ALFONSO DE TORO

FORMAS DEL LENGUAJE POÉTICO EN EL «RAYO QUE NO CESA» DE MIGUEL HERNÁNDEZ *

El propósito que persigue el presente trabajo se puede resumir de la siguiente forma: siendo bien conocidas las condiciones de producción y recepción del *Rayo que no cesa (= RC)*[1] queremos poner en el centro de nuestra investigación la descripción de su estructura pragmática, partiendo de métodos bien establecidos, que nos darán a conocer las características típicas de este ciclo, intentando una tipologización de su discurso o gesto poético.

El rayo que no cesa (1934-1935) de M. Hernández es un ciclo constituido por treinta poemas amorosos de los cuales veintisiete son sonetos y tres poemas largos de variable número de versos (poemas núms. 1, 15 y 29). Con respecto al contenido del poema 29, éste no pertenece al ciclo ya que es una Elegía (con motivo de la muerte de Ramón Sijé, el diez de enero de 1936) que fue incorporada posteriormente a éste. Del hecho de que el ciclo se encuentre en la tradición de poemas de contenido amoroso se desprende una serie de implicaciones tanto al nivel de la evolución de la literatura, es decir, al nivel de la diacronía como al nivel de la sincronía, es decir en un aspecto sistemático.

Si clasificamos los poemas, partiendo de Dirscherl[2], en dos tipos de discurso «hablado» y discurso «descriptivo», no debemos sorprendernos que en la poesía amorosa dominen ambos tipos ya que en este género de poesía se dirige el locutor a la dama en la cual está enamorado tratando de persuadirla, o describe su objeto amoroso (felicidad, pena, desesperación, etc.). Indica-

mos en este lugar que la característica principal del discurso lírico hablado radica en su intensa función conativa[3] a través de la cual el locutor trata de persuadir, de conquistar, de convencer, en una combinación entre información y comentario a la alocutaria[4] sobre sus sentimientos e intenciones. Aun cuando la alocutaria no se encuentre deícticamente constituida en el texto, el locutor se dirige a ésta, lo cual se desprende de su discurso argumentativo. También existe la posibilidad de que el locutor sea al mismo tiempo el alocutario, en el caso clásico del monólogo lírico. En este tipo de discurso no es el tema amoroso lo predominante, sino el efecto del amor en el locutor o en la alocutaria y su intención. En el discurso lírico descriptivo por el contrario es de fundamental importancia la función referencial, es decir, el objeto amoroso que puede ser articulado en forma general o puede ser constituido por la alocutaria. Aquí es la función conativa secundaria, ya que el locutor se ocupa del amor como fenómeno y por esto desaparece deícticamente casi por completo la alocutaria.

Ninguno de estos dos tipos se da en forma ideal en *El Rayo que no cesa,* sino que tenemos poemas que muestran una fuerte tendencia al tipo «hablado» o al tipo «descriptivo», constatando también algunos poemas mixtos.

Indicamos además en este contexto que la estrategia lírica, según Dirscherl, se organiza a través de dos tipos de gestos: del gesto pragmático y del gesto proposicional, mientras el primer gesto sitúa a través de una serie de procedimientos el acto de comunicación, lo hace posible, organiza el segundo gesto la enunciación a nivel semántico y sintáctico[5].

1. EL GESTO PRAGMÁTICO Y EL GESTO PROPOSICIONAL DEL DISCURSO LÍRICO HABLADO EN EL «RAYO QUE NO CESA»

1.1. El gesto pragmático

A. El locutor

El locutor (partiendo de 29 poemas) se encuentra con mayor o menor intensidad deícticamente constituido en casi todos los poemas con excepción del poema *Silencio de metal triste y sonoro* (14) donde éste no está deícticamente presente, como así tampoco la alocutaria. El poema 14, que pertenece al tipo de discurso descriptivo, representa una mínima intensidad conativa/emotiva de todo el ciclo. En otros poemas es bastante débil la presencia del locutor, así e. g. en los poemas *El toro sabe al final de la corrida* (17); *Ya de su*

creación, tal vez, alhaja (18); *Fatiga tanto andar por la arena* (24) y *Por una senda van los hortelanos* (26) donde éste toma una actitud pasiva, y la descripción de un objeto poético o de una metáfora ocupan un lugar también importante (en el poema 17 el toro, en el 18 la muerte, en el 24 la angustia). En estos casos se expresa el locutor en forma impersonal y distanciada, también frente a sí mismo: *El toro sabe al final de la corrida... / Y como el toro tú, mi sangre astada... vierte sobre mi lengua* (17); en este último ejemplo se refiere el locutor a su sangre como a un alocutario (tú), poniendo así el objeto lírico en el centro de su discurso.

En el poema *Fatiga tanto andar sobre la arena / tanto vivir en la ciudad de un puerto / Angustia tanto el son de la sirena* (24) evita el locutor el yo, generalizando sus sentimientos y envolviendo así a la alocutaria, aún cuando ésta no esté actualizada deícticamente.

En otros poemas, en su mayoría, está el locutor claramente articulado, así e. g. en los poemas *¿No cesará este rayo que me habita...?* (2); *Te me mueres de casta y de sencilla:* (11) o en el poema *Me llamo barro aunque Miguel me llame* (15) donde la individualización del locutor es tan intensa que incluso es nombrado por su nombre, una única excepción dentro del ciclo. Con respecto a esta referencia que conduce por lo general a identificar al locutor, como categoría perteneciente a la pragmática interna del texto, con el autor Miguel Hernández, como categoría correspondiente a la pragmática externa del texto, debemos poner en claro que ambos producentes, tanto locutor como autor, deben ser estrictamente separados y no considerados como uno, ya que el nombre «Miguel» se encuentra en el ciclo dentro de un contexto semiótico literario, dentro de un sistema de signos y no en la vida real, y por esto, es parte de la estrategia lírica. Este fenómeno es por lo demás bastante común en la literatura moderna, e. g. en las novelas cortas fantásticas de Jorge Luis Borges, en *El Aleph* o en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,* donde también encontramos el nombre de Borges como personaje, o una indicación que nos permite deducir su nombre.

El locutor aparece en varios poemas transformado en un toro o se compara con éste: *El toro sabe al fin de la corrida* (17); *Como el toro he nacido para el luto* (23); *La muerte, toda llena de agujeros* (28) y representa la imposibilidad de evitar su destino, el uno el ser vencido por la espada, el otro por el amor (*y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro*) (23).

Las características individuales del locutor se pueden resumir de la siguiente forma:

a) el locutor que sufre:
triste, sien negra, dolor (1, 5, 6, 9, 10, 13, 16, 29, 30)
muge, grita.
b) el locutor que se lamenta (2, 21)
c) el locutor vencido por el amor (3, 5)
d) el locutor es malicioso, impuro (4, 11)
e) el locutor desea la muerte (17, 18, 19, 20, 28)
f) el locutor desea la realización de su amor (8, 25)

B. La alocutaria

La alocutaria cuyo nombre no se menciona en ninguno de los poemas, se encuentra en la mayoría de los casos deícticamente bien determinada. Muchas veces es la alocutaria no solamente la instancia que recibe el mensaje, sino a su vez el objeto del poema. Por otra parte no figura la alocutaria deícticamente en varios poemas; en algunos se encuentra transformada y en otros está constituida en forma muy débil. Algunos ejemplos serían los poemas núms. 2; *Umbrío por la pena casi* (7); 14; *Si la sangre también, como el cabello* (16); 18; *Vierto la red, esparzo la semilla* (22); 24; 26; *Lluviosos ojos que lluviosamente* (27). Todos estos poemas donde falta deícticamente la alocutaria pertenecen al tipo del discurso lírico descriptivo. Una excepción se da en el poema *No cesará este rayo que me habita* (2) que pertenece al tipo hablado, donde el locutor es a su vez el alocutario. La pregunta que éste se hace incluye también, indirectamente a la alocutaria. La razón por la cual el locutor no dirige en este caso su pregunta directamente a la alocutaria radica en que la «piedra» (*«rayo», «estalactita»*) «brota» del locutor y no de la alocutaria. En los poemas mencionados más arriba el locutor describe un aspecto de los efectos del amor, como el sufrimiento amoroso (núms. 2, 26 y 27) o el ser vencido por el amor (n.° 14), inclinación a la muerte (n.° 18), imposibilidad de hacer realidad su deseo de amor (n.° 22), angustia (n.° 24), etc., sin dirigirse a la alocutaria.

La alocutaria puede ser también reemplazada, transformada metafóricamente; en el poema n.° 1 deducimos la alocutaria solamente con ayuda del contexto general y después de haber descubierto las diversas transformaciones a que ésta ha sido sometida. La alocutaria es un *carnívoro cuchillo, un ave / rayo secular, / corazón que da la muerte,* con lo cual se refiere el locutor a la figura mitológica de Amor/Eros situado en la alocutaria.

La alocutaria como ya mencionamos puede ser también constituida débilmente como el poema *No me conformo, no: me desespero,* (29) donde es

mencionada solamente a través de pronombres posesivos, *tu beso, tu aroma* o por un pronombre personal, *besarte,* o en el poema n.º 23, donde la alocutaria es mencionada solamente en relación con las acciones del locutor, *te sigo, te persigo,* etc.

Con lo que respecta a las características particulares de la alocutaria éstas se pueden resumir en los siguientes tipos:

a) Pureza de la alocutaria:
mano cálida y tan pura (4)
casta y tan sencilla (11)
pura (25)

b) Frialdad/indiferencia de la alocutaria:
Tu corazón, una naranja helada (5)
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve
Por piedra pura, indiferente, callas (25)

c) Idealización/divinización de la alocutaria:
Por tu pie, la blancura más bailable (8)
. . .
Con tu pie vas poniendo lo admirable
del nácar en ridícula estrechura, etc.

d) La alocutaria como causa de los males del locutor:
nardo tu tez para mi vista (9)
cardo tu piel para mi tacto
tuera tu voz para mi oído, etc.
Sal de mi corazón del que me has hecho (3)
un girasol sumiso y amarillo,
etc.

1.2. El gesto proposicional

A continuación quisiéramos precisar nuestras observaciones generales en base a algunos sonetos que trataremos detalladamente.

En primer lugar constatamos que los siguientes sonetos pertenecen al discurso lírico hablado: 1, 2, 3, 9, 11, 12, 13, 19, 20, 21, 25, 28.

En todos estos sonetos se vale el locutor dentro del gesto proposicional del discurso lírico hablado de una serie de tipos de gestos para transmitir su mensaje, tales como el argumentativo, el comentador, el de interrogación, de

afirmación y de negación, como así también emplea una serie de estructuras comunicativas básicas, tales como la segmentación, acentuación, progresión y jerarquización.

A) El gesto argumentativo *(mise en relation)* que relaciona las frases entre sí, y que tiene una función persuasiva distanciadora del objeto es poco empleado por el locutor lo cual puede ser interpretado como una identificación con el objeto lírico y con la alocutaria. Por esta razón no se expresa el alocutor en tercera persona y en forma racional. En el poema *Un carnívoro cuchillo* (1), en las estrofas 8 y 9 emplea el locutor expresiones como *Pero al fin...,* Sigue, pues sigue, cuchillo con las cuales trata de darse ánimo, de amenazar al agresor *(cuchillo, rayo, ave, corazón)* y de vencer aunque sea muriendo y con esto dar fin al dolor *(... que de la muerte / nadie ha de hacerme dudar... / Algún día se pondrá el tiempo amarillo / sobre mi fotografía).* Después que el locutor ha planteado en forma detallada su sufrimiento saca las consecuencias de éste. *«Pero al fin»* produce un vuelco en la estructura progresiva del poema, lo corta, interrumpe su dinámica especialmente por la fuerte acentuación al principio de estrofa y verso. Así también el lexema *«pues»* interrumpe la secuencia epanaléptica *«sigue..., sigue»,* atrayendo la atención al *«pues»* que indica a la alocutaria y al lector implícito que los acosos del cuchillo cesarán porque el tiempo pasa y el locutor encontrará la muerte. En este caso tenemos una frase de tipo causal, explicativa y unívoca.

En el poema *Te me mueres de casta y de sencilla* (11) el locutor hace un uso intenso del gesto argumentativo con lexemas en función deíctica modalizante y temporal tales como *'de que', 'desde aquella', 'cada vez'* y *'para que':*

Te me mueres de casta y sencilla:
estoy convicto, amor estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.

El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.

Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca ¡con qué cuido!
para que no se vicie y se desmande.

La expresión *«de que»* es más bien un *«porque»* que explica la razón por la cual el locutor se siente convicto y confeso (frente a la alocutaria que es *«casta»* y *«sencilla»*), a saber, por haberle *«libado la flor de la mejilla»* que no es sino una metáfora de la unión sexual del locutor con la alocutaria. El lexema deíctico temporal *«y desde»* continua el tema de la libación, y el lexema deíctico *«cada vez»* indica la persistencia de este acto. La expresión *«para que»* se opone al resto del texto ya que indica que la alocutaria impide la continuación de la libación *(para que no se vicie y se desmande).*

Así también es el gesto argumentativo en el poema *Yo sé que ver y oír a un triste enfada* (19) muy marcado:

> Yo sé que ver y oír a un triste enfada
> cuando se viene y va de la alegría
> como un mar meridiano y una bahía,
> a una región esquiva y desolada.
>
> Lo que he sufrido y nada todo es nada
> para lo que me queda todavía
> que sufrir el rigor de esta agonía
> de andar de este cuchillo a aquella espada.
>
> Me callaré, me apartaré si puedo
> con mi constante pena instante, plena,
> a donde ni has de oírme ni he de verte.
>
> Me voy, me voy, pero me quedo,
> pero me voy, desierto y sin arena:
> adiós, amor, adiós hasta la muerte.

La comparación *«como un mar meridiano a una bahía»* nos indica la debilidad y desconsuelo del locutor que es acentuada por la expresión *«lo que»* y esta última refuerza a su vez *«para lo que»*, expresión a través la cual el locutor explica su situación actual como soportable enfrente a lo que le espera. El *«pero»* representa la vacilación del locutor que por el contrario de su intención de separarse de la alocutaria (en el primer terceto), vacila en el segundo *(Me voy, pero me quedo)* constituyendo así una situación ambigua. Resumiendo: la comparación nos muestra la desolación del locutor que es fundamentada por su sufrimiento actual y el venidero aún mayor que lo impulsa a separarse de la alocutaria, una acción que es relativada por el condicional *«si puedo»* y por la vacilación final. De esta forma trata el locutor de ganar el favor de la alocutaria.

B) De muchísima más importancia que el gesto argumentativo es en *RC* el gesto comentador *(muse en relief)* que articula la enunciación en forma irracional, tajante, absoluta y valorizante. Esta actitud del locutor resulta de su

desesperación por conseguir el favor de la alocutaria a la que trata de involucrar en sus intenciones.

Frases declarativas, no explicativas, abundan en los diversos poemas. El poema *Un carnívoro cuchillo* (1) e. g. se basa casi en su totalidad en este tipo de expresiones:

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

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

Mi sien, florido balcón
de mis edades tempranas,
y mi corazón con canas.

Tal es la mala virtud
del rayo que me rodea,
que voy a mi juventud
como la luna a la aldea.

Recojo con las pestañas
sal de mi alma y sal del ojo
y flores de telarañas
de mi tristeza recojo.

¿Adónde iré que no vaya
mi perdición a buscar?
Tu destino es de la playa
y mi vocación del mar.

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

Pero al fin podré vencerte,
ave y rayo secular,
corazón, que de la muerte
nadie ha de hacerme dudar.

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

Aquí no se explica claramente por qué el cuchillo es *«homicida»,* por qué es el rayo de *«mala virtud»,* por qué la sien del locutor está *«negra»* y su *«corazón con canas»,* como tampoco por qué éste se encuentra perdido; el locutor se reduce a constatar y es tanta su incertidumbre que hace uso de formas interrogativas retóricas que quedan sin respuesta: *¿Adónde iré que no vaya / mi perdición a buscar?,* que acentúan su impotencia.

Mas no solamente los gestos interrogativos (como en el poema n.º 13) e imperativos (como así también en el poema n.º 3) son empleados en el *RC* por el locutor, sino también morfolexemas y expresiones exclamativas, como ¡ay!, ¡oh!, signos de exclamación y de interrogación que subjetivizan el mensaje subrayando no solamente la función conativa, sino también la emotiva, es decir, concentrando el comentario sobre la persona del locutor. Algunos poemas que hacen uso de estos gestos son e.g. *Tu corazón, una naranja helada* (5). El primer terceto reza:

¡Ay, qué acontecimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!

o *Umbrío por la pena, casi bruno* (6) donde el último verso del terceto final reza:

¡cuánto penar para morirse uno!

Todos estos gestos tienen el fin de expresar los sentimientos del locutor y al mismo tiempo de caracterizar a la alocutaria y su relación con el locutor. Éste trata de entrar en su mundo o de incorporarla al suyo a través de la apelación directa y de las expresiones exclamativas.

C) Interrogación, afirmación y negación son gestos empleados en *RC* con el fin de desarrollar y explicar el sentimiento amoroso. Fuera de hacerse uso de la interrogación en el ya tratado poema *Un carnívoro cuchillo* (1), es este gesto, como así también en la afirmación, especialmente empleado en el poema n.º 2:

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

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

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

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

Los dos cuartetos construidos interrogativamente se caracterizan por una estrategia donde el locutor es a la vez el alocutario. Mas el gesto interrogativo incluye también a la alocutaria. La pregunta es respondida no por la alocutaria, sino por el locutor, ya que por el contrario de otros poemas al parecer es el locutor mismo el origen de la pena amorosa. La respuesta es sólo aparente, ya que por el contrario del gesto interrogativo en futuro, es ésta formulada en presente afirmativo: *Este rayo ni cesa ni se agota,* es decir la proposición constata un hecho sin responder en verdad al desarrollo del hecho en el futuro como presupone la pregunta. De ahí que resulta una ambigüedad que nos indica que a pesar de que el «rayo/estalactita» toma procedencia del locutor, éste no sabe de su duración. Esta proposición nos conduce a la hipótesis de que el origen real del dolor nace en el locutor mas es motivado por otra instancia, la alocutaria que la deducimos del contexto general. De esta manera —como hemos indicado— es la pregunta a sí mismo retórica ya que el destinatario es la alocutaria, la cual no responde y así queda solamente la afirmación del locutor.

D) De gran importancia para la interpretación son los procedimientos de segmentación y acentuación que pueden ser progresivos o jerárquicos. Quisiéramos dar solamente un ejemplo para cada caso.

La acentuación/segmentación progresiva es aquella que orienta la argumentación hacia el final del poema, como en el n.º 19 (v. p. 254).

Los cuartetos están constituidos cada uno por una sola frase (con la pequeña excepción de la coma enumerativa entre el tercer y cuarto verso del primer cuarteto).

Los tercetos están muy segmentados especialmente el segundo que tiene una cesura entre el segundo y el tercer verso articulada por un doble punto. La epanalepsis *«Me voy, me voy, me voy»* realza la significación de la proposición que se encuentra en oposición a *«pero me quedo»,* es así separado y acentuado por la coma. *«Pero me quedo»* es también acentuado al final del verso y opuesto al paralelismo *«pero me voy»* acentuado al comienzo de verso. Esta oposición revela la vacilación de la acción del locutor. El doble punto pone fin a la vacilación del locutor que se despide de la alocutaria para siempre.

Mientras los cuartetos describen la situación emocional del locutor y su relación con la alocutaria *(«sufrido»/«agonía»),* articulan los tercetos en forma cada vez más aguda la consecuencia de la relación entre los interlocutores para el locutor. De esta manera tenemos una organización de tipo progresiva que va del planteamiento de la situación hasta su resolución sostenida por la ya descrita segmentación y acentuación.

Un ejemplo para la organización jerárquica que tiene puntos de acentuación al comienzo y al final del poema: (*¿No cesará este rayo que me habita?,* 2) donde no solamente la forma interrogativa de los cuartetos atrae la atención del lector, sino también las anáforas *¿No cesará?* tanto en el primer verso del primer cuarteto, como en el primero del segundo que tienen la misma posición sintagmática poniendo con esto *«rayo»* y *«estalactita»* en una relación de equivalencia, acentuando así su posición semántica central dentro de los cuartetos, mas no sólo en éstos, sino que también en los tercetos donde ya no tenemos preguntas, sino afirmaciones: *«Este rayo» / «Esta obstinada piedra»,* situadas también al comienzo del verso. De esta forma aparece el lexema *«rayo»* y sus términos equivalentes *«estalactita» / «piedra»* en todas las posiciones sintagmáticas importantes del poema constituyendo y fijando así el mensaje.

2. EL GESTO PRAGMÁTICO Y EL GESTO PROPOSICIONAL DEL DISCURSO LÍRICO DESCRIPTIVO EN EL «RAYO QUE NO CESA»

En el *RC* puede considerarse que los siguientes poemas pertenecen al discurso lírico descriptivo: 6, 7, 14, 15, 16, 18, 22, 24, 26, 27, 30.

Como poemas mixtos se podrían considerar los siguientes: 4, 5, 8, 10, 17, 23.

Como ya hemos indicado más arriba, se caracteriza el discurso lírico descriptivo por su función referencial, es decir, por la relación con un objeto real y con esto por la fuerte reducción de la función conativa.

Los poemas descriptivos de Hernández no son de un punto de vista tipológico estricto enteramente pertenecientes a este tipo, mas tienden hacia éste, como e. g. el poema nº 6:

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

Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

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

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

El punto de vista del observador no es aquí transmitido por un intermediario *(medium)* ya que describe sus propios sentimientos, exactamente el objeto de su «pena» de diversas formas.

El locutor y el objeto constituyen una unidad, de ahí que, y especialmente en la poesía amorosa, se funde el punto de vista del locutor con el objeto descrito.

La pena es descrita con una gran variedad de términos: en el primer cuarteto se le atribuye a *«pena»* el término *«tizna»,* en el segundo el de *«paz» / «batalla» / «perro»,* en el primer terceto el de *«cardo» / «leopardo»* y en el último terceto nuevamente el de *«cardo».*

La *«pena»* es descrita por el locutor solamente con términos negativos, con excepción del primer término oximorón de origen tópico *«paz»* que es cuestionado por el segundo *«batalla».*

La *«pena»* produce una sombra singular en el locutor *(donde yo no me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno).* En el segundo cuarteto invade la pena toda la existencia del locutor en todos sus estados constantemente.

En los tercetos es la pena comparada con *«cardos»* que se concretiza en la figura de un leopardo que es una metáfora para sus *«ojos»* (también de origen tópico).

La fusión entre locutor y objeto se realiza a nivel lingüístico a través de la transformación del sustantivo *«pena»* en un participio perfecto *«apenado»* y en el verbo *«penar»* que son acciones internas del locutor.

La forma presente en que se encuentra escrito el poema indica su atemporalidad recalcada por el futuro indeterminado *«podrá»,* generalizando de esta forma el objeto descrito.

Dentro del tipo descriptivo, y con frecuencia en Hernández, es característico el hermetismo y la singularidad de algunas de sus descripciones como e. g. en el poema n.º 14:

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
que olió puso en su sangre resplandores,
y refugió un bramido entre flores
como un huracanado y vasto lloro.

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

Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de sus cuernos
pensamientos de muerte edificados.

En el poema citado es el hermetismo doble: por una parte se trata de un poema tópico, con la imagen retórica del Zeus transformado en toro como expresión del amor exaltado, de la fertilidad, de fuerza y vida, por otra parte es el toro una ampliación del locutor lo cual es deducido del contexto general. El toro/locutor es herido por el amor *(Una humedad de femenino oro / que olió...)* le produce dolor, lo pone en un estado huracanado y furioso. El mensaje del poema nos dice que una naturaleza tan robusta, fuerte y llena de vida como el toro es vencida por el amor. Por equivalencia tiene el locutor las mismas características del toro y corre su mismo destino. El recurso a un mitologema literariamente codificado eleva el poema a una actualización del poder de «Amor» sobre el destinatario, poniendo al poema dentro de tradición literaria y también dentro de la tradición taurina española como fenómeno cultural.

Esperamos haber podido al menos insinuar, en este pequeño trabajo, cuan importantes son los procedimientos pragmáticos para la constitución de la comunicación artística dentro de textos líricos, y cuales son algunas de las características del lenguaje poético de M. Hernández en *El rayo que no cesa.* Este breve análisis debería ser completado por una descripción de la dimensión semántica y sintáctica lo cual por razones de espacio no ha sido posible en este lugar[6].

N O T A S

* Un resumen del presente trabajo fue presentado en el «Congreso Internacional de Hispanistas», Providence/Rhode Island, 22-26 de agosto de 1983.

[1] La edición empleada es: *Miguel Hernández. Poesías Completas,* ed., introducción y notas de A. SÁNCHEZ VIDAL (Madrid, Aguilar, 1979).

[2] K. DIRSCHERL, *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire. Formen des Besprechens und Beschreibens in «Fleurs du Mal»* (München: Romanica Monacensia: W. Fink Verlag, 1975).

[3] Al respecto véase: K. DIRSCHEL ibíd. y R. JAKOBSON, «Linguistics and Poetics», *Style in Languages,* ed. Th. A. Sebeok (Cambrigde/Massachusetts 1960, 350-377).

[4] Este término lo derivamos de la raíz latina «arius» y del término francés «alocutaire». La alocutaria es una categoría perteneciente a la pragmática interna del texto, una estructura de la estrategia lírica, por el contrario del «lector implícito» que es una categoría heurística que resulta del análisis textual.

[5] Desgraciadamente por falta de espacio no hemos podido considerar estos aspectos en nuestro análisis que son imprescindibles para todo análisis lírico.

[6] Un trabajo donde propongo un modelo completo para el análisis de textos líricos aparece próximamente en *acta poética* de la Universidad Autónoma de México.