,*
4 *a una región esquiva y desolada.*

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

9 *Me callaré, me apartaré si puedo*
10 *con mi constante pena instante, plena,*
11 *a donde ni has de oírme ni he de verte.*

12 *Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,*
13 *pero me voy, desierto y sin arena:*
14 *adiós, amor, adiós hasta la muerte.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:504)

Este soneto, junto con el poema 10, que no analizamos en este trabajo, es emblemático de las metáforas que connotan el vaivén del ‘ir y venir’ en *El rayo que no cesa*. La angustia existencial de la contradicción de su amor lleva al poeta a la deriva. Esta contradicción le hace encontrarse en una situación intolerable e irresoluble. Por un lado, resiente la pérdida de su individualidad como ente enamorado, por otro, siente el gozo de entregarse a ese amor y rendirse en comunión con la amada. Esta sensación de vaivén está conseguida por varios

recursos. Uno es el cambio de ritmo. Como ya se ha dicho, Miguel Hernández estructura el soneto con el acento principal en la sílaba 6. Así está estructurado este poema excepto al llegar al primer verso del primer terceto,

9 *Me callaré, me apartaré si puedo*

en que cambia los acentos a las sílabas 4-8. Esto produce un ritmo de balanceo, como el ritmo del ir y venir que quiere expresar el poeta. Este tema ya apareció en el poema 10 donde Miguel Hernández hace uso de la antinomia *playa-mar*, contradicción que refleja la incompatibilidad de su amor y el de la amada y símbolo de lo inalcanzable:

.....

4 *como el mar de la playa a las arenas*

5 *Como el mar de la playa a las arenas*

6 *voy en este naufragio de vaivenes*

(Obra Completa I. Poesía 1992:498)

Esta contradicción/incompatibilidad está enfatizada por la conduplicación sintagmática de los versos 4 y 5, técnica que refuerza fonéticamente la cadencia del vaivén de las olas.

En el soneto que nos ocupa, poema 19, encontramos también la misma sensación de vaivén en los versos 12 y 14, mediante las anáforas *me voy* y *adiós*. Esta sensación evidencia el aturdimiento del no saber qué hacer, temple de ánimo del amante desorientado:

12 *Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,*

14 *adiós, amor, adiós hasta la muerte.*

Advertimos en este poema la fidelidad al modelo del soneto clásico y a la estructura hernandiana. El tema se expone ya en los dos primeros versos en los que el poeta empieza haciendo una declaración personal y autodenominándose *triste*:

1 *Yo sé que ver y oír a un triste enfada*

A este *yo* el poeta responde en los tercetos con el signo deíctico *me*, versos 9 y 12, refiriéndose a sí mismo y recapitulando lo que expuso en el verso 1:

9 *Me callaré, me apartaré si puedo*

10 *con mi constante pena instante, plena*

11 *a donde ni has de oírme ni he de verte.*

Callaré, verso 9, y *oírme*, verso 11, responden a *oír*, verso 1, y *apartaré*, verso 9, y *verte*, verso 11, responden al *ver* del verso 1.

Ver y *oír*, *viene* y *va*, *de este...a aquella*, denotan el vaivén inseguro de los primeros cuartetos que va a resolver en el verso 12, dualidad que evoca otro vaivén:

12 *Me voy, me voy, me voy, pero me quedo*

El verso 13 insiste en ese oscilar y denota el vacío que siente el poeta por la ausencia de la amada:

13 *pero me voy, desierto y sin arena*

Este verso recuerda la soledad de Quevedo en uno de sus sonetos amorosos:

*MAS solitario pájaro ¿en cuál techo
se vio jamás, ni fiera en monte o prado?
Desierto estoy de mí, que me ha dejado
mi alma propia en lágrimas desecho.*
(Obra Poética I, 1999:672-673)

A la dualidad del verso 12 el poeta responde con una afirmación tajante,

14 *adiós, amor, adiós hasta la muerte*

afirmación que enfatiza por medio de la anáfora *adiós*.

Otros recursos retóricos que producen sensación de vaivén son la antítesis *triste-alegría*, de los versos 1 y 2, la repetición anafórica en los versos 5, 12 y 14, el paralelismo sintáctico de los futuros del verso 9, *me callaré*, *me apartaré* y la aliteración del verso 10:

10 *con mi constante pena instante, plena*

El poeta no sale de su laberinto. En su vagabundear, como indica el verso 8,

8 *de andar de este cuchillo a aquella espada*

se topa siempre con las armas de su agonía, el *cuchillo* y la *espada*. El *cuchillo* vuelve a aparecer asociado a imágenes metálicas connotadoras de este amor insatisfecho y trágico; insatisfecho porque es un imposible y trágico porque no puede renunciar a él. Por esto se siente doblemente solo, pues sentirse *desierto y sin arena* es un imposible. Esta sensación de imposibilidad acrecienta su abatimiento. El último verso alude a la muerte, despidiéndose de

su amor trágico, implicando que solamente la muerte puede librarle de él. Al mismo tiempo, nos hace pensar en el final trágico de Miguel Hernández, que se fue prematuramente aunque se quedó con nosotros en la poesía que nos legó.

3.3.2.6. “Poema 23”

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

5 *Como el toro lo encuentra diminuto*
6 *todo mi corazón desmesurado,*
7 *y del rostro del beso enamorado,*
8 *como el toro a tu amor se lo disputo.*

9 *Como el toro me crezco en el castigo*
10 *la lengua en corazón tengo bañada*
11 *y llevo al cuello un vendaval sonoro.*

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

(Obra Completa I. Poesía 1992:506)

El símbolo del *toro*, tan representativo de *El rayo que no cesa*, cobra mayor significación en este soneto en el que el poeta vuelve a identificarse con él y a sentirse tan burlado y tan víctima como el animal, herido de la pena de amor y portador de un destino abocado a la tragedia.

El presente narrativo en que está escrito el soneto hace más efectiva la intención del poeta de identificarse con el *toro* comparándose con él. La estructura paralelística *como el toro* del comienzo de los versos 1, 2, 5, 8, 9, 12 y 14, refuerza la identificación y pone de manifiesto la insistencia de su mensaje. Por otra parte, empleando el anapesto (endecasílabo acentuado en las sílabas 3-6-10) se consigue un ritmo melódico que recuerda al vaivén de los poemas

10 y 19, ritmo realzado a su vez por la repetición de dicha cláusula comparativa y evocado por el baile de toro y torero, uno burlando con la capa y el otro acometiendo.

Asimismo el símil *como el toro* produce la sensación de estar esculpiendo su imagen con un cincel, insistente y pausadamente. Concha Zardoya (1975:111) señala que «los endecasílabos de *El rayo que no cesa* están tallados a punta de cuchillo, a navajazos».

El primer cuarteto está constituido por dos encabalgamientos abruptos. El primer encabalgamiento abrupto en los versos 1 y 2 es una declaración. El poeta se compara con el *toro* y declara que ambos han nacido predestinados a sufrir. Poeta y toro son sinónimos en su sufrimiento y destino trágico, destino de muerte, verso 1, lo que evidencia el carácter antinatural de este amor.

La imagen metálica *hierro*, verso 3, está metaforizada por el adjetivo *infernado* que hace referencia al hierro candente con el logotipo de la ganadería con que se marca a las reses. Al igual que el *toro* está *marcado* por el metal del *hierro*, el poeta se siente *marcado*, o sea, herido por el metal de la *espada*, sinónimo de *cuchillo*, que marca al poeta con su destino trágico: la oposición entre su deseo amoroso y la moral al uso. Con este recurso metafórico el hablante lírico quiere resaltar su dolor y nosotros, receptores de su mensaje, captamos algo más: su convencimiento y aceptación de ese destino trágico que le marca, igual que al toro. Al igual que el animal, el poeta, no tiene salida, está condenado a morir:

2 *marcado*

3 *por un hierro infernado en el costado*

Por otra parte, el poeta está *marcado* como hombre que es, *varón*, por el *fruto* que puede dar su amor, metaforizado en *la ingle* y que hace referencia a sus genitales:

4 *y por varón en la ingle con un fruto*

El poeta ensalza la potencia sexual del animal noble, destinado a morir defendiéndose y se reconoce en esa misma nobleza.

En los tercetos la pasión amorosa acaba en desesperación y presentimientos de muerte. El tema *lengua/corazón* del verso 10 se repite en *El rayo que no cesa*. La voz poética (*lengua*) está llena de amor (*corazón*) y de exasperación (*vendaval sonoro*), verso 1. *Vendaval* lleva ya implícito la cualidad de *sonoro*, epíteto que refuerza su estado desesperado y retrata la

algaraza de la lidia del *toro* fundido con el hombre en la arena, como un *vendaval*. Toro y poeta comparten un destino trágico, que es morir en la plaza sin lograr el deseo amoroso:

13 *y dejas mi deseo en una espada*

La espada enemiga impide la realización del instinto sexual. Toro y poeta salen al embiste, se sienten impulsados a la lucha pero se encuentran cercados y burlados en el amor.

Este poema revela una vez más la crisis cultural del poeta planteada en su situación de novio enamorado que se rebela contra la moral al uso. Para liberarse de las reglas de esta moral el poeta-hombre-macho se identifica con el *toro*-macho, símbolo de muerte y masculinidad, asume el castigo-destino trágico, e impulsado por la sangre, símbolo de vida, se angustia ante la imposibilidad de supeditar su pasión amorosa al orden social establecido. Es el héroe-víctima, su destino carece de futuro, por eso es trágico.

Este soneto es fiel exponente de *El rayo que no cesa*. En él se hallan simbolizados la pasión amorosa y viril, la fidelidad, el valor, la tenacidad, el dolor y el destino trágico.

3.3.2.7. "Poema 24"

1 *Fatiga tanto andar sobre la arena*
2 *descorazonadora de un desierto,*
3 *tanto vivir en la ciudad de un puerto*
4 *si el corazón de barcos no se llena.*

5 *Angustia tanto el son de la sirena*
6 *oído siempre en un anclado huerto,*
7 *tanto la campanada por el muerto*
8 *que en el otoño y en la sangre suena,*

9 *que un dulce tiburón, que una manada*
10 *de inofensivos cuernos recientes*
11 *habitándome días, meses, años,*

12 *ilustran mi garganta y mi mirada*
13 *de sollozos de todos los metales*
14 *y de fieras de todos los tamaños.*

(Obra Completa I. Poesía 1992:506)

La primera imagen del primer verso, *fatiga*, muestra de nuevo el cansancio del poeta, como el *no cesará* del poema 2. Vuelve a usar las imágenes de *arena* y *desierto* de los poemas 13 y 19, imágenes yermas, que implican soledad y que el poeta, agotado,

1 *Fatiga tanto andar sobre la arena*

desea llenar con la presencia de la amada. La lentitud que crea el encabalgamiento suave de los versos 1 y 2 resalta la *fatiga* que siente y nos la hace sentir también al imaginarnos a nosotros mismos andando sobre la arena de un desierto. Esta arena es antropomórfica pues es *descorazonadora*, imagen que conlleva el significado de desánimo e implica la dificultad de andar por ella. El poeta se siente *desierto* en la soledad sin amor.

Los versos 1 y 2 hacen recordar los del poema de Quevedo “Amante ausente del sujeto amado”:

*Yo dejo el alma atrás; llevo delante
desierto y solo el cuerpo peregrino*
(Obra Poética I, 1999:487)

Una vez más se infiere la influencia de los clásicos en Miguel Hernández.

El puerto sin barcos de los versos 3 y 4 nos recuerdan el *desierto sin arena* del poema 19. Estos versos expresan un despropósito e insinúan que la vida del poeta no tiene sentido. Todo le cansa, molesta o angustia. El ritmo de este cansancio está conseguido por los encabalgamientos suaves de los cuartetos y por la repetición anafórica de *tanto*:

Fatiga tanto

.....

tanto vivir

.....

Angustia tanto

.....

tanto la campanada

.....

El ritmo también está realzado por la aliteración de la *s* en *el son de la sirena* y la *sangre suena*, por la onomatopeya de *el son de la sirena* y por el vocablo de cuatro sílabas *campanada*. Nuestros sentidos parecen columbrar el sonido de la sirena y el tan-tan de la

campana. La campana, que es de metal, llora por el muerto que suena con la sangre del poeta. La sangre del poeta hierve de amor no consumido. Ese muerto es este amor destruido.

La garganta del poeta, verso 12, donde nace su voz, es presa del *sollozo*, sonido de los *metales (cuchillos-espadas)* y de las *fieras (tiburones)* que desgarran su canto poético, su queja y su grito.

En el verso 9 encontramos de nuevo una antítesis, *dulce tiburón*, que implica la fiereza de su penar amoroso y nos recuerda a la antítesis de *ala dulce y homicida* del poema 1. El *tiburón no puede ser dulce* ya que es la imagen de un animal salvaje que simboliza muerte violenta. Es otra manera de explorar las contradicciones del amor en que se vio envuelto Miguel Hernández.

La *manada de cuernos*, las *fieras de todos los tamaños*, se le vienen encima y su imaginación (*mi mirada*) entrevé *todos los metales* que le provocan llanto (*sollozos*) todos los que son causa de su sensación de vacío y cansancio, *cuchillos, espadas, cáliz, guadaña*. Estas imágenes de metales son instrumentos de tortura que le desgarran el corazón y últimamente la vida, instrumentos de la amenaza de un destino trágico.

3.3.3 “Elegía”

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería.)

1 Yo quiero ser llorando el hortelano
2 de la tierra que ocupas y estercolas, Estrofa 1
3 compañero del alma, tan temprano.

4 Alimentando lluvias, caracolas
5 y órganos mi dolor sin instrumento Estrofa 2
6 a las desalentadas amapolas

7 daré tu corazón por alimento.
8 Tanto dolor se agrupa en mi costado, Estrofa 3
9 que por doler me duele hasta el aliento.

- 10 *Un manotazo duro, un golpe helado,*
11 *un hachazo invisible y homicida,* *Estrofa 4*
12 *un empujón brutal te ha derribado.*
- 13 *No hay extensión más grande que mi herida,*
14 *lloro mi desventura y sus conjuntos* *Estrofa 5*
15 *y siento más tu muerte que mi vida.*
- 16 *Ando sobre rastros de difuntos,*
17 *y sin calor de nadie y sin consuelo* *Estrofa 6*
18 *voy de mi corazón a mis asuntos.*
- 19 *Temprano levantó la muerte el vuelo,*
20 *temprano madrugó la madrugada,* *Estrofa 7*
21 *temprano estás rodando por el suelo.*
- 22 *No perdono a la muerte enamorada,*
23 *no perdono a la vida desatenta* *Estrofa 8*
24 *no perdono a la tierra ni a la nada.*
- 25 *En mis manos levanto una tormenta*
26 *de piedras, rayos y hachas estridentes* *Estrofa 9*
27 *sedienta de catástrofes y hambrienta.*
- 28 *Quiero escarbar la tierra con los dientes,*
29 *quiero apartar la tierra parte a parte* *Estrofa 10*
30 *a dentelladas secas y calientes.*
- 31 *Quiero minar la tierra hasta encontrarte*
32 *y besarte la noble calavera* *Estrofa 11*
33 *y desamordazarte y regresarte.*

- 34 *Volverás a mi huerto y a mi higuera:*
 35 *por los altos andamios de las flores* *Estrofa 12*
 36 *pajareará tu alma colmenera*
- 37 *de angelicales ceras y labores.*
 38 *Volverás al arrullo de las rejas* *Estrofa 13*
 39 *de los enamorados labradores.*
- 40 *Alegrarás la sombra de mis cejas,*
 41 *y tu sangre se irá a cada lado* *Estrofa 14*
 42 *disputando tu novia y las abejas.*
- 43 *Tu corazón, ya terciopelo ajado,*
 44 *llama a un campo de almendras espumosas* *Estrofa 15*
 45 *mi avariciosa voz de enamorado.*
- 46 *A las aladas almas de las rosas*
 47 *del almendro de nata te requiero,* *Estrofa 16*
 48 *que tenemos que hablar de muchas cosas,*
 49 *compañero del alma, compañero.*

(10 de enero de 1936)

(Obra Completa I. Poesía 1992:509-510)

“Elegía” pone una vez más de manifiesto la naturaleza autobiográfica de la poesía de Miguel Hernández. Concha Zardoya (1961:643) afirma que toda su obra «...no es más que la transformación poética de ásperas, fuertes y tremendas realidades». La muerte de su amigo Ramón Sijé es una más de estas tremendas realidades que vivió el poeta. Esta elegía es un canto a la amistad truncada por la muerte, una auténtica amistad. Ramón Sijé fue un amigo verdadero. Fue también su mecenas, el que le introdujo en el mundo literario de Orihuela y despertó en él su amor por los clásicos. Miguel Hernández convierte la vivencia personal de su muerte en una de las poesías más logradas de su obra poética. De nuevo somos testigos del destino trágico que pesa sobre Miguel Hernández, tema de esta disertación. Refiriéndose a este poema, Marie Chevalier ha escrito: «Los lazos de amistad rotos por la muerte de

Ramón Sijé procuran la ilustración más escandalosa del destino de desgracia que pesa sobre el hombre». (En Padilla, 1993 II:959).

“Elegía” está fechada el 10 de enero de 1936; la escribió a los pocos días de morir su amigo y fue incluida en *El rayo que no cesa* como poema número 29. Consta de 49 versos endecasílabos de arte mayor con rima consonante y estrofas de tercetos encadenados. La estrofa final es un serventesio. Aunque rompe la estructura del libro al no ser soneto, guarda una estrecha relación con él ya que es también poema de amor desesperado. La misma metáfora del *rayo* fulminante expresa el dolor y sufrimiento de las dos muertes del poeta, la muerte real del amigo y la de su vida interior que ha cantado en los sonetos. Sin embargo, mientras que en los sonetos la muerte es liberación y refugio de la tortura a que le somete el desdén de la amada, “Elegía” es la no-aceptación de la muerte; el poeta siente horror de esta muerte física y se rebela contra ella en un paroxismo brutal.

Las palabras de la introducción conllevan el significado del poema. El poeta hace suya la muerte del amigo al expresar su dolor con el pronombre personal ‘me’: *se me ha muerto; como del rayo* indica lo fulminante de la muerte, y *con quien tanto quería* evidencia la comunión que existía entre ellos.

El *cuchillo*, imagen elíptica, está representado en “Elegía” por el *hachazo invisible y homicida*, verso 11, y por los *rayos y hachas estridentes*, verso 26, que siegan la vida del amigo. *Cuchillo* es también el *rayo* que alude a lo repentino de la muerte y que se vislumbra a través de todo el poema, que cae veloz, en zig-zag, de verso en verso, encadenando unos con otros. Son versos con acentos rítmicos internos obligatorios en la sexta y décima sílabas:

1 Yo quiero ser llorando el hortelano

Estos acentos producen un ritmo cortante, como el *rayo*, una entonación inflexible, que delata el dolor del poeta, su enfado y desesperación por la muerte inesperada. El desgarramiento doloroso que siente, como *cuchillos* que se clavan en su corazón, aumenta progresivamente en intensidad a medida que el poema avanza y observamos una transformación en el estado anímico del poeta.

La composición se desarrolla en varias etapas de gran fuerza emotiva. Comienza con la lamentación del poeta que llora ante la tumba del amigo. Un tono de resignación se percibe en los primeros tercetos en los que el poeta parece aceptar su muerte consolándose con ser su *hortelano*. Quiere crear un huerto y fertilizarlo con sus restos para que en fusión con la

tierra, con lo telúrico, den fruto y así tener algo suyo. Esto concuerda con el amor que Miguel Hernández, que fue pastor, sentía por la naturaleza. En “Elegía” se destaca el motivo de la muerte en su dimensión de integración telúrica:

- 1 *Yo quiero ser llorando el hortelano*
- 2 *de la tierra que ocupas y estercolas,*
-
- 6 *a las desalentadas amapolas*
- 7 *daré tu corazón por alimento.*

El cuerpo del amigo, en proceso de transformación, entra a formar parte del reino natural. El tono de resignación comienza a cambiar con el encabalgamiento brusco del segundo sobre el tercer terceto. La intensidad del dolor comienza en los versos 8 y 9:

- 8 *Tanto dolor se agrupa en mi costado,*
- 9 *que por doler me duele hasta el aliento.*

Este dolor se expresa con más énfasis en la estrofa cuatro mediante la anáfora *un* y el recurso de varios sustantivos para un solo verbo. Esta estrofa es cinematográficamente vívida; nos parece estar viendo al protagonista siendo empujado, derribado y atacado brutalmente por detrás:

- 10 *Un manotazo duro, un golpe helado,*
- 11 *un hachazo invisible y homicida,*
- 12 *un empujón brutal te ha derribado.*

La rima interna *azo-azo*, el valor semántico de los adjetivos *duro*, *helado*, *invisible*, *homicida*, *brutal*, y el único verbo en la estrofa intensifican la violencia de la muerte. El participio *derribado* refuerza la índole de destino trágico que pende sobre el poeta.

El proceso de reintegración del cuerpo del amigo a la naturaleza no proporciona alivio al poeta. El encuentro inexorable con la realidad de la muerte lo traspasa de dolor y lo expresa en la dimensión espacial del verso 13:

- 13 *No hay extensión más grande que mi herida*

El dolor es tan devastador que en el verso 15 exclama sentir la muerte del amigo más que su propia vida:

- 15 *y siento más tu muerte que mi vida*

El poeta también reitera su desconsuelo ante la excesiva prontitud de esta muerte. Las anáforas de las estrofas 7 (*Temprano*) y 8 (*No perdono*), aumentan la tensión de disgusto del 'yo' poético que sintiendo la imposibilidad de resucitar al amigo, grita ante el horror de la muerte-acontecimiento.

En las estrofas 8, 9, 10 y 11 el poeta adquiere una actitud de negación y denuncia de la muerte imprevista. Fulminado por el dolor/*rayo que no cesa*, se vuelve *rayo* él mismo y provoca un cataclismo, dramáticamente expresado en el clímax de desesperación y agresividad de la estrofa 9:

25 *En mis manos levanto una tormenta*
26 *de piedras, rayos y hachas estridentes*
27 *sedienta de catástrofes y hambrienta.*

Mediante recursos retóricos de aliteración, la *r* en las estrofas 9, 10 y 11, la anáfora en las estrofas 7, 8 y 10 y el polisíndeton en los versos 32 y 33, se rebela contra la muerte y expresa la urgencia de rescatar al amigo y compartir su huerto:

28 *Quiero escarbar la tierra con los dientes,*
29 *quiero apartar la tierra parte a parte*
30 *a dentelladas secas y calientes.*

Negando el deseo expresado en los versos 6 y 7, en los que iba a alimentar su huerto con el corazón del amigo, el poeta quiere ahora recobrarlo y, en su delirio, se lanza a desenterrar y resucitar al amigo muerto:

31 *Quiero minar la tierra hasta encontrarte*
32 *y besarte la noble calavera*
33 *y desamordazarte y regresarte.*

En la última parte de la elegía se inicia un nuevo tono de consolación y sosiego. El poeta imagina al amigo en todo lo que hay de hermoso en la naturaleza que le rodea. Imágenes como *abejas*, *terciopelo*, *almendras espumosas*, *rosa*, *nata* y *compañero*, revelan la placidez de la resignación después de tanto sufrimiento.

En las últimas estrofas el poeta sublima la realidad. Asistimos a un proceso de reencarnación. Ramón Sijé se ha fusionado con la naturaleza y ha vuelto, se ha reencarnado en las flores, la higuera, el huerto:

- 34 *Volverás a mi huerto y a mi higuera:*
35 *por los altos andamios de las flores*
36 *pajareará tu alma colmenera*

Nótese la adecuación del cambio del tiempo verbal al sentido que toma el poema, a la intención del hablante lírico. Los futuros esperanzadores, *volverás*, versos 34 y 38, y *alegrarás*, verso 40, sustituyen a los verbos en presente. El poeta exhorta el valor de la amistad fuera del tiempo. Con un acto de fe y la ilusión del consuelo, el poeta infunde vida al amigo. Ana María Fagundo (1969:256) lo expresa así: «Miguel Hernández no es ya el hortelano que se lamenta ante la tumba del amigo sino que ahora, creyéndolo libre de la muerte, lo llama para dialogar como antaño»:

- 43 *Tu corazón, ya terciopelo ajado,*
44 *llama a un campo de almendras espumosas*
45 *mi avariciosa voz de enamorado.*

En el serventesio final el poeta logra una armoniosa sonoridad con la aliteración de la *l* y el ritmo vocálico de la *a* y la *o*. La voz lírica adquiere un tono de cotidianidad. El poeta quiere seguir comunicándose con el amigo y compartiendo su vida:

- 46 *A las aladas almas de las rosas*
47 *del almendro de nata te requiero,*
48 *que tenemos que hablar de muchas cosas,*
49 *compañero del alma, compañero.*

Pese al final esperanzador de la elegía, que plantea regresar al amigo y compartir su existencia, no olvidamos que es una ‘elegía’, o sea, un canto a una persona muerta, en la que la desgracia de la muerte del amigo es la desgracia de la muerte interior del poeta, ambas sin desenlace posible. Las imágenes de *pedras*, *rayos* y *hachas* siguen constituyendo una amenaza. El rayo no ha cesado, lo cual revela una vez más su destino trágico.

3.4 Resumen sobre los poemas estudiados.

Como ya se ha dicho en 2.2 y 3.2, *El rayo que no cesa* es libro clave en la evolución poética de Miguel Hernández y supone una transformación contundente en su vida. De exaltar el

amor como centro de su universo llega a lamentarse vehementemente de las limitaciones que le impone este amor. *El rayo que no cesa* es fruto de esta metamorfosis.

Habiendo analizado los poemas en que se encuentran la imagen del *cuchillo* y símbolos sinónimos advertimos que los sonetos están ubicados entre el primer poema “Un carnívoro cuchillo”, que revela la muerte interior del poeta, muerte oculta que él consiente y la muerte-suceso real de la elegía, muerte exterior, inesperada, que irrumpe brutalmente en su vida.

El rayo que no cesa tiene contradicciones complejas. En su paroxismo el poeta manifiesta su horror a la muerte y al mismo tiempo la desea y vislumbra como liberación. Sometido sin quererlo a esta angustia vital siente un vacío y soledad profundos y se hace su cómplice. Pero a pesar de su enardecimiento y de la desdicha infinita que grita en los sonetos, el poeta no resuelve su conflicto. Es en “Elegía”, cuando al encontrarse con la realidad de la muerte física del amigo, se libera de esta complicidad y rechaza la muerte enérgicamente.

Los recursos técnicos que el poeta emplea en este poemario -el ritmo, la retórica, la uniformidad estrófica, las imágenes, la personificación y las antítesis- dan unidad y sentido al libro. La abundancia de verbos en presente logra intensificar la declaración del dolor del poeta. Las repeticiones, con variación en la reiteración, abundan y nos revelan su carácter impulsivo, su pasión desbordada. En *El rayo que no cesa* Miguel Hernández expresa vigorosa y enérgicamente el contenido psíquico-afectivo de su poesía, su amor frustrado -tema obsesivo y dominante- y el presentimiento de un destino trágico que se cierne sobre él.

Para ello hace uso de imágenes que simbolizan la frigidez y complicidad de la amada, la pena que esto le causa y la frustración que siente. En esta disertación hemos analizado las imágenes inanimadas, punzantes y metálicas, de connotación destructiva, a las que el poeta metaforiza confiriéndoles características antropomórficas. Al dotar a la materia de vida e intenciones resulta más real su sufrimiento. Estas imágenes revelan su atormentado estado de ánimo, el desgarró de su mundo interior. El *cuchillo* es *carnívoro* y vuela, la *espada*, que asocia a *estalactita*, es *terca*, la *pedra* es *obstinada*, el *metal*, *triste* y *sonoro*, las *cornadas* son *amorosas* y *cálidas*, la *arena* está *descorazonada*, el *aliento* le duele, la *voz* es *avariciosa*. Él mismo se autodenomina *barro*, imagen telúrica que alude a la fecundidad y al mito de la tierra y el agua. Otras imágenes metálicas lacerantes que usa son *guadañas*, *puñales* y *hacha*. La *espada* está asociada también a *toro*, imagen con la que se identifica el propio poeta en un alarde de víctima propiciatoria, con quién comparte el mismo destino

trágico, así como también a *asta* y *cuernos*, símbolos igualmente hirientes. Las imágenes *ave*, *fiera* y *tiburón*, aunque no son metálicas, llevan implícito el peligro de muerte.

Una imagen no metálica, pero clave, que corre por todo el libro atravesando el corazón del poeta, es *rayo*. Este *rayo que no cesa*, que titula el poemario es fulminante y tan lacerante como *cuchillo*. Se encuentra asociado a las imágenes metálicas y cortantes que hemos visto, así como también a las fieras y todo lo que hace daño. Las imágenes punzantes tienen un evidente significado fálico que explica la obsesión erótica del poeta, obsesión cuyo origen son los deseos reprimidos y la insatisfacción sexual.

Decía Jung (1974:7) que «Los instintos reprimidos pueden destruir al hombre». Uno de los instintos básicos del hombre, el erótico, existe en irremediable conflicto con las leyes y reglas de la sociedad contemporánea de Miguel Hernández. La sociedad es el obstáculo invencible y el poeta protesta contra los límites que le impone esa sociedad. Es, por tanto, la lucha de lo natural y espontáneo, del amor puro, y el ser inflexible en que la sociedad, en este caso una sociedad conservadora y de vía estrecha, transforma al hombre. El no poder consumir su amor induce al poeta al masoquismo, a hacerse cómplice de la muerte y le sume en un estado de aflicción y desánimo revelador, mediante estas imágenes y las antítesis, de su cosmovisión trágica.

4. LA IMAGEN DEL *CUCHILLO* EN LA POESÍA DE LOS CONTEMPORÁNEOS DE MIGUEL HERNÁNDEZ. SU INFLUENCIA EN *EL RAYO QUE NO CESA*

En la génesis de la imagen de *cuchillo-ave-carnívoro* hernandiana parece haber influido la poesía de los coetáneos de Miguel Hernández, todos ellos mayores que él, de los que aprendió mucho y con los que se identificó. Podemos considerar a **Federico García Lorca**, **Vicente Aleixandre** y **Pablo Neruda** como los que más influyeron en su obra.

Veamos cómo la imagen del *cuchillo* que aparece en la obra de estos poetas, influyó en la poesía de Miguel Hernández.

4.1 Federico García Lorca

Miguel Hernández escribe *El rayo que no cesa* entre 1934 y 1935. En estas fechas nuestro poeta ya habría leído el *Romancero gitano* de Federico García Lorca aparecido en 1928. Es apropiado que en *El rayo que no cesa* y en toda la poesía amorosa de Miguel Hernández encontremos conflictos personales, que son a su vez universales, característicos de la obra de Federico. Los dos poetas, aunque por diferentes causas, sufren una frustración erótica debido a las normas que les impone la sociedad de su época. En la obra de ambos se vislumbra la lucha entre lo convencional y lo espontáneo, entre la norma y los anhelos de libertad. Según Fromm (1972:74), Freud detectó un conflicto inevitable entre civilización u orden social y sana felicidad humana: el hombre civilizado se ve forzado a reprimir sus impulsos en una sociedad organizada. Para Freud civilización es el producto de la frustración de los instintos y por tanto causa de enfermedades mentales. La conciencia moral que se transparenta en *El rayo que no cesa* es cruel represora de los instintos. El *Romancero gitano* refleja el conflicto ‘primitivismo versus civilización’, la incompatibilidad del mundo gitano y el mundo de la sociedad burguesa. Esta oposición entre la libertad del individuo y la represión impuesta por la sociedad es el desencadenante trágico que proyectará la sombra de la muerte en los poemas de Lorca y Hernández.

En la poesía y el teatro de Lorca se observa una estrecha asociación del metal con la muerte, presente siempre en su obra poética y en su trilogía dramática en las que corre la sangre y brillan los *cuchillos*, *puñales*, *sables*, *navajas* y *espadas*. Versos del *Poema del cante jondo* son:

“Jinete”

El puñal

entra en el corazón

como la reja del arado

en el yermo

No

No me lo claves.

No

(Obras Completas I, 1977:169)

En “Jinete” el poeta utiliza un símil para describir cuan fácilmente,

como la reja del arado en el yermo

entra el puñal en el corazón del amado y suplica a la amada que no se lo clave. Este es el mismo tema de algunos poemas de *El rayo que no cesa*, una invocación a la novia para que cese de torturarlo. El sufrimiento que le produce el desdén de la amada hiere su corazón con un *puñal/cuchillo/espada*, como en el poema 3:

4 *de tiznar y cortar los corazones*

5 *en el mío has entrado y en él pones*

.....

9 *Sal de mi corazón del que me has hecho*

Así como también el *toro/poeta* del poema 17 que:

5 *Respira corazones por la herida*

En el “Diálogo del amargo” de Lorca, los *cuchillos* que matan son duros (metálicos), los otros, los blandos, son cobardes y se asustan de la sangre:

Los cuchillos de oro se van solos al corazón

los de plata cortan el cuello

los otros cuchillos no sirven.

los otros cuchillos son blandos

y se asustan de la sangre.

(Obras Completas I, 1977:236)

En el *Romancero gitano* la *espada* del viento antropomórfico en el poema de “Preciosa y el aire” es otro *cuchillo* perseguidor:

El viento-hombrón la persigue

Con una espada caliente.

(Obras Completas I, 1977:396)

En “Reyerta” son las *navajas* el metal cortante y mortal. Las navajas están embellecidas con la sangre del enemigo. Aquí la *navaja/cuchillo* tal vez no tenga el mismo fin que el *cuchillo* de *El rayo que no cesa* pues “Reyerta” no parece ser un poema de amor rechazado pero sí es un poema de muerte que habla de *alas* y *navajas*.

Marie Chevalier (1977:87) observa que «la metáfora más específicamente hermandiana de este *rayo* paradójico, *rayo que no cesa*, enlaza hasta tal punto con la sensibilidad de los hombres de su tiempo que podemos ver un antecedente del *ala/cuchillo* en este poema de Lorca»:

En la mitad del barranco

las navajas de Albacete

bellas de sangre contraria

relucen como los peces

.....

Ángeles con grandes alas

de navajas de Albacete.

Juan Antonio el de Montilla

rueda muerto la pendiente,

su cuerpo lleno de lirios

y una granada en las sienas.

Ahora monta cruz de fuego,

carretera de la muerte.

.....

(Obras Completas I, 1977:398)

La muerte lorquiana es también muerte acechada, elemento de misterio y presagio, como en *El rayo que no cesa*. Al igual que en éste, el *cuchillo*, simbólico o real, se ciernen sobre el héroe del *Romancero gitano* como instrumento mortal. Juan Cano Ballesta (en Gil, 1989:146) resalta que en casi todos los romances se percibe un cielo cargado de amenaza y

presagio, encarnación de la visión fatalista andaluza. Del héroe lorquiano puede decirse que ‘está a la muerte’ como una amenaza vaga, indeterminada, de fuerzas incontrolables, casi cósmicas.

Sirva como ejemplo el poema “Muerto de amor”, cargado de presentimientos:

.....

*Ajo de agónica plata
la luna menguante pone*

.....

*La noche llama temblando
al cristal de los balcones
perseguida por los mil
perros que no la conocen*

.....

*Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba, no sé dónde.
y el cielo deba portazos
al brusco rumor del bosque.*

(Obras Completas I, 1977:421-422)

Guillermo Díaz-Plaja (1980:65) constata que la muerte que canta Federico es una muerte cuya presencia tiene fría naturalidad, es una muerte vecina, inmediata, que acecha, con simbología amarga, pero muy española. Es la muerte para la que Séneca pide una estoica elegancia. Su teatro clásico es una exaltación suprema de la muerte:

*Con un cuchillo
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano*

(Obras Completas II, 1977:662)

En este monólogo de la Madre en *Bodas de sangre*, de 1933, el *cuchillo* está vivo en su imaginación como un *cuchillito*, diminutivo cargado de gran violencia, imagen que evoca valores contrarios: pequeñez, ingenuidad, amenaza, tragedia. En otros monólogos de la obra,

la Madre hace repetidas referencias a la *navaja*, una obsesión que revela que no ha superado la tragedia familiar pasada y que presiente el advenimiento de otra futura:

«La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó... Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era».

(Obras Completas II, 1977:1172)

En este pasaje la Madre evoca el recuerdo del marido e hijo muertos a navajazos a manos de los Félix. Los personajes de Lorca, como los novios de *El rayo que no cesa* tienen que elegir entre el instinto y el orden social. He aquí el conflicto de dos corrientes adversas, y el *cuchillo* por medio, que causa la tragedia.

El *cuchillito/navaja* de la Madre del Novio en *Bodas de sangre* pende sobre la vida de su hijo como el *carnívoro cuchillo* pende sobre la vida de Miguel Hernández. Al igual que éste no encuentra reciprocidad en su amor, así el Novio no es correspondido en su amor por la Novia.

Hay otro monólogo de *Bodas de sangre*,

*La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.*

(Obras Completas II, 1977:640-641)

que nos recuerda también al *cuchillo* agorero del poema 1 de *El rayo que no cesa*:

3 *sostiene un vuelo y un brillo*

4 *alrededor de mi vida.*

Ambos acechan desde el aire y ambos causan la muerte. En el monólogo de *Bodas de sangre* aparece la asociación ‘luna-metal-muerte’ tan característica de la obra lorquiana en que *luna* es imagen ominosa, premonitoria de muerte. La imagen de la *sangre* motivada por la imagen del *cuchillo* es imagen de mal agüero que pesa sobre el poeta. En una postal inédita a Guillermo Díaz-Plaja (1980:66), Federico, refiriéndose al paisaje de la sierra granadina escribe: «Aquí se comprenden muy bien las llagas de San Roque, las lágrimas de sangre y el gusto por el cuchillo clavado».

En el “Romance sonámbulo” el metal está encubierto por una atmósfera de misterio:

*Compadre quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.*

(Obras Completas I, 1977:401-402)

En este poema, el *cuchillo*, al igual que *caballo* y *montura* son símbolos de una vida al margen de la ley. El gitano viene *sangrando* debido probablemente a un enfrentamiento con la Guardia Civil. El gitano utiliza su *cuchillo* para atacar, defenderse y vengarse. Es un marginado de la sociedad y quiere cambiar su estatus por una vida estable, denotado en *casa*, *espejo*, *manta* que son objetos domésticos. Este *cuchillo* no tiene equivalencia en *El rayo que no cesa*. Puede vincularse al enfrentamiento entre el elemento natural libre y vital, representado por los gitanos, y las fuerzas opresivas, representadas por la Guardia Civil. Conflicto paralelo al de Miguel Hernández: enfrentamiento entre lo natural, el amor espontáneo, y la opresión de una sociedad conservadora de vía estrecha que pone trabas a la consumación de ese amor.

Otra acepción de *cuchillo* pero en otro contexto, la tenemos en los *cuchillos/puñales* del poema “Prendimiento y muerte de Antofñito el Camborio” en el que conllevan un sentido de orgullo y altanería. El gitano de ascendencia aristocrática ha perdido su cetro y honra gitana al no hacer frente, *cuchillo* en mano, a la Guardia Civil. Esto es interpretado por sus compadres como traición a la raza; no es pues un ‘legítimo Camborio’. Donde no hay lucha, sangre, pasión, no hay verdaderos gitanos, sólo *cuchillos* tiritando de frío y deshonra:

*Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos
están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.*

(Obras Completas I, 1977:418)

Cuando más tarde Antofñito el Camborio cae muerto bajo los puñales de los cuatro Heredías es cuando se comporta como un ‘gitano legítimo’ y es reivindicado por los suyos:

*Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.*
(Obras Completas I, 1977:419)

Hasta ahora, la muerte en el *Romancero gitano* sucede por motivos de odios familiares, fuerzas ancestrales, y fatalismo. Fatalismo agorero es lo que cerca la ciudad de los gitanos en el “Romance de la Guardia Civil Española” en el que se presiente la tragedia desde el comienzo. Este poema del *Romancero gitano* es el que mejor refleja el conflicto universal ‘libertad-opresión’: el principio de libertad ahogado por el principio de autoridad, el tema del destino trágico. También los *sables* de los guardias civiles gravitan sobre la ciudad y sus gitanos como el *carnívoro cuchillo* sobre la vida del poeta de Orihuela:

.....
*los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan*
.....

*Por las calles empinadas
suben las capas siniestras
dejando detrás fugaces
remolinos de tijeras.*
(Obras Completas I, 1977:429)

El mundo mágico y soñado de la gitanería lorquiana es destruido por los sables de las fuerzas de la represión. Las fuerzas libres naturales, simbolizadas por los gitanos, se contraponen a las fuerzas de la fría disciplina social, representadas por la Guardia Civil. Este romance refleja la eterna lucha entre la libertad y la tiranía, sentir vocacional de Miguel Hernández.

Violencia implícita en cosas inanimadas encontramos en el romance erótico de “La casada infiel” en el que los *cuchillos* rasgan la seda y, con una metáfora audaz, compara los lirios a *espadas* que se baten en el aire:

*El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,*

*como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos*

.....

*Con el aire se batían
las espadas de los lirios.*

(Obras Completas I, 1977:406-407)

En el libro *Poeta en Nueva York*, de 1929-1930, se amplía la expresión de la imagen metálica que predomina en el *Romancero gitano: Nueva York de alambre y de muerte*. El poeta hace uso de metales industriales agresivos, como la ciudad que retrata. Según Ramón Xirau (en Gil, 1989:214), los metales de *Poeta en Nueva York* -*agujas, alambres, alfileres*- acechan más agazapadamente que los *cuchillos, navajas y puñales del Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*, que herían de frente:

“Sorpresa” (*Poema del cante jondo*)

Muerto se quedó en la calle

Con un puñal en el pecho

No lo conocía nadie

(Obras Completas I, 1977:172)

“Asesinato” (*Poeta en Nueva York*)

- *¿Cómo fue?*

- *Una grieta en la mejilla*

¡Eso es todo!

Una uña que aprieta el tallo

Un alfiler que bucea

(Obras Completas I, 1977:477)

El *puñal* del poema “Sorpresa” se convierte en *grieta en la mejilla* y *alfiler que bucea* en el poema “Asesinato”.

En otros poemas del libro *Poeta en Nueva York* encontramos las mismas imágenes, por ejemplo:

espina del puñal, (“El rey de Harlem”, Obras Completas I, 1977:459-463),

muchedumbres en el alfiler (“Luna y panorama de los insectos”, Obras Completas I, 1977:511-513),

puñalitos sueña en su vigilia (“Muerte”, Obras Completas I, 1977:503),

Era la gran reunión de los animales muertos

traspasados por las espadas de la luz.

(“Danza de la muerte”, Obras Completas I, 1977:469-472)

Espina, puñal, alfiler, puñalitos, espadas son imágenes hirientes, de agresión corporal que también encontramos en *El rayo que no cesa* y que reflejan el paroxismo del poeta.

En el poema “La cogida y la muerte” del libro *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*, de 1934, el cuerno/asta del *toro* toma el lugar del *puñal/espada/cuchillo* de *El rayo que no cesa*. Ramón Xirau (en Gil, 1989:215) hace notar que a la metáfora *metal-cuchillo-muerte* se añade ahora el *asta*, símbolo de la agresividad del *toro-muerte*.

Y un muslo con un asta desolada

a las cinco de la tarde

¡Y el toro solo corazón arriba!

a las cinco de la tarde

El toro ya mugía por su frente

a las cinco de la tarde

(Obras Completas I, 1977:551)

A Ignacio Sánchez Mejía lo mata el *asta* del *toro*. Sin embargo el hablante lírico de los poemas 14, 17 y 23 de *El rayo que no cesa* se identifica y compara con el *toro* que muere bajo la *espada* del matador.

En el poema 14 de *El rayo que no cesa* la *espada* es el amor de la amada que se clava en los huesos del *toro/poeta*. Por eso las cornadas son cálidas y amorosas:

Silencio de metal triste y sonoro,

espadas congregando con amores

en el final de huesos destructores

de la región volcánica del toro.

.....

De amorosas y cálidas cornadas

(Obra Completa I. 1992:500)

En el poema 17 el *asta* del *toro* está manchada de sangre. El *cáliz*, que es la *espada* de *acero*, vierte el vino de la muerte sobre el corazón del poeta. El *toro/poeta* cae bajo la *espada/cáliz* de *acero* que es su sino.

Y como el toro tú, mi sangre astada,

que el cotidiano cáliz de la muerte,

edificado con un turbio acero,

*vierte sobre mi lengua un gusto a espada
diluida en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero.*

(Obras Completas I. Poesía 1992:503)

En el poema 23 el *cuchillo* es *hierro infernal*:

*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.*

En “La sangre derramada” de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*, el *cáliz* no puede contener la sangre de Ignacio:

*¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No. ¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga.*

(Obras Completas I, 1977:555)

En este poema se observa la concepción unificadora de ‘*vida-sangre-muerte*’. Según apunta Jorge Guillén (1977:LXXXII): «Sangre encauzada o sangre derramada: sangre de amor o de crimen, doble significado del símbolo por excelencia en la lírica y en la dramaturgia de Lorca».

En el mismo poema, Lorca hace referencia a la *espada* del torero, *espada* que se volvió contra él en forma de *asta/cuerno*:

*No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.*

(Obras Completas I, 1977:554)

En la obra de Lorca también hay imágenes cortantes no metálicas. A lo agresivo del metal - *puñal, alfiler, asta*- se suma la muerte representada también por lo sólido y lo pétreo, lo mineral, lo rocoso. En el poema “Cuerpo presente” de *Llanto por la muerte de Ignacio*

Sánchez Mejía: *Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido* (Obras Completas I, 1977:556), la piedra es la solidez absoluta de lo inanimado.

En el poema 2 de *El rayo que no cesa* la imagen *espadas* está asociada a piedras cortantes, *estalactitas*:

*¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?*

.....
*Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores*
(Obra Completa I. Poesía 1992:494)

Así pues, imágenes que causan la muerte a Sánchez Mejía y al corazón del poeta de *El rayo que no cesa* son: *estalactita-asta-espada-cuchillo-rayo*.

En su elegía a Federico García Lorca, Miguel Hernández se encuentra de nuevo con la muerte repentina, muerte-suceso, como la de Ramón Sijé, esta vez no a causa del destino trágico sino a una causa injusta de crueldad humana. El poeta expresa su duelo con la imagen que mejor describe su punzante dolor, con el *cuchillo*, que es la misma imagen que expresa 'su otra muerte', la oculta, la muerte que lleva dentro, la que causa su amor rechazado:

*¡Qué sencilla es la muerte; qué sencilla
pero qué injustamente arrebatada!
No sabe andar despacio y acuchilla
Cuando menos se espera su turbia cuchillada.*
(Obra Completas I. Poesía 1992:553)

De todo esto se infiere que la imagen del *cuchillo* en Federico García Lorca influyó en *El rayo que no cesa* como símbolo hiriente, símbolo de desgarró que expresa el amor frustrado, la violencia, el dolor y la muerte, temas portadores de signos trágicos, y como símbolo de un mundo antagónico: civilización-naturaleza, opresores-oprimidos. El desajuste entre realidad y deseo hace que ambos poetas sean trágicos.

El *cuchillo* en Lorca es símbolo de orgullo y estatus, de matonismo, machismo del gitano, símbolo de amenaza de muerte física y represión, de marginación, defensa y venganza.

El *cuchillo* en Miguel Hernández es sufrimiento, desconsuelo, desesperación, símbolo de la amenaza de un destino trágico, amenaza que no cesa y símbolo de muerte como liberación.

4.2 Vicente Aleixandre.

Vicente Aleixandre fue en su tiempo un renovador de la poesía. Tres de sus libros: *Pasión de la tierra* (1929), *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1932-1933), suponen una ruptura con la poesía del momento, poesía pura, y con la anterior. Son libros de evidente tono surrealista aunque Aleixandre nunca se considerara poeta surrealista.

El surrealismo es un movimiento literario y artístico que intenta sobrepasar lo real impulsando, con automatismo psíquico, lo imaginario o irracional. El surrealismo surge como consecuencia del descubrimiento del subconsciente. El hombre, detrás de su ser consciente, esconde el caos y quiere expresarlo. Por lo tanto, el surrealismo surge como exigencia de libertad, exigencia de la libertad de expresión. El surrealismo da gran importancia a la imagen, entendiendo como tal el objeto real y el comparado. La poesía surrealista transforma cualquier elemento, por bajo que sea, en imagen poética. Estos elementos, que adquieren cualidades irreales, suelen ir ordenados en el verso sin vínculo posible entre ellos. El movimiento surrealista nace en Francia, con Rimbaud y “Los cantos de Maldoror”, de Lautréamont, que se consideran el precedente básico del surrealismo. André Breton escribe en 1924 el primer manifiesto surrealista.

El surrealismo influye en algunos poetas de la Generación del 27, entre ellos Aleixandre, para los que supuso un estímulo y una forma de rebeldía antisocial. Jorge Guillén (en Cano, 1972:24) no cree que estos poetas se sintieran surrealistas sino que para ellos «el surrealismo fue como una invitación al riesgo de la libertad imaginativa».

Dámaso Alonso (en Rubio, 1996:14-15) señala que la transformación que se había realizado en la Generación del 27 tiene su principio en el influjo del surrealismo y nombra en su libro *Poetas españoles contemporáneos* los libros de la nueva era poética: *Pasión de la tierra* (1929), *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1932-1933) de Vicente

Aleixandre, *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti y *Residencia en la tierra* (1928-1935), de Pablo Neruda.

Darío Puccini (1979:74) comenta que al unísono con las tendencias comunes de la vanguardia y al igual que sus compañeros de generación, Aleixandre participa en el proceso de secularización que desde hace tiempo han emprendido las modernas filosofías de la existencia, la poesía y las artes.

La poesía de Vicente Aleixandre es visionaria. El poeta entra en contacto con el cosmos a través de la intuición, dando importancia especial a los sentidos. Es poesía telúrica, primitiva, es un elogio de la vida, de la muerte, de la libertad y de la exaltación del ser humano. En la forma, la poesía de Aleixandre, no respeta el ritmo ni la métrica tradicional. Los versos son versos libres, extensos, con abundancia de hipérbolos y asociaciones insólitas; no carecen, sin embargo, de armonía y musicalidad. Es de notar en ellos la abundancia de imágenes y escasez de metáforas. Medios estilísticos al servicio de la imagen son la negación y la disyunción con función identificadora.

Como ya dijimos en 2.2:17, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda fueron, además de amigos entrañables de Miguel, los que más influencia literaria e ideológica ejercieron sobre él. Entre estos poetas y Miguel se estableció una estrecha relación humana e intelectual y a ellos dedicó dos de sus mejores libros: *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre y *El hombre acecha* a Pablo Neruda. En la dedicatoria al primero dice así:

Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.

(Obra Completa I. Poesía 1992:550)

La amistad de estos poetas supuso un profundo cambio en el pensamiento hernandiano. *La destrucción o el amor* de Aleixandre y *Residencia en la tierra* de Neruda despertaron en el amigo oriolano un entusiasmo extraordinario. Miguel Hernández observa en la poesía de sus maestros una constante agnóstica o neopagana, base de su rebelión e inconformismo, e inmediatamente se identifica con ella. Debido a esto comienza a distanciarse de las ideas que marcaron su juventud bajo la influencia tradicional católica de su amigo Ramón Sijé. Ya en el poema “Silbo de afirmación en la aldea”, su último verso dice: *Y Dios dirá, que está siempre callado* (Obra Completa I. Poesía 1992:378), alusión a su inconformidad con todo su pasado católico. Este es el momento de crisis de conciencia por el que pasa el poeta en

este período y que va a significar tanto en su obra. En sus nuevos libros nuestro poeta se libera de los moldes clásicos que hasta entonces había seguido y da rienda suelta a su instinto. Desde ahora su técnica poética experimentará una tendencia al surrealismo, y su ideología religiosa a la secularización, metamorfosis que va a suponer la conquista de la libertad. Este cambio está expresado en las dos odas que, como tributo a su magisterio, escribe a sus amigos: “Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre” y “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”. En ellas imita el lenguaje aleixandrino y nerudiano respectivamente, mostrando fidelidad al estilo surrealista seguido por sus dos maestros.

En “Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre”, los objetos reales adquieren cualidades irreales:

*Las afectuosas arenas de pana torturada,
siempre con sed y siempre silenciosas,
recibieron tu cuerpo con la herencia
de otro mar borrascoso dentro del corazón,
al mismo tiempo que una flor de conchas
deshojada de párpados y arrugada de siglos,
que hasta el nácar se arruga con el tiempo*
(Obra Completa. I. Poesía 1992:526)

Sobre la influencia que Vicente Aleixandre ejerció sobre Miguel Hernández creemos relevante citar a Guerrero Zamora (1955:263) quien señala que en la preferencia por la temática del amor hay una clara afinidad en la obra de los dos poetas. En ambos el amor es pagano, sensual y está concebido como destrucción. Ambos están al margen del platonismo y ambos entienden la pasión amorosa como una conjunción de cuerpos puramente desnudos. Pero -y aquí apunta lo más importante- Miguel convierte el amor en carne propia, lo concibe como una puerta hacia el porvenir: el hijo. Hay un distintivo familiar en su poesía -el amor a la esposa, la fecundidad, el símbolo del vientre- que en la poesía de Aleixandre no existe. Y subraya: «Hay, pues, una diferencia medular: en Hernández, el amor busca la inmortalidad, está proyectado al futuro; en Aleixandre, se fija en el presente, es cósmicamente hedonista».

La influencia más clara de Vicente Aleixandre en la poesía de *El rayo que no cesa* se manifiesta mayormente en cuanto a la concepción cósmica del amor como destrucción. Si bien existen préstamos del léxico aleixandrino en este libro, la mayoría son más bien

accidentales y no corresponden a la intención mimética de Hernández. Sin embargo, vamos a destacar imágenes de la poesía de Aleixandre que aparecen en los poemas de *El rayo que no cesa* que sí parecen haber influido en este libro. Seguiremos la secuencia según las obras de Aleixandre: *Ámbito*, *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*.

La imagen del *cuchillo*, tema de esta disertación, es breve en la poesía de Vicente Aleixandre. En su libro *Ámbito*, que escribió en 1928 en Málaga, ciudad de su infancia, decía en la descripción de una riña:

*Cuchillos blancos ¡qué armas
de listo filo brillante
entierran sus lenguas vivas
en la torpe sombra mate!*

(Obras Completas, 1968:101-102)

Y en una de sus prosas surrealistas, “La ira cuando no existe”, del libro *Pasión de la tierra*:

Mi brazo es un corazón estirado (...) Porque no posee el cuchillo, el ala afiladísima que después de partirme la frente se hundió bajo la tierra.

(Obras Completas, 1968:199-200)

En la primera poesía, los *cuchillos* son armas que van a herir. El *filo brillante* nos hace recordar el tercer verso de “Un carnívoro cuchillo” de Miguel Hernández: *sostiene un vuelo y un brillo*. En la segunda poesía, el *cuchillo* es *ala afiladísima*. Miguel Hernández lo llama *ala dulce y homicida*. En Aleixandre el *cuchillo* es arma de destrucción. El *cuchillo* de Hernández es un arma de dos filos, como la vida misma, que puede ser *dulce* o traer desgracias: *homicida*.

En otro contexto más adelante, en su poema “El crimen o imposible” de *Pasión de la tierra* encontramos otra afinidad:

Con la misma inocencia con que el puñal pregunta el nombre de las vísceras que besa.

(Obras Completas, 1968:209)

El *cuchillo* de Miguel Hernández es *dulce* y el *puñal* de Vicente Aleixandre, sinónimo de *cuchillo*, *besa* y un beso es algo agradable y *dulce*.

En la lírica alexandrina se percibe también una influencia de la pintura surrealista. Algunas imágenes que el poeta usa de objetos concretos de la vida cotidiana, inexistentes en la poesía tradicional, parecen sacadas de un cuadro del pintor surrealista Salvador Dalí. Junto a imágenes poéticas como *beso, corazón, flor*, incluye otras suprarrealistas: *manos, juguete, lima, acero, metal, tierra*. Veamos algunas en el poema “En el fondo del pozo”, de *Espadas como labios*:

*Una mano de acero sobre el césped,
un corazón, un juguete olvidado,
un resorte, una lima, un beso, un vidrio*

*Una flor de metal que así impasible
chupa de tierra un silencio o memoria.*

(Obras Completas, 1968:265)

Acero, metal, silencio, son imágenes de algunos versos de *El rayo que no cesa*. En este poema nos topamos con la imagen *metal* y *silencio*. La flor sale de la tierra, donde reina el *silencio*. Esa flor que es de metal, nos recuerda el verso 1 del poema 14 de *El rayo que no cesa*: *Silencio de metal triste y sonoro*. La imagen *acero* nos recuerda el poema 17, en el que *acero* está referido al *cáliz de la muerte*, imagen que se usa para expresar suplicio, tribulación, padecimiento.

Observamos también en esta poesía el uso repetido del artículo indefinido para designar las cosas materiales o inmateriales. Darío Puccini (1979:51) indica que «...es una precisa alusión al más allá de los objetos, a su irracional otredad, a su efectiva apariencia», y justifica esta alusión por el uso desbordado de adjetivos demostrativos predominantes en “La palabra”, de *Espadas como labios*:

Esas risas, esos otros cuchillos, esa delicadísima penumbra

.....

Voy a decir

(Metales sin saliva)

Pero estas dulces bolas de cristal

estas cabecitas de niño que me impregna

hasta hacerme tan negro como un ala

(Obras Completas, 1968:248)

¿Qué puede connotar el título *Espadas como labios*? Si analizamos sus componentes por derivación metafórica llegamos a la cosmovisión del poeta: amor es muerte.

Espada = *cuchillo* = *navaja* = *puñal*, armas blancas capaces de herir o de traspasar que suscitan ‘muerte’.

Labios abarca un amplio campo semántico: ‘boca’, ‘voz’, ‘palabra’, ‘beso’, ‘amor’.

El poeta está comparando la ‘muerte’ al ‘amor’. José Luis Cano (1972:23) diría «Amor y muerte en eterna esgrima». En el mismo año de aparecer este libro, Dámaso Alonso (en Cano, 1972:23) escribía en la *Revista de Occidente* sobre la pasión humana que latía en los poemas de Aleixandre y el evidente tono surrealista, pues ¿qué fue el surrealismo en su tiempo -decía- sino una forma de rebeldía antisocial? Y añadía: «Todo el dolor del mundo, pesando plúmbeamente sobre el dolor de una vida, rezuma por las páginas de este libro, de una terrible sinceridad. Sus temas son los eternos temas de la poesía: la vida, el amor, la muerte». En *El rayo que no cesa* el amor y la muerte están también en eterna esgrima. La rebeldía antisocial reflejada en los poemas surrealistas de Vicente Aleixandre ¿no es también la rebeldía de Miguel Hernández, siempre en oposición a la moral estrecha de esa sociedad que no le permitía la consumación de ese amor?

Leopoldo de Luis (en Aleixandre, 1985:17) señala que acaso comprendamos mejor el título de *Espadas como labios* invirtiendo los términos: «labios como espadas, labios que hieren y se hieren, labios cortantes». Como el *cuchillo* de *El rayo que no cesa*, que corta e hiere.

La cosmovisión de Vicente Aleixandre se manifiesta más plenamente en su libro *La destrucción o el amor*. Leopoldo de Luis (1979:12) sostiene que si Vicente Aleixandre no hubiera escrito más que este libro, sería un poeta de amor trágico. *La destrucción o el amor* lo compuso en los meses finales de 1932 y durante todo el 1933. Miguel compuso *El rayo que no cesa* entre 1934 y 1935 cuando ya conocía la poesía de *La destrucción o el amor*. No es de extrañar que usara algo de su léxico y recursos poéticos para expresar lo que destruía su amor.

Ya hablamos en 3.3.1:35 de la función identificadora y no disyuntiva de la *o* en la poesía de Vicente Aleixandre. El mismo título de *La destrucción o el amor* revela que para Aleixandre amor y muerte son inseparables. Amor es destrucción, luego amor es muerte.

En su poema emblemático “Un carnívoro cuchillo” de *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández sugiere lo mismo:

*¿Adónde iré que no vaya
mi perdición a buscar?*

.....

*Descansar de esta labor
de huracán, amor o infierno
no es posible, y el dolor
me hará a mi pesar eterno.*

El poeta se siente desgarrado por los instrumentos de suplicio como es el *carnívoro cuchillo* y se siente destrozado por el *rayo homicida* que es el fuego de su amor. Luego para el hablante lírico de este poema, el *amor es infierno*, lo que equivale a destrucción y muerte.

Los siguientes versos de Aleixandre en el poema “Verbena” son también reveladores de la importancia del amor y la muerte en su poesía:

*Un clamor o sollozo de alegría,
frenesí de las músicas y el cuerpo,
un rumor de clamores asesinos
mientras cuchillos aman corazones.*

(Obras Completas, 1968:397-398)

Los *cuchillos*, imagen que denota muerte, *aman corazones*, imágenes del amor. Es una antítesis como las que encontramos en los versos 2 y 26 del poema de Hernández “Un carnívoro cuchillo”: *dulce y homicida* y *amor o infierno*.

En sus estudios sobre *La destrucción o el amor*, Dámaso Alonso y Pedro Salinas (en Cano, 1972:27) coincidían en caracterizar la poesía aleixandrina como una obra de raíz profundamente romántica y en destacar el hervor apasionado, la ardorosa y llameante voz del poeta que clama en ese libro a los seres, a los animales, a las fuerzas de la naturaleza, convocándolos a la fusión amorosa del mundo y a la comunión plena, que sólo en la muerte -posesión última y definitiva- encontramos.

El siguiente verso del poema “Unidad en ella”, de Aleixandre, es un arranque místico que nos recuerda a los versos de Santa Teresa y San Juan de la Cruz: *Quiero amor o la muerte*,

quiero morir del todo (Obras Completas, 1968:331), como sucede también en el poema “Las águilas”:

*Las plumas de metal,
las garras poderosas,
ese afán del amor o la muerte,*
(Obras Completas, 1968: 420)

Bousoño (en Puccini, 1979:74) escribió: «El amor expresado por Aleixandre es el amor-pasión y, más concretamente, la acción más erótica en su trascendencia metafísica, que consiste en relacionar al amante con lo absoluto telúrico».

El concepto de lo telúrico es muy intenso en la poesía de Vicente Aleixandre. El poeta retrocede a los orígenes, exaltando la vida elemental, lo primitivo, y transformando el caos primigenio del cosmos en imagen poética.

Las fuerzas telúricas reflejadas en el poema “Mina”,

*Dejadme entonces, comprendiendo que el hierro es la salud de vivir,
que el hierro es el resplandor que de sí mismo nace
y que no espera sino la única tierra blanda a que herir como muerte,
dejadme que alce un pico y que hienda a la roca,
a la inmutable faz que las aguas no tocan.*
(Obras Completas, 1968:337)

están reflejadas en el poema 3 de *El rayo que no cesa*:

*Guiando un tribunal de tiburones
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tizar 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.*

El amor penetra en el poeta como la raíz en la tierra. *Guadañas, raíces, territorio* son imágenes que reflejan la pasión telúrica de Miguel, su apego a la tierra.

Versos que se relacionan con las torturas de la *destrucción*, que en la poesía de Aleixandre es *amor* y que nos recuerdan el *carnívoro cuchillo* de Miguel Hernández, son los siguientes, del poema “Ven, siempre, ven” de Vicente Aleixandre:

¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo

(Obras Completas, 1968:339)

El apóstrofe invocador en el que el poeta llama al ser amado nos recuerda el apóstrofe de la última estrofa de “Un carnívoro cuchillo”: *Sigue, pues, sigue, cuchillo*, explicado en las páginas 36 y 37.

En los siguientes versos del poema “Cobra”, Vicente Aleixandre hace uso de un sinónimo de *cuchillo -navaja-* para expresar una vez más el tema de su libro -la *destrucción*:

Cobra sobre cristal

chirriante como navaja fresca que deshace a una virgen

(Obras Completas, 1977:407-408)

En este poema el amor está simbolizado por la imagen de signo fálico *cobra*. El poeta establece un símil con *navaja*. La *cobra/navaja* va a destruir (*deshace*) la virginidad. La onomatopeya acentúa el significado violento de la imagen metálica.

En el verso que sigue, del poema “La selva y el mar”, Aleixandre introduce la imagen *garras*, sinónimo de *cuchillo/navaja*, elemento punzante y destructivo que compara con el *amor que se clava*:

donde las garras poderosas, el amor que se clava

(Obras Completas, 1968:324)

Este *amor que se clava*, que implica destrucción, es el *amor o infierno* del poema “Un carnívoro cuchillo” de *El rayo que no cesa*; antítesis analizada en la página 35.

Imagen repetitiva en la poesía de Vicente Aleixandre, a la que hace innumerables alusiones, es la imagen *pájaro* que podría ser el *ave/cuchillo/rayo* del primer poema de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández:

Un carnívoro cuchillo

de ala dulce y homicida

.....

Rayo de metal crispado

.....
picotea mi costado

y hace en él un triste nido

.....
Pero al fin podré vencerte

ave y rayo secular

.....
Esta imagen sugiere normalmente algo alegre. El piar de los pájaros anuncia la llegada del día, en oposición a la imagen oscura de la noche. Anuncia también la primavera. Sin embargo, en el siguiente verso del poema de Vicente Aleixandre “Mañana no viviré”,

Nauseabundo pájaro de barro contagiabile

(Obras Completas, 1968:346)

y en el verso del poema “Tristeza o pájaro”,

esa tristeza de pájaro carnívoro

(Obras Completas, 1968:371)

el *pájaro* es *nauseabundo*, *triste* y *carnívoro*, imágenes que evidencian la visión trágica que de la vida tenía Aleixandre. Este *pájaro carnívoro* es el *ave/carnívoro cuchillo* del primer poema de *El rayo que no cesa*, revelador, asimismo, de la cosmovisión trágica de Hernández.

Versos del poema “Soy el destino”, de Aleixandre, que también reflejan el pesimismo del poeta, son:

Pájaro de inocencia que con su sangre en las alas

va a morir en un pecho oprimido.

(Mis poemas mejores, 1978:105)

Este *pájaro* no es *nauseabundo* ni *triste* ni *carnívoro*; es inocente pero va a acabar muriendo ensangrentado en un *pecho oprimido*.

En el poema “La muerte”, Aleixandre invoca apasionadamente a ésta con un apóstrofe desesperado, aludiendo a su imprevisibilidad y exhortándola a que lo mate:

¡Ah! Eres tú, eterno nombre sin fecha,

bravía lucha del mar con la sed,

.....

Eres tú, sombra del mar poderoso,

.....
*abatimiento o pesadumbre que amenazas mi vida
como un amor que con la muerte acaba.*

.....
Mátame como si un puñal, un sol dorado o lúcido,

.....
un relámpago que buscase mi pecho o su destino

(Obras Completas, 1968:433)

De manera similar, y como ya hemos mencionado, en la última estrofa de “Un carnívoro cuchillo” de *El rayo que no cesa*, el poeta, con otro apóstrofe, exhorta al *cuchillo/muerte* a que acabe con su sufrimiento:

*Sigue, pues, sigue, cuchillo
volando, hiriendo. Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.*

El *puñal* del poema “La muerte” de *La destrucción o el amor*, es un *sol dorado o lúcido*, brilla como el *carnívoro cuchillo* del primer poema de *El rayo que no cesa* y es también *relámpago* como el *rayo de metal* de este último poema. Otra afinidad entre ambos poemas es la amenaza de un destino trágico.

Encontramos, por lo tanto, conexiones de semejanza en la poesía de ambos poetas. Miguel Hernández encontró en la poesía de Aleixandre el léxico adecuado, la intención y las ideas para expresar exactamente lo que su alma necesitaba.

Aleixandre concibe el amor como destrucción. El amor humano del poeta de *El rayo que no cesa* es un *rayo* incesante, es el *carnívoro cuchillo* concebido también como destrucción, a la manera de Aleixandre.

4.3 Pablo Neruda.

Como ya dijimos en 2.2. y 4.2, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda fueron los poetas que más influencia literaria e ideológica ejercieron en Miguel Hernández quien les dedicó dos de

sus mejores libros: *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre y *El hombre acecha* a Pablo Neruda.

A partir de 1934 la evolución de la lírica hernandiana hacia una poesía impura se debe al factor decisivo de la admiración que Miguel Hernández sentía por la poesía de sus dos maestros. Bajo su influencia cambió su estilo rompiendo con las formas clásicas, aunque no siempre con el ritmo y la métrica tradicional. Miguel Hernández vive de manera intensa especialmente el magisterio poético e ideológico de Pablo Neruda.

La llegada de Pablo Neruda a Madrid en 1934 causó gran agitación en los poetas del momento. Cano Ballesta (en Noguerol, 1993:805) la calificó como un ‘encuentro fecundante’ comparable a la visita de Rubén Darío a la ciudad, 40 años antes. Dice que «La poesía de Neruda exasperó y deslumbró en los ambientes literarios madrileños, donde, si bien se habían escrito obras de inspiración surrealista y estilo torrencial (García Lorca y Vicente Aleixandre), los buscadores de la palabra exacta aún marcaban el sendero a seguir en el terreno de la lírica». La obra nerudiana fascinó a las figuras del 27 y a los poetas que iban a ser agrupados en la Generación del 36, principalmente a Miguel Hernández que en esos momentos estaba sufriendo una crisis de conciencia y sentía la necesidad de renovar su poesía.

Cuando nuestro poeta escribe *El rayo que no cesa* ya es amigo de Pablo Neruda y ha leído sus *Residencias*, libro que impactó a Miguel, dicho por él en un artículo crítico que publicó en ‘El Sol’, citado por Guerrero Zamora (1955:262). Este crítico dice que Miguel Hernández sufre, por aquel año 35, una desviación bajo el signo de Pablo Neruda.

Las *Residencias* de Neruda, *Residencia en la tierra I*, que escribió entre 1928 y 1931 y *Residencia en la tierra II*, que escribió entre 1931 y 1935, reflejan su actitud hacia la vida en los años que vivió en varias ciudades de Asia ejerciendo como cónsul de Chile, años en los que no fue feliz, sintiéndose muy solo en una civilización extraña a la suya. *Residencia en la tierra* es poesía intensa, en la que se manifiesta una visión negativa del mundo, un mundo en desintegración. Las imágenes de los versos de *Residencia en la tierra* evocan destrucción, descomposición, desplomo y derribo. Más que por su belleza expresiva, esta poesía se destaca por su contenido humano.

Desde que Miguel Hernández lee las *Residencias* de Neruda, la creación del poeta de Orihuela evoluciona hacia composiciones libres que revelan los temas de la angustia, la

muerte y la materia degradada que aparece en la poesía del chileno y que se aprecian en *El rayo que no cesa*. En este libro se refleja la cosmovisión trágica de Miguel Hernández, en *Residencia en la tierra* está reflejada la visión triste y desolada que de la vida tenía Pablo Neruda.

Sin embargo, la influencia de Neruda sobre Miguel Hernández es más evidente en los años en los que escribe *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. Aunque no imitó la poesía del chileno, ésta sirvió para que descubriese su propia voz poética y dejara de mentirse a sí mismo. Así lo escribe en una carta en abril de 1935 a su amigo Juan Guerrero, (en Noguero, 1993:807) «...estaba mintiendo a mi voz y a mi naturaleza terrenas hasta más no poder, estaba traicionándome y suicidándome tristemente». Véase la referencia que sobre esta ‘traición a sí mismo’ de Miguel Hernández hace Francisco Umbral y que mencionamos en 2.2:15.

Neruda aparece en la vida de Miguel Hernández en un momento capital para él. El mundo de Hernández en los años de 1934 a 1936 es un mundo en crisis, un mundo de desequilibrio interno. Vive insatisfecho, se siente frustrado y engañado por una sociedad de estrecho código moral y religioso que pone barreras a su amor. Por lo tanto, es momento propicio para el cambio. Miguel Hernández va a encontrarse a sí mismo en la poesía de Neruda, la que será el caldo de cultivo en el que va a crear lo mejor de su obra. Es como si, desde siempre, hubiera existido entre los dos una afinidad estética, espiritual e ideológica, afinidad que tal vez se deba al origen campesino de ambos, tan vinculado a la naturaleza (Neruda vivió de joven en la soledad de las tierras remotas del sur de Chile). Así lo expresa Miguel en su “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda”:

*Yo que he tenido siempre dos orígenes
un antes de la leche en mi cabeza
y un presente de ubres en mis manos;
yo que llevo cubierta de montes la memoria
y de tierra vinícola la cara
esta cara de surco articulado;
yo que quisiera siempre, siempre, siempre,
habitar donde habitan los collares;
en un fondo de mar o en un cuello de hembra,
oigo tu voz, propia caracola,*

*tu cencerro dispuesto a ser guitarra,
tu trompa de novillo destetado,
tu cuerno de sollozo invariable.*
(Obra Completa I. Poesía, 1992:522)

Por lo tanto, a ambos poetas les une la vocación por la lírica y el arraigo a la tierra.

Evidencia del impacto de Neruda en la poesía de Hernández es el verso libre y extenso, el uso del gerundio y el vocabulario impetuoso y caótico. Un ejemplo lo tenemos en el poema “Material Nupcial”:

.....
*Debe correr durmiendo por caminos de piel
en un país de goma cenicienta y ceniza,
luchando con cuchillos, y sábanas, y hormigas,
y con ojos que caen en ella como muertos,
y con gotas de negra materia resbalando
como pescados ciegos o balas de agua gruesa.*
(Residencia en la tierra II, 1987:250)

Otra característica importante inherente a los dos poetas, es el signo autobiográfico de sus obras. Ambos proyectan en ellas su biografía, esforzándose por trascenderla, transformando los datos autobiográficos en símbolos universales.

En el capítulo anterior, al hablar de la influencia de la poesía de Vicente Aleixandre en la de Miguel Hernández, hicimos notar que la imagen del *cuchillo* es breve en su poesía. Esta imagen está aún más ausente en la poesía de Pablo Neruda. Existen, sin embargo, otras imágenes tan realistas y brutales, de índole tan negativa como el *cuchillo* de *El rayo que no cesa*, que expresan la misma angustia y frustración.

Vamos a mencionar algunos poemas de la etapa juvenil de Pablo Neruda en los que están presentes estas imágenes. En el poema “Hago girar mis brazos como dos aspas locas”, de su libro *El hondero entusiasta* de 1923,

*Sufro, sufro y deseo. Cimbro y zumban mis hondas.
El viajero que alargue su viaje sin regreso.
El hondero que trice la frente de la sombra.
Las piedras entusiastas que hagan parir la noche.*

*La flecha, la centella, la cuchilla, la proa.
Grito. Sufro. Deseo. Se alza mi brazo, entonces,
hacia la noche llena de estrellas en derrota.
(Obras Completas I, 1957:153-155)*

la imagen *cuchilla* no tiene el significado del *cuchillo* hernandiano, pero, en conjunto, la estrofa refleja el mismo masoquismo. Obsérvese el verso 2 en que el ‘yo’ lírico recomienda al *viajero* alargar aún más la pena del no-regresar.

La anáfora *sufro, sufro*, realza el dolor del poeta. Miguel Hernández utiliza el mismo recurso poético para enfatizar que no deja de sufrir ni de sentirse amenazado por el *rayo que no cesa*. Paradigma de estas repeticiones son: *Sigue, pues, sigue, cuchillo* del poema 1 y *No cesará* del poema 2 de *El rayo que no cesa*.

En el poema “Es como una marea cuando ella clava en mí”, también de *El hondero entusiasta*,

*Ella, tallada en el corazón de la noche,
por la inquietud de mis ojos alucinados:
ella, grabada en los maderos del bosque
por los cuchillos de mis manos,
ella, su goce junto al mío,
ella, sus ojos enlutados,
ella, su corazón, mariposa sangrienta
que con sus dos antenas de instinto me ha tocado!*

.....

*Si mis palabras clavan apenas como agujas
Debieran desgarrar como espadas o arados!
(Obras Completas I, 1957:155-157)*

las *manos* del poeta son los *cuchillos* que han tallado a la amada en los árboles del bosque. En estos *cuchillos* no hallamos asociación con el *cuchillo* de *El rayo que no cesa*, pero más adelante en el poema se mencionan *agujas* que se *clavan*, *espadas* que *desgarran* y *guadañas* que cortan, imágenes sinónimas que encontramos en *El rayo que no cesa*:

como espadas y rígidas hogueras

.....

*Guiando un tribunal de tiburones
como con dos guadañas eclipsadas*

.....

*Silencio de metal triste y sonoro
espadas congregando con amores*

.....

vierte sobre mi lengua un gusto a espada

.....

de andar de este cuchillo a aquella espada

.....

y dejas mi deseo en una espada

En los sonetos de *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández, como Neruda, trata de hacer poesía intuitiva en la que la emoción tiene prioridad sobre la forma artística, y lo logra incluso en el espacio constreñido del soneto.

En el poema “Alma mía! Alma mía! Raíz de mi sed viajera”, ubicado también en *El hondero entusiasta*,

*Alma mía! Alma mía! Raíz de mi sed viajera,
gota de luz que espanta los asaltos del mundo.*

.....

Azul y alada como los pájaros y el humo.

.....

En la alta noche mi alma se tuerce y destroza.

La castigan los látigos del sueño y la socavan.

Para esta inmensidad ya no hay nada en la tierra.

Ya no hay nada.

Se resuelven las sombras y se derrumba todo.

Caen sobre mis ruinas las vigas de mi alma.

(Obras Completas I, 1957:161-162)

la imagen *pájaros* no es tampoco el *ave/cuchillo* del libro de Hernández, pero en todo el poema está expresado el mismo desgarró y visión fatalista de “Un carnívoro cuchillo”.

La siguiente colección de poemas de Pablo Neruda fue *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Es la visión del mundo de un adolescente a través del amor. En la

soledad que siente al llegar del campo a la ciudad, Neruda se proyecta en el objeto amado: la amada. Aunque muy deseada, la 'amada' de estos poemas está distante, no es receptora de su amor:

*Yo te recordaba con el alma apretada
de esa tristeza que tú me conoces.
Entonces, dónde estabas?
Entre qué gentes?
Diciendo qué palabras?
Por qué se me vendrá todo el amor de golpe
cuando me siento triste, y te siento lejana?*

.....

(Poema X, 1957:89-90)

Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie.

(Poema XVII, 1957:95-96)

La 'amada' nerudiana está tan distante como la de *El rayo que no cesa*, que pone en el amado *una red de raíces irritadas*. Todo el libro gira sobre el distanciamiento existente entre la amada y el amado.

En estos poemas juveniles de Neruda se observan tintes melancólicos, la nostalgia de la amada, la tristeza de haberla perdido. En "La canción desesperada" no existe la imagen del *cuchillo* ni símbolos sinónimos, pero alude a la 'amada' como *naufragio*, y él, el 'amado', se siente *abandonado*, muy de acuerdo con el estado anímico del propio poeta y del poeta de *El rayo que no cesa*:

*Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.
El río amuda al mar su lamento obstinado.
Abandonado como los muelles en el alba.
Es la hora de partir, oh abandonado!*

.....

Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio!

.....

*Te ceñiste al dolor, te agarraste al deseo.
Te tumbó la tristeza, todo en ti fue naufragio!*

(Obras Completas I, 1957:100-102)

La imagen *naufragio* se va a repetir en algunos poemas de *Residencia en la tierra*.

Como ya hemos mencionado, los libros de poesía de Pablo Neruda que más influencia ejercieron en *El rayo que no cesa* fueron sus *Residencias*. En estos libros Pablo Neruda evoluciona de la melancolía de los poemas de su etapa juvenil a la angustia. Es poesía impura pero aún los clásicos temas de la vida, el amor y la muerte. En ella el poeta dialoga con lo inerte, hace referencia a objetos materiales por medio de asociaciones metafóricas de índole sensorial. Esta enumeración de objetos inconexos, desparramados, es un reflejo del abatimiento del poeta, de su soledad y desamparo, de su mundo inaprensible, visionario y apocalíptico, un mundo en desintegración, portavoz de una angustia atroz. Veamos algunos versos de dos poemas en los que aparece la imagen *naufragio*, a la que ya nos referimos en los poemas citados más arriba:

.....

es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto.

.....

*Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.*

“Débil del alba” (*Residencia en la tierra I*, 1987:97)

*Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro,
como un naufragio hacia adentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma.*

*Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay muerte en los huesos,*

“Sólo la muerte” (*Residencia en la tierra II*, 1987:199)

Estos poemas plasman la cosmovisión nerudiana. La vida es un estarse muriendo, por eso, lo consistente -la materia- es un estarse deshaciendo.

Este mundo distorsionado y de referencias objetivas está presente en *El rayo que no cesa*. La anáfora ‘No cesará’ (poema 2), conlleva la impresión de desconuelo tan presente en las *Residencias* de Neruda, así como los referentes: *rayo incesante* (poema 1), *fraguas coléricas, terca estalactita* (poema 2), *guadañas eclipsadas, cejas tiznadas, un terrón para siempre insatisfecho, un pez embotellado y un martillo* (poema 3), *metal triste y sonoro, huesos destructores* (poema 14), *turbio acero* (poema 17), *vendaval sonoro* (poema 23), que imitan las imágenes incoherentes y extrañas de *Residencia en la tierra*. La relación ‘objeto físico-sensación’ es irracional en estos versos, como lo es en el poemario de tinte surrealista de las *Residencias* de Pablo Neruda.

En el poema “Tango del viudo”, de *Residencia en la tierra I*, encontramos la imagen del *cuchillo* como objeto físico amenazador, con un simbolismo ambiguo:

.....

*Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde
el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras,
y ahora repentinamente quisiera oler su acero de cocina
acostumbrado al peso de tu mano y al brillo de tu pie:
bajo la humedad de la tierra, entre las sordas raíces,
de los lenguajes humanos el pobre sólo sabría tu nombre
(Residencia en la tierra I, 1987:174-175).*

El poeta busca refugio en la naturaleza y se siente amparado por ella. El verso penúltimo denota su apego a la tierra, vocación que, como ya hemos dicho, comparte con Miguel Hernández. Las *sordas raíces* recuerdan a las *raíces irritadas* del poema 3 de *El rayo que no cesa*. En este poema, Neruda alega haber escondido el *cuchillo* de su amante, la birmana Josie Bliss, conducida al paroxismo por los celos. Hablando de éstos, Neruda escribía (en Loyola, 1987:32):

... miraba con rencor el aire que yo respiraba. A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquitero. Era ella vestida de blanco, blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena. Era ella paseando horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme. «Cuando te mueras se acabarán mis temores» -me decía-... Acabará por matarme.

El *cuchillo* indígena de *Residencia en la tierra* implica amenaza de muerte, al igual que el *cuchillo* de *El rayo que no cesa* implica la amenaza de un destino trágico que acabará por matar las ilusiones del poeta oriolano.

Según Hernán Loyola (1987:32), la fuga de Pablo Neruda de Rangún podría interpretarse como resultado del desarrollo inconsciente de un miedo terrible hacia la propia sexualidad y no tanto, como declara, hacia el *cuchillo* de Josie Bliss. Para Hernán Loyola (1987:175) la imagen del *cuchillo* enterrado se transforma en signo fálico que mediatiza la nostalgia erótica del sujeto. El ‘yo’ poético pasa a identificarse secretamente con el *cuchillo* al decir en el verso:

el pobre (cuchillo) sólo sabría tu nombre.

Cuando Miguel Hernández escribe *El rayo que no cesa* adoptará esta imagen en el primer poema “Un carnívoro cuchillo” también como símbolo de amenaza a su amor.

El poema “Unidad”, de Neruda, evoca la amenaza de un ave que vuela sobre el poeta, premonitoria de algo destructor: *cuervo* es un ave de muerte como el *ave/cuchillo* con *ala* que amenaza al ‘yo’ poético de *El rayo que no cesa*:

*Trabajo sordamente, girando sobre mi mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.*

(Residencia en la tierra I, 1987:100)

En el poema “Maternidad”, el poeta se dirige con un apóstrofe a la mujer que va a ser madre para que le agreda emocionalmente y erradique de su corazón toda la hostilidad y rencor que respecto a la mujer tiene. Para eso hace uso de la imagen del *cuchillo* en un verso que tiene el aire de canción popular de los versos de Federico García Lorca:

*Oh madre oscura, hiéreme
con diez cuchillos en el corazón,
hacia ese lado, hacia ese tiempo claro,
hacia esa primavera sin cenizas.*

.....

(Residencia en la tierra II, 1987:235)

En el poema “Enfermedades en mi casa”,

Cuando el deseo de alegría con sus dientes de rosa

*escarba los azufres caídos durante muchos meses
y su red natural, sus cabellos sonando
a mis habitaciones extinguidas con ronco paso llegan,
allí la rosa de alambre maldito
golpea con arañas las paredes
y el vidrio roto hostiliza la sangre,*

.....

(Residencia en la tierra II, 1987:237)

el verso *allí la rosa de alambre maldito* denota la coexistencia de dos contradictorios: la *rosa*, símbolo de vida y hermosura y el *alambre*, imagen hiriente que provoca intenso dolor. Contradicción implícita existe también en el *cuchillo* del primer poema de *El rayo que no cesa* que es a la vez *dulce y homicida*, como ya hemos explicado.

Uno de los poemas más significativos de *Residencia en la tierra* es “Walking around” (*Residencia en la tierra II*, 1987:219-221), de 1933. El título mismo connota el estado anímico del ‘yo’ que camina sin rumbo, desorientado, y que responde, como señala Cathy Maree (1987:2), «...a una honda enajenación vivencial del poeta que se encontraba desarraigado, solo, rodeado de costumbres, gente e idioma para él extraños y en cierto modo incomprensibles».

El poeta está cansado de la vida y de sí mismo, hastiado de su existencia en la que el tiempo parece que no pasa. Lo expresa haciendo uso de su propio físico, de cosas orgánicas como *pies, uñas y pelo*, y abstractas como su *sombra*,

Sucede que me canso de ser hombre.

.....

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas

y mi pelo y mi sombra

y camina sin objetivo por la ciudad contemplando cómo todo a su alrededor se desintegra. Mientras habla, en su caminar, usa imágenes vulgares, desagradables, oníricas, que evidencian que el hablante está sufriendo una pesadilla, muy a tono con el surrealismo.

La imagen del *cuchillo* en este poema se ubica dentro del léxico de sustantivos concretos que emplea el poeta, que por sí solos sugieren el mundo cotidiano, pero en combinación con otras imágenes revelan el lado deprimente de esta cotidianidad.

Sería bello

*ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.*

El adjetivo *bello*, que en sí evoca algo positivo, está empleado con una función negativa y derrotista: *para dar gritos*.

El condicional *sería* es la única excepción que se introduce para sugerir un escape de lo anodino, pues para expresar su falta de interés el poeta se sirve de verbos en el presente de indicativo, técnica que reitera la continuidad de lo estático, enfatizado por la repetición anafórica,

Sucede que

sucede que

y el grito de rebeldía:

Sólo quiero

sólo quiero

.....

No quiero

no quiero

Las repeticiones aumentan la tensión emocional marcando el ritmo respiratorio del poema y creando una atmósfera ilógica e irracional.

A lo largo del poema se observa que el caminar del hablante lírico progresa de la melancolía a la angustia, muy en consonancia con su evolución:

*Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,*

El poeta anda sin rumbo (walking around) con *cara de cárcel* porque se siente preso de la sociedad, del sistema establecido y de sí mismo. Igualmente se siente el 'yo poético' de *El rayo que no cesa*, oprimido por las normas de una sociedad estrecha, en conflicto con sus deseos amorosos.

En otro verso de este poema encontramos la imagen *pájaros*:

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos

El poeta camina por la calle y describe lo que ve, objetos corrientes pero que él ve con asco. Por eso, la imagen *pájaros* evoca una visión de lo que se deshace. La imagen *ave* de ***El rayo que no cesa*** está asociada a *cuchillo* y expresa la amenaza del destino trágico que se yergue sobre el poeta.

El poeta de “Walking around” baraja los objetos, los deforma, no respeta sus estructuras, pero todos responden a la voz de su sentimiento. La intensidad de este sentimiento se manifiesta en el mundo destruido de sus imágenes. Padece angustia vital, tiene una visión desolada del mundo y de sí mismo, vive cansado y en esa existencia se está muriendo, se muere de pena, se deshace, como todo a su alrededor. El mundo de Miguel Hernández no significa nada sin el amor. Se hunde sin él, por eso, en el poema 1 de ***El rayo que no cesa*** invoca al *cuchillo* para que siga hiriéndole hasta la muerte liberadora:

*Sigue, pues, sigue, cuchillo,
volando, hiriendo. Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.*

El tema central del poema “Walking around” de Neruda (y de casi todos los de ***Residencia en la tierra***) es la angustia y frustración del hombre en el mundo de los convencionalismos sociales. Su obra, en general, responde a una visión desolada del mundo y de la vida.

No es de extrañar que Miguel Hernández, que se hallaba por entonces bajo el magisterio del poeta chileno, se identificara con él y se sintiera libre para expresar los mismos sentimientos. De todo esto se deduce que la poesía de Pablo Neruda jugó un papel relevante en la evolución de la obra de Miguel Hernández.

5. CONCLUSIÓN

En esta disertación comenzamos haciendo un estudio del trasfondo generacional de Miguel Hernández. El poeta hace su entrada en el panorama intelectual español en una época de esplendor literario, momento de coexistencia de dos generaciones brillantes, la del 98 y la del 27 y período de agitados acontecimientos históricos y de renovaciones artísticas. A Hernández se le va a encasillar en la Generación del 36, llamada también de la Guerra Civil, generación que debido a sus circunstancias bélicas fue una generación escindida y trágica de la que Miguel Hernández fue una víctima.

En la biografía del poeta observamos las influencias técnicas e ideológicas que median en su formación como poeta y su cosmovisión en las diferentes etapas de su vida en las que su poesía revela un concepto del universo basado en su experiencia personal. La trayectoria de su vida está íntimamente ligada a la evolución de su obra en los temas universales de la naturaleza, el amor y la muerte.

Las transformaciones artísticas que tienen lugar en su lírica se deben a la influencia de la poesía del Siglo de Oro, a la influencia técnica, temática e ideológica de los poetas Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda y a la toma de conciencia social adquirida por la guerra.

En su obra, Miguel Hernández comienza por explorar el mundo exterior, la realidad objetiva. En esta etapa de su poesía se siente aislado en el cosmos pues ha perdido la identidad emocional e inconsciente con la naturaleza. El sentimiento amoroso va a ser factor trascendente en cambiar la percepción de ese mundo exterior. Progresivamente el poeta va subjetivando la realidad, va naturalizándose, hasta concentrarse en su 'yo' interior y encontrarse a sí mismo.

El rayo que no cesa es libro clave en esta evolución en la que se reflejan estados de ánimo contradictorios. La crisis de conciencia que sufre el poeta marca un hito entre su pasado y su futuro. Pone en duda sus convicciones anteriores y se lanza a expresar sus sentimientos con toda sinceridad. El poeta, en su imposibilidad de supeditar su pasión amorosa al orden social establecido, es víctima de las fuerzas de este orden, es el héroe trágico frente a obstáculos y fuerzas gobernadas por la sociedad, elementos adversos que no puede comprender y que le victimizan. La amada de *El rayo que no cesa* responde al concepto del honor dentro de una

estructura social estricta y tratado desde el punto de vista cristiano-católico-español en el sentido tradicional de la época.

Por lo tanto, podría decirse que el asunto de este libro es una crisis cultural: conservadurismo frente a liberalismo. La situación de un noviazgo tradicional provinciano frente al amor humano en su sentido primario y elemental que se rebela contra esa situación que para el poeta es antinatural. Miguel Hernández, que se crió en la Naturaleza, se identifica con el hombre primitivo, en comunión con ella e interpreta los fenómenos naturales mediante imágenes/símbolos que evocan su visión naturalista y animista del mundo. Ejemplos de estas imágenes en *El rayo que no cesa* son: *rayo, muge, nido, luna, huracán, raíces, girasol, toro, flores, trebolares, vino, piedra, pino, barro, camino, carro, tierra, lluvias, amapolas, rastros, madrugada, tormenta, calavera, huerto, higuera, almendras, rosas*. El poeta, que es campesino, ingenuo y espontáneo, no alcanza a comprender la concepción del amor-pecado de la sociedad en que vive, según la cual toda la naturaleza peca y no entiende que los animales puedan amar y el hombre no. Miguel Hernández se siente víctima de esta sociedad que le impone la represión del instinto sexual y lo declara culpable.

Por esto la pasión amorosa de *El rayo que no cesa* es pasión frustrada. A lo largo de todo el libro se percibe este conflicto. El amor frustrado del poeta está reflejado en las imágenes de los versos de *El rayo que no cesa*, imágenes destructivas que connotan muerte. Destaca la imagen del *cuchillo*, imagen principal en el tema de esta disertación, que aparece ya en el primer poema. El *cuchillo* personifica los valores contradictorios del amor y la muerte, es dulzura y felicidad y a la vez encarna la violencia. En el primer cuarteto de este primer poema del libro queda ya planteada la contradicción del amor, expresada por medio de las antítesis. El *carnívoro cuchillo/rayo que no cesa* es *dulce* por lo que tiene de ternura, y es *homicida* por lo que tiene de trágico y de situación vital desesperada. Toda la poesía de *El rayo que no cesa* refleja este desequilibrio entre lo humano y lo inhumano. La voz del poeta crece en violencia y desesperación y se rebela contra este amor que le destruye y lo hace mediante imágenes/símbolos, principalmente el *cuchillo* y el *rayo* que representan el impulso de destrucción suscitado por la represión del instinto sexual. Por eso, en este libro se vislumbra la muerte como liberadora de la pena y sufrimiento que se inflige al poeta.

La imagen del *cuchillo* revela los desgarros que sufre el poeta en su persona fulminada por el *rayo* que es su amor trágico.

El concepto trágico que de la vida tenía Miguel Hernández fue compartido con poetas coetáneos que dejaron su huella en la poesía del oriolano. Principalmente, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda.

Lorca fue un espejo en el que se miró Miguel. Ambos padecen el mismo conflicto personal, que es universal: la frustración de los instintos reprimidos debido a las normas rígidas de una sociedad intolerante. El símbolo del *cuchillo* y sus sinónimos de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, y del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, expresan el mismo fatalismo: la amenaza de un destino trágico que se cierne sobre ambos poetas.

Vicente Aleixandre y Pablo Neruda fueron los que mayor influencia, literaria e ideológica, ejercieron sobre Miguel Hernández. Dejándose llevar por el impulso creador de estos maestros, el joven de Orihuela comienza a liberarse de las constricciones que le oprimían y a poder expresar su mundo interior.

Aleixandre fue un renovador de la poesía española; utiliza los elementos oníricos del surrealismo y transforma el caos primitivo del universo en imagen poética. La afinidad de la poesía de Vicente Aleixandre con la poesía de Miguel Hernández se centra en que el amor que ambos cantan no es platónico, está equiparado a destrucción y concebido como destino trágico. En la obra de ambos poetas se vislumbran las fuerzas cósmicas y telúricas. Aleixandre retrocede a los orígenes exaltando la vida elemental, lo primigenio, dando libertad a los sentidos y primacía de éstos sobre el intelecto. La poesía de Miguel Hernández también ensalza los instintos del hombre primitivo.

Pablo Neruda fue otro revolucionario de la poesía. Neruda humaniza el surrealismo, poetiza la materia, por baja que sea, dando más importancia a los sentimientos que al estilo. Leyendo la poesía de Pablo Neruda, Miguel Hernández encuentra su propia voz y, al fin, su poesía se hace libre. La afinidad de la obra de ambos poetas es su signo autobiográfico. Neruda y Hernández trascienden sus vivencias en símbolos universales.

En el análisis de los poemas que contienen la imagen del *cuchillo* y símbolos sinónimos en *El rayo que no cesa*, hemos intentado dar una interpretación de la insistencia de dichas imágenes con el fin de dilucidar el tema central y dominante del libro: la amenaza de un

destino trágico que se yergue sobre el poeta. Por lo tanto, podemos concluir afirmando que el metafórico *cuchillo* es símbolo de la cosmovisión trágica de Miguel Hernández.

B I B L I O G R A F Í A

- Acereda, Alberto 1993 "Aspectos del lenguaje poético en *El rayo que no cesa*" en Rovira JC, *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo II (575-581) Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Aguirre, JM 1989 "El sonambulismo de Federico García Lorca" en *Federico García Lorca* (97-119). Edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Taurus (Serie: El escritor y la crítica)
- Aleixandre, Vicente 1985 *Vicente Aleixandre. Antología Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
1978 *Mis poemas mejores*. Madrid: Gredos
1968 *Obras Completas*. Madrid: Aguilar
- Alonso, Amado 1975 *Poesía y estilo en Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Azuar, Rafael 1975 "Sobre los sonetos de Miguel Hernández" en *Miguel Hernández*. (205-215). Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 86)
- Benito de Lucas, Joaquín 1993 "Miguel Hernández y la Generación del 36" en Rovira JC, *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo I (283-287). Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Boscán de Lombardi, Lilia 1987 *Huellas en el tiempo. La poesía de Miguel Hernández*. Maracaibo: Universidad de Zulia
- Canoa Galiana, Joaquina 1993 "Los símbolos de *El rayo que no cesa*" en Rovira JC, *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo II (597-610). Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Cano, José Luis 1974 *Poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama
1972 *Vicente Aleixandre*. Madrid: Clásicos Castalia
1964 *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid: Revista de Occidente

- 1960 *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*.
Madrid: Guadarrama
- Cano Ballesta, Juan 1989 *Miguel Hernández. El hombre y su poesía*. Antología. Madrid:
Cátedra
- 1978 *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos
- 1978 Cano Ballesta, J y Buero Vallejo, A (Volumen colectivo) *En torno
a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia
- 1968 *Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda*. (Crisis estética e
ideológica a la luz de unos documentos) La Torre: Universidad de Puerto
Rico. No. 60, Abril-Junio (101-141)
- Cirlot, JE 1998 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Siruela, S.A.
- Conde, Carmen. 1975 "Miguel Hernández Giner, poeta" en *Miguel Hernández*.
Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No.
86:201-205)
- Cooper, JC 1978 *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*. London:
Thames & Hudson.
- Corbalán, Pablo 1975 "Los toros de Miguel Hernández" en *Miguel Hernández*.
Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y
la crítica. No. 86:175-180)
- Chevalier, Marie 1978 *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI
1977. *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- Chevalier, J & Gheerbrant, A. 1994 *A Dictionary of Symbols*. Oxford: Blackwell
- Diego, Gerardo 1963 "El lenguaje poético en la actualidad". *Arbor*, Julio-Agosto.
Nos.211-212:43-54
1947 "La última poesía española". *Arbor*. Noviembre-Diciembre. No. 24:415-422
- Díaz-Plaja, Guillermo 1980 *Federico García Lorca*. Madrid: Espasa Calpe
(Colección Austral)
- Fagundo, Ana María 1969 "Emotividad y expresión en la «Elegía a Ramón Sijé»"
Romance Notes, Vol. XI. No. 2:253-257
- Fontana, David 1993 *The secret language of symbols*. London: Pavilion

- Fromm, E 1972 *The Sane Society*. London: Routledge
- García Lorca, Federico 1990 *Romancero Gitano*. Edición de Emilio de Miguel. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral)
1977 *Obras Completas I*. Madrid: Aguilar
- Gil, Ildelfonso-Manuel 1989 *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 64)
- González Romano, JA 1993 "Unidad en *El rayo que no cesa*. Imágenes del amor trágico" en Rovira JC, *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo II (591-595) Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Guerrero Zamora, Juan 1955 *Miguel Hernández, poeta*. Madrid: El Grifón
- Guillén, Jorge 1977 "Prólogo". Federico García Lorca. *Obras Completas. Tomo I*. Madrid: Aguilar
- Gullón, Ricardo 1975 "El rayo de Miguel" en *Miguel Hernández*. Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 86:26-35)
- Hernández, Miguel 1992. "Obra Completa. Poesía". Tomo I. Madrid: Espasa Calpe.
1975 *Poemas*. Introducción de José Luis Cano. Barcelona: Plaza y Janés
1974 *Antología*. Selección y Prólogo de M. Rodríguez Macía y Carlos Díaz. Madrid: Colección "Z". Serie S. No. 38
- Ifach, María Gracia 1975 *Pablo Neruda y Miguel Hernández*. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 86:63-70)
1975 *Miguel Hernández. Rayo que no cesa*. Barcelona: Plaza y Janés
- Ínsula* 1992 Número 544. Abril.
1965 *La Generación española del 36*. Julio-Agosto. Nos. 224-225
1960 *Número extraordinario sobre Miguel Hernández*. Noviembre. No.168
- Jung, Carl G 1974 *Man and his symbols*. London: Aldus Books Limited
- Lázaro F y Correa E 1968 *Literatura Española Contemporánea*. Salamanca: Anaya
- Loyola, Hernán 1987 *Pablo Neruda: Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra

- Luis, Leopoldo de 2000 Carta inédita dirigida a la autora de este estudio
- 1998 *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones Libertarias
- 1993 “Miguel Hernández o el mito verdadero” en Rovira JC, *Miguel Hernández 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández* Tomo I (343-348) Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- 1985 *Vicente Aleixandre. Antología Poética*. Madrid: Alianza Editorial
- Luis, Leopoldo de y Urrutia, Jorge 1984 *El hombre acecha, Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Cátedra
- 1982 *Miguel Hernández. Obra poética completa*. Madrid: Alianza Tres
- Maree, Cathy 1987 SPN304-V. Circular de instrucciones 103/1987 sobre “Walking around”. Pretoria: Departamento de Lenguas Románicas, UNISA
- Morelli, Gabriele 1993 “Hernández-Aleixandre: Una amistad ejemplar” en Rovira JC *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo I (85-98) Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Neruda, Pablo 1987 *Residencia en la tierra I y II*. Edición de Hernán Loyola. Madrid: Cátedra
- 1957 *Obras Completas I*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Noguerol, Francisca 1993 “Miguel Hernández y Pablo Neruda: Los frutos de una amistad”, en Rovira JC *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo II (805-812) Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Nora, Eugenio de 1965 “Forma política y cosmovisión en la obra de Vicente Aleixandre”. *Realidad*, Mayo No. 5:115-121
- Padilla Valencia, José María 1993 “Glosa a una elegía de Miguel Hernández” en Rovira JC *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández*. Tomo I (955-961) Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Puccini, Darío 1979 *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Ariel
- Quevedo y Villegas, F 1999 *Obra Poética*. Edición de José Manuel Blecua. Tomo I. Madrid: Editorial Castalia

- Ramos, Vicente 1973 *Miguel Hernández*. Madrid: Gredos
- Rovira, José Carlos 1993 *Miguel Hernández, 50 años después. Comisión de homenaje a Miguel Hernández. 2 volúmenes*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos
- Rubio, Fanny 1996 *Dámaso Alonso. Hijos de la ira*. Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral)
- Ruiz-Funes Fernández, Manuel 1972 *Algunas notas sobre 'El rayo que no cesa' de Miguel Hernández*. Alicante: Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.
- Sánchez Vidal, Agustín y Rovira, José Carlos 1992 *Miguel Hernández. Obra Completa I Poesía*. Madrid: Espasa Calpe
- Umbral, Francisco 1975 "Miguel Hernández. Agricultura viva" en *Miguel Hernández*. Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 86:84-99)
- Vivanco, Luis Felipe 1975 "Miguel Hernández. Bañando su palabra en corazón" en *Miguel Hernández*. Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 86:118-125)
- Zardoya, Concha 1975 "El mundo poético de Miguel Hernández" en *Miguel Hernández*. Edición de María Gracia Ifach. Madrid: Taurus (Serie El escritor y la crítica. No. 86:109-118)
- 1961 *Poesía española*. Madrid: Guadarrama