

EL RAYO QUE NO CESA EN PERSPECTIVA

Sandra Parrado Barrio

Susan Sontag explicaba en su ensayo *Contra la interpretación* que el deber de la crítica es la transparencia para poder experimentar la luminosidad del objeto artístico en sí, qué es lo que es, y no qué significa. Saber dar un lugar al texto literario en el radar de nuestros sentidos condicionados, hacerlo visible voluptuosamente: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte» (2007: 27). Es una crítica orientada al receptor no interpretando el contenido, sino la presencia, y que el lector haga uso del objeto visible.

Evidenciamos la interpretación o el uso que vamos a acometer. Este análisis va a consistir en el abordaje inmanente del texto para interpretar el espacio presentado en *El rayo que no cesa*, para hacer visible la voluptuosidad del escenario, que se extruya desde el texto con sus designios e intentar caminar a través de su perspectiva. Mi intención es descubrir su corporeidad, no como algo oculto o secreto ni verdadero, ni siquiera el esencial espacio implícito en la obra, lo que pretendo es marcar una presencia posible a la luz de sus enunciados y actualizar la divulgación de este dispositivo creado por Miguel Hernández.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Investigar el espacio puede ser una de las formas más caóticas de acercarse a un texto literario debido al extenso repertorio de cuestiones

que puede abordar. Por este motivo es necesario explicar las premisas desde las que parte este artículo.

La primera es la metafórica de la amplitud enunciada en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991) por el filósofo estadounidense Richard Rorty (1931-2007) recogida en el ensayo del profesor Adolfo Vásquez Rocca «Rorty: el giro narrativo de la ética o la filosofía como género literario». Desde un enfoque pragmático defiende el impulso poético y de la narración como un camino hacia la reflexión, como un juego de lenguaje que propicia la amplitud, la posibilidad, la solidaridad y la inclusión, «la poesía es radical y exploradora» (2005: 177). En el mundo interpretado que vivimos el lenguaje y la cultura es el resultado de múltiples contingencias, de convivencia entre variados léxicos que se han ido estableciendo o aceptando por el uso. Rorty pone el foco en el origen de esos léxicos y rescata del Romanticismo el instrumento básico que puede poner en funcionamiento el cambio cultural a través de la invención de nuevos lenguajes, nuevas asociaciones posibles, nuevas formas de hablar del mundo. Ese instrumento es la imaginación: «los poetas y los novelistas amplían nuestro lenguaje usando metáforas o palabras que después se convierten en giros establecidos» (2005: 177). Según Rorty, la metáfora permite concebir el espacio lógico como un ámbito de la posibilidad. Esto entronca con Nietzsche: «la fuente original del lenguaje no está en la lógica, sino en la imaginación. En la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas, enigmas y modelos (...). Las verdades son ilusiones de las que ha se ha olvidado que lo son» (2005: 177). En el campo de la estética mentir se convierte en un impulso consciente para dar lugar a una ilusión, a una mentira productiva.

En este océano de la inconsistencia autorreferencial en el que se instalan Rorty o Nietzsche la metáfora representa la tabla de salvamento desde la que nombrar las cosas, relacionarlas y crear sentidos nuevos. La metafórica de la amplitud propone hacer esta tabla más grande y lanzar cuerdas a otras tablas y navegar extendiéndose sobre el agua desconocida, inaccesible y en movimiento.

Esta tesis está inscrita en la reflexión de Rorty sobre el giro narrativo para considerar la filosofía como un género literario y rechazarla como búsqueda de fundamentos o de la verdad. En ese giro narrativo todas las ciencias positivas y las humanidades, las matemáticas, la sociología, la biología, el cine, la mitología, la filosofía, etc. componen un todo y son todas metáforas para hablar del mundo, juegos de lenguaje, «prácticas

sociales variadas y relacionadas» (2005: 173). Investigar los juegos de lenguaje bajo esta premisa supone alterar las relaciones heredadas por la tradición para crear un nuevo contexto en el que se sumen formulaciones cada vez más útiles y avanzar en dirección al progreso moral.

Tanto en la metafórica de la amplitud, como en la descripción del quehacer del poeta: «amplían nuestro lenguaje», aparece el concepto de la amplitud como cualidad del lenguaje, una cualidad que por intangible se convierte en una metáfora espacial, algo que se puede extender o dilatar en unos confines o no, pero si hay algo que aumenta, sea físico o no, hay un espacio que alberga ese volumen cambiante.

Argumenta Rorty que esa amplitud se genera mediante la imaginación o el juego de las relaciones y asociaciones para ir de la provisionalidad que tenemos hacia el ámbito de la posibilidad: no tenemos un conocimiento directo de cómo son las cosas, tenemos una predisposición a usar el lenguaje de nuestros antepasados, «a venerar los cadáveres de sus metáforas» (2005: 174). La poesía es situada en la vanguardia de esa producción de amplitud al explorar las posibilidades del lenguaje y sus juegos, al crear nuevas metáforas, nuevas visiones del mundo o de lo que hay en él, promueve la amplitud por la que aboga Rorty.

La expresión visiones del mundo apelan a un escenario, un espacio donde ocurre la imagen, y también apela a la importancia de la categoría espacial del lenguaje.

A través de la metafórica de la amplitud podemos deducir que todo texto literario es una visión del mundo, una metáfora. Podemos sumar otra premisa, más dirigida a nuestro estudio, que enlaza con la anterior, también desde la pragmática, pero a través de las teorías de la ficcionalidad y de los mundos posibles (Dolezel es quien pone este nombre a una noción inspirada en el trabajo de Leibniz según el manual de Crítica literaria del profesor David Viñas) como rasgo característico de la comunicación literaria. Desde este punto de vista existe una relación de pacto entre emisor y receptor para pasar la frontera entre el mundo real y el de la ficción a través de canales semióticos. El texto literario construye un mundo posible con sus propias reglas donde cada elemento semántico que aparece, por mucha relación que parezca tener con el mundo real, se ha ficcionalizado. «Así, la ficcionalidad nos remite a la creación de un mundo imaginario: la literatura crea mundos ficticios con autonomía propia, lo que equivale a decir que la obra literaria no es imitación de la realidad, sino creación de realidad» (2002: 517).

Me propongo analizar cómo se construye el espacio en el texto que os ocupa, poema a poema, cómo nace y cómo se configura su escenario y su coherencia espacial interna, dónde accedemos a esa visión del mundo en la que se ubica ese rayo incesante de Miguel Hernández.

Sobre el lenguaje de los asuntos espaciales: hay diferentes conceptos analíticos en el lenguaje espacial que se refieren a diferentes realidades, y cada una puede llevar a explicar cosas diferentes. Para aprovechar su potencia explicativa hemos de priorizar. Fue de mucha ayuda encontrarme con las aclaraciones del teórico Janusz Slawinski sobre el espacio literario. Él mismo plantea que la categoría literaria espacial ha ido ganando posiciones en importancia y últimamente se sitúa como centro de la semántica de la obra y como base para la organización de otras categorías, quizás por el asunto de los mundos posibles que apuntaba anteriormente y el espacio habitable que abren. Prosigue Slawinski que cada vez es más frecuente considerar como aspectos del espacio «la fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra» (199: 265). Probar estas afirmaciones no es tarea de este artículo, sino usar para su desarrollo una de las perspectivas que aclara Slawinski como primaria en la problemática espacial: esa perspectiva es la que permite entrar en el modo fundamental de existencia del espacio en la obra literaria, el espacio como componente de la morfología de la obra, como componente de su plano presentado, los indicios espaciales que se crean en la enunciación. Es una perspectiva inmanente, formal, que buscamos dentro del texto. Las demás perspectivas pueden sumar a la imagen de esa existencia fundamental, pero no definirla por sí solas. Esas otras reflexiones o investigaciones del espacio son importantes, pero no esenciales, además, suelen salirse hacia una realidad referencial social, histórica, psicoanalítica, etc. que buscan respuestas que no están en los textos y que fácilmente pueden hacerte caer en sobreinterpretaciones sin base¹ si antes no se realiza un estudio del espacio como componente morfológico. Slawinski nos avisa: «(...) El examen de las propiedades del espacio presentado puede ser, por su contenido, completamente independiente de que nos inclinemos o no a aceptar cualquier modelo estereométrico² de la estructura de la obra literaria (...). El objeto de nuestras explicaciones no debe ser confundido con lo que

¹ Tema de debate en el libro Eco, Umberto (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University press. Recoge las transcripciones de las conferencias Tanner de 1990.

² El modelo estereométrico se refiere a la obra concebida como espacio estructurado donde para hablar de ella se recurre a términos como «estratos», «niveles», «zonas»... sus elementos se distribuyen en planos o cortes, en un territorio casi de concepción matemática. Los personajes así

la obra comunica directamente sobre la naturaleza y rasgos del espacio —en la forma de exposiciones filosóficas, reflexiones líricas o sentencias. Las búsquedas sobre el espacio “en general” pueden presentarse en el enunciado literario de la misma manera como se presentan en él las búsquedas sobre tiempo, la personalidad o las relaciones sociales. Cuando nuestra interpretación concierne a la construcción de la obra concreta, podemos tomar en consideración como uno de los contextos interpretativos esas opiniones y convicciones enunciadas en ella. Pero únicamente de esa manera. En cambio, sería un malentendido escandaloso identificar la teoría de la personalidad formulada en una obra con las construcciones caracterológicas de los personajes que intervienen en ella, o también las concepciones del tiempo expresadas en una obra con el tiempo de los transcurso de acontecimientos presentados en ella. Lo mismo ocurre en el caso del espacio. Éste constituye un objeto de análisis en la medida en que fue hecho, creado en la obra, y funciona en ella, y no como tema de divagaciones teóricas del autor, el narrador o los personajes» (1989: 273).

EL RAYO QUE NO CESA: EL ESPACIO PRESENTADO

El poemario alberga treinta composiciones, únicamente tres de ellas no son sonetos. Inicé este análisis deteniéndome en cada indicio o relación verbal que implique un territorio en el que algo ocurre o algo permanece. Serán nuestro foco semántico los elementos descriptivos, las definiciones deícticas y toda suerte de invitación localizante que nos de acceso a ese espacio presentado.

1. El primer poema es uno de los que se sale de la norma del soneto y es, además, el que nos invita a un territorio bastante particular: la anatomía del sujeto lírico. Nos presenta el rayo del título y lo que hace sobre él, nos sitúa en una escena delimitada por un adverbio,

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

Su vida es rodeada, acotada por el acecho de un vuelo. El cuchillo, ave y rayo se nos muestran como sinónimos, como metáforas todas ellas

pueden ser considerados como «una configuración de rasgos» y la fábula «una disposición de círculos de acción» según la terminología de Propp.

del corazón como más adelante veremos. Es en su vertiente metafórica como nos adentramos en un espacio abierto por el corazón.

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

El cuchillo, ave y rayo son quienes crean ese nido con su filo, con su pico y con su descarga sobre el costado. Pero nos da más espacios,

«Mi sien, **florido balcón**
de mis edades tempranas
negra está, y mi corazón,
y mi corazón con canas».

El balcón, exterior y vivo, su cabeza por fuera, asociada a la juventud, contrasta con el reiterado corazón envejecido por dentro. Después nos lleva a un incierto desplazamiento condicionado por «la mala virtud» del rayo que le rodea. El desplazamiento hacia su juventud es comparado con el camino de «la luna a la aldea». En el juego de símiles la luna es el sujeto lírico rodeado por el rayo y la aldea es su juventud. El paisaje se ha vuelto nocturno e integra su visión del ser rodeado y picoteado con otro plano protagonizado por él mismo pero separado. El sujeto lírico se escinde, tenemos dos entidades, una es él y otra es su propia juventud hacia la que se acerca. El mismo plano de existencia se rompe, su vida está rodeada y su juventud, que la había situado en su sien negra, el balcón florido (acaso de una aldea), parecen haberse separado espacialmente. El rayo, cuchillo, ave y corazón son brillantes, fulgentes o canosas, un blanco en contraste con la sien negra y florida. Parece que el tiempo no corre igual en el exterior que en el interior de la anatomía del sujeto lírico, y el viaje hacia la aldea, hacia el tiempo de la juventud, es un viaje que parte desde el interior.

El poema sigue y aparece otra marca espacial mediante un verbo:

«**Recojo** con las pestañas
sal **del alma** y **sal del ojo**
y flores de telarañas
de mis tristezas recojo».

Recoge sal y flores de telarañas del alma, del ojo y de sus tristezas. Quien realiza la acción son las pestañas del sujeto lírico. Alma, ojo y tris-

tezas son yacimientos o depósitos, lugares no vacíos. La fuerza evocadora, la polisemia de la palabra «sal» y las relaciones semánticas y de rima de los sustantivos que aparecen (pestañas, telarañas, lágrimas por extensión de los ojos, por su salinidad y por su salida al exterior) podrían arrastrarnos a un sinfín de interpretaciones, pero espacialmente no hace más que desvelarnos nuevas cavidades y nuevos agentes activos como las pestañas que demuestran la participación de la anatomía una vez más.

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

Este cuarteto nos desvela el drama a través de un enfrentamiento de espacios contradictorios, donde los propios versos se cortan dando lugar a un imposible haciendo derivaciones del verbo ir, siempre a una perdición, un rumbo buscado de perdición y un «tu» y un «yo» identificados con dos lugares al borde del encuentro pero separados como son la playa y el mar. Además estos dos espacios opuestos es un tópico que se repetirá a lo largo de las composiciones. Él es luna y es mar que guarda sal en algunos espacios de su anatomía. Esta estrofa no marca un lugar presentado, sino que anticipa una dirección que el poemario nos va a ir exponiendo, un camino a la perdición.

Sentencia que su dolor le hará eterno y gracias a la muerte vencerá al rayo en un espacio futuro: «se pondrá el tiempo amarillo/ sobre mi fotografía». El tiempo se posará sobre su fotografía quedando el color solo del brillo del rayo, sin traspasarle ya.

El primer poema está profundamente espacializado, las metáforas confieren volumen a los acontecimientos internos de los sentimientos en la anatomía humana que se desatan al inicio de la tormenta que se comienza a vislumbrar por un rayo.

2. El segundo poema es ya un soneto y nos da más información sobre ese rayo que no cesa ni cesará. Ese rayo que además era su corazón, y el mismo que le hacía un nido, ahora nos matiza que el rayo habita en esa cavidad, y no lo habita solo su presencia, con el rayo entran las fieras y convierten el lugar en unas «fraguas coléricas y herramientas» donde el metal no resiste sino que «se marchita». Será habitual el lenguaje referente a los ciclos vegetales y orgánicos como en este caso en el que un material duro se marchita como si fuera una flor. El rayo pronto se convierte en «terca estalactita» que «cultiva sus duras cabe-

lleras/ como espadas y rígidas hogueras/ hacia mi corazón que muge y grita». Un corazón animal sembrado por punzantes y eléctricas descargas. También explica el origen del rayo, es inagotable porque de él nace y sobre él se descarga, el sujeto lírico es activo y pasivo a la vez en un tiempo continuo. Ese rayo «obstinada piedra» (quizás como la de Sísifo) «brota» de él y sobre él dirige una lluvia insistente de rayos. No es un único rayo, es una lluvia que hace que el ciclo de nacimiento y destrucción sea constante. El rayo convierte el corazón en cueva de estalactitas y fragua habitada por fieras, que a su vez forja el rayo. El corazón es un territorio de cultivo bastante infernal.

3. El tercer poema tiene como espacio el corazón de nuevo, una nueva entidad hace su entrada:

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

El corazón es un territorio invadido, un tribunal de tiburones que son guiados por otra entidad que no es el sujeto lírico es la causante de ese movimiento de «guadañas eclipsadas» como dos «cejas tiznadas y cortadas» que tiznan y cortan corazones. Lo que entra en el corazón es afilado y se describe con tres elementos que guardan una relación formal con su referente: la forma curva de la ceja, la guadaña y la aleta de un tiburón (ésta última es una interpretación que no está en el texto pero tiene tal indicio de metonimia que he querido señalarlo). Las cejas negras que entran y tiznan, la guadaña que corta y el tiburón depredador del mar, todo esto no solo entra en el corazón de la víctima, lo invade y «pone» una «red de raíces irritadas», las pasiones de esa invasión se anclan al territorio del corazón. El corazón es conquistado por el otro que hunde sus raíces en él. Si en los primeros cuartetos del soneto nos expone la invasión, en los tercetos el sujeto se revela:

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

un terrón para siempre insatisfecho,
un pez **embotellado** y un martillo,
harto de golpear en la herrería».

El sujeto es dominado dos veces, una por su corazón y otra por el ojo (bajo la ceja que tizna) de la entidad externa. El sujeto es girasol dos veces, y vuelve a ser amarillo, como el rayo, al dictamen del resplandor del sol., en contraste con la negrura que le ha invadido. El corazón como girasol girando alrededor de su sol es un movimiento que se suma al circundante del rayo que le rodea. La mirada del exterior domina sus movimientos y lo deja en una frustración manifiesta de «pez embotellado y un martillo», en esta construcción pone al lado del encierro del pez su salvación, pero ese martillo no liberará al pez.

4. Del corazón nos dirigimos a la sangre, que en este soneto se personifica mediante la acción de dormir. La sangre se duerme tras la sinestesia de «un golpe amarillo» en la camisa del sujeto lírico. La camisa es el lecho, permeable, que traspasa al pecho, «poroso y áureo», y esa sangre se transforma en «una picuda y deslumbrante pena». Todo esto es provocado por una fuerza externa de nuevo, una fuerza que arroja un limón amargo y da lugar al «golpe amarillo» (otra vez el mismo color del rayo, el girasol y el sol). Ese golpe tiene una arquitectura que no se modifica ni cuando quien lo lanza es una mano cálida. La naturaleza del hecho amoroso sea deseo o encuentro, está objetivada y es dura e inmutable, tiene una arquitectura y nos la está especificando poema a poema. Tiene un orden interno solidificado y establecido de muros y cavidades. La arquitectura lanzada, ese limón, provoca el cambio de estado del «letargo dulce» a «ansiosa calentura», que no causa otra cosa que una sonrisa en la amada. Esa sonrisa por su drama transforma su sangre en «picuda y deslumbrante pena».

5. Dos esferas aparecen en este poema, dos corazones, y el territorio es el viaje del uno al otro con una triste salida hacia otro espacio dominado por el llanto. El corazón de ella es una naranja helada que deja atisbar desde fuera un interior dorado, brillante «porosa vista de oro». El corazón de él, una «febril granada/ de agrupado rubor y abierta cera». La cálida esfera roja descubre la decepción cuando llega a ver la nieve y el hielo de la otra esfera.

«Por los **alrededores** de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo,
con la esperanza de que en él lo abreve».

El territorio del llanto parece campestre si nos fijamos en el verbo que usa, «abreve». El pañuelo que vuela quiere saciar su sed como los animales.

6. Los dos últimos sonetos ya nos han ido introduciendo en el concepto de la pena. La tormenta del rayo inicial, los espacios labrados en el interior del corazón y la fuerza externa que lo ha provocado ha conducido al sujeto lírico a la pena y el llanto como espacios de esa arquitectura del suceso que está exponiendo. En el siguiente soneto la pena ha estallado y lo ha tizado por completo. El lugar donde se encuentra ahora:

«**donde** yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno».

Poema en el que abundan las negaciones y quizás la aliteración de la n en no, ni, ninguno y pena. Está en un no lugar porque él ni se encuentra, ni se halla, ni tampoco otro. Está entrando en el camino de la perdición que auguraba al inicio del poemario. Es un lugar de momento habitado tan solo por la pena que es lecho sobre el que duerme. Encontramos de nuevo esta posición, la de dormirse sobre algo, una tendencia a lo horizontal que habrá que ir teniendo en cuenta.

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

Es un rey coronado por vegetación seca, pena y pinchos que le rodean, de nuevos un mal en movimiento circular alrededor. La repetición intensifica semántica y fonéticamente el penar.

7. El campo de cultivo. El sujeto lírico está en un tiempo de descanso de su labor, ha cavado un barbecho, bebe agua de la rama, tumba su cuerpo en la tierra, otra vez la tendencia horizontal:

«y la creación que adoro se derrama
a mi mucha fatiga como un **lecho**».

y entonces cambia a hablar del hortelano en tercera persona, el hortelano se tomará un descanso y entretendrá sus penas trabajando y luchando con el sol, pero en esa vuelta al trabajo

«seguirá **ante la tierra** perseguido
por la sombra del último descanso».

La sombra, espacio oscuro al tumbarse sobre la tierra, se personifica como enemiga del hortelano. La sombra bajo el descanso es negativa, la tregua del descanso cesa, la sombra la genera el sol. No parece haber descanso sin una cara tenebrosa.

8. En este soneto figura por primera vez como centro el pie de la amada o deseada. Una paloma sube desde el pie a la cintura y baja a tierra un nardo interminable. En la cintura la paloma se transforma en nardo y baja. El espacio vertical del pie y la pierna se llena de cualidades blancas, sinestias entre el movimiento que puede desempeñar el pie y alusiones con el blanco como denominador común. Su pie es más admirable que el nácar, «a donde va tu pie va la blancura/ perro sembrado de jazmín calzable». Al «redil de su planta» procura entrar arrimándose y desarri-mándose. El pie y su redil es el espacio presentado. Cuando él entra en ese espacio deja que se le vaya el alma «por la voz amorosa del racimo». El racimo aquí es metáfora de su corazón que pide que lo vendimie: «pisa mi corazón que ya es maduro». Volvemos a encontrar un lenguaje sobre cuestiones ganaderas y de labranza. Su corazón vuelve a asociarse a una fruta, de racimo esta vez, pero lo más importante es constatar la verticalidad de ella con la horizontalidad de el.

9. A través de una intensificación poética como es la reedición (empezar y acabar la frase con la misma palabra), mas la misma rima que funciona durante varios versos sitúan este soneto como una reiteración de cuestiones ya abordadas, pero escala en esa arquitectura del suceso amoroso en cuanto que amplía el espacio de su anatomía especificando los efectos de la otra persona sobre sus cinco sentidos. En cuanto al espacio éste sitúa en lo alrededores de su cuerpo y en las cercanía de ese otro cuerpo: «ardo en tu voz y en tu alrededor ardo». Todo parece indicar que hay siempre unos límites espaciales circulares.

«Zarza es tu mano si la tiento, zarza,
ola tu cuerpo si lo alcanzo, ola,
cerca una vez, pero un millar no cerca».

Su cuerpo es territorio difícil y sobre todo lejano en ese vaivén desigual. Un sujeto en llamas alrededor de una ola lejana. En este poema ella no es playa, ella es mar.

10. Aparece la figura del náufrago.

«Como el mar de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas».

Es un náufrago entre vaivenes de penas y cavilaciones en la noche. Su amor es su tabla y la voz de ella su norte hacia el que navegar, pero

está condicionado por una dirección de vaivenes. De nuevo está en un mar rodeado de elementos circulares, a la deriva. Y la noche es un espacio por el que transitar.

11. Este soneto implica un espacio natural, de la flora, pues roba un beso de la mejilla y lo identifica con la libación de una flor. Él se vuelve insecto raptor de un beso y es la otra entidad la que lo sufre, «se te cae deshojada y amarilla» (la mejilla), el color del rayo afecta a la otra entidad, ese beso no se vuelve provechoso tras la libación, sino que es un beso delincuente y cuyo fantasma persigue a un pómulo cada vez más negro.

12. Reclama la presencia de la otra persona, su asistencia: «tu asistencia en la herida que lo cuento». El lugar desde el que expone todo es una herida, que se suma a las metáforas del corazón como nido, cueva, fragua... Necesita «su clemencia solar mi helado día». «(...) me faltan y me muero sobre mayo». Se muere sobre un fragmento de tiempo. Esto podría ser una sinécdoque de la primavera porque en un momento la nombra como flor. Es importante también para el espacio la ausencia reiterada de ella, él está solo en la herida, en su «tormento», y su ausencia le causa varias sensaciones, «la ausencia del aire de tu viento». Los cuartetos comienzan con cadencia y los tercetos acrecientan el ritmo y el tono de su deseo, reclama que se presente en su herida, que vaya a su lugar:

«a serenar la sien del pensamiento
que desahoga en mi su eterno rayo».

13. Después de exponer el curioso naufragio y la ausencia del objeto del deseo el peso se hace con la semántica de este poema,

«Mi corazón no puede más de triste:
con el **flotante** espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se **hunde** sin apoyo».

El naufrago se ha ahogado, es un fantasma que vuela por la sangre y sin embargo se hunde. El corazón es un naufrago ahogado fantasmagórico que va por la sangre y se eleva ya a estas alturas del suceso hacia la lengua: «ya es corazón mi lengua lenta y larga». El peso es una carga de «amorosa/ y lóbrega tormenta». El fluido interno pesa, la sangre pesa. Y también la nostalgia, pero no la del sujeto lírico, sino la de ella:

«Y ayer, **dentro** del tuyo, me escribiste
que de nostalgia tienes inclinado
medio cuerpo **hacia mi**, medio **hacia el hoyo**».

La nostalgia pesa en el cuerpo de ella y le divide la dirección de caída, mitad hacia él y mitad hacia la tierra, hacia la muerte.

14. Llegamos ahora a la «región volcánica del toro», poema con hipérbaton y alguna elipsis, licencias poéticas que alteran la comprensión sencilla al igual que la sintaxis. En el primer cuarteto nos presenta no la región volcánica, sino su «silencio de metal triste y sonoro», lo que nos recuerda la fragua en la que se había convertido su corazón en el segundo poema. El final de los huesos destructores del toro son «las espadas congregando con amores», otra muestra de antítesis congregando espadas con amores y silencio con sonoro.

Nos desvela más sobre la región volcánica del toro, hay flores, pues al olfato de lo femenino que asocia al oro, sinestesia mediante, desencadena en él un bramido que «que puso en su sangre resplandores». El terreno de flores (extraño un campo de flores en las inmediaciones de un volcán) tiene más descripción:

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

Agresividad (cornadas), dolor, calidez y suavidad se juntan todos en el primer terceto del soneto. Y todo ello por el mínimo contacto con lo femenino, y no en general, sino con «una humedad de femenino oro».

Finaliza informándonos más acerca del toro que funciona como imagen suya, tiene furias refugiadas bajo su piel, y son pensamientos de muerte edificados en el nacimiento de sus cuernos. Las furias que habitan el toro provocan el nacimiento de los cuernos, el pensamiento de muerte se solidifica de tal forma y tal furia que es capaz de edificar.

El toro aparece por primera en el imaginario de la obra, habían aparecido referencias a otras fieras o bestias anteriormente pero ahora lo concretiza como un igual bajo la pie del toro, que habita una región volcánica. Si buscásemos relación con todo lo anterior y las referencias al sonido del metal podemos considerar la unión de la fragua y el volcán como un territorio que pertenece a los dominios del corazón. Y si fuéramos un poco más allá y nos adentrásemos en la hipertextualidad y sacásemos nuestra mirada hacia la tradición de los textos o los tópicos de temas mitológicos podríamos unir esa relación de fragua y volcán con la figura del dios Vulcano, en cuya fragua bajo el volcán del monte Etna forjaba los rayos de Zeus. Lo más seguro es que no sea casualidad esta referencia mitológica y

el hecho de que el corazón del sujeto lírico, además de ser fragua y región volcánica, es donde nace y se descarga este rayo que no cesa.

15. En el ecuador del poemario tiene lugar la segunda de las composiciones que no son un soneto, éste es un poema más largo, como el primero.

«Me llamo Barro aunque Miguel me llame.

Barro es mi profesión y **mi destino**

que mancha con su lengua cuanto lame.

Tenemos la materia, el barro, pero ¿dónde está ese barro?

«Soy un triste instrumento del **camino**,

soy una lengua dulcemente infame

a los pies que idolatro **desplegada**».

El sujeto lírico se identifica con el autor (Miguel) y con el objeto. El sujeto se espacializa una vez más, todo él, se vuelve barro y se despliega en camino. Es camino húmedo y nocturno bajo los pies de su idolatrada, se compara con un buey de agua y barbecho y por eso embiste, pidiendo culto, sus zapatos y alrededores. El barro se hace alfombra y besos, como lengua. De nuevo observamos la tendencia a la horizontalidad. Besa el talón de ella y siembra flores.

Dentro del barro pone relicarios a su talón, otro espacio de culto. Barro se adelanta a la pisada y levanta todo su amor hacia su pie. Cuando llega el invierno todo en el poema se vuelve blanco, ella cierra la ventana. Barro está aún más mojado, con frío y escarcha como una oveja. Baja cosas del cielo: un gavilán, un ramo de miel y un corazón caído «en forma de alga y en figura de ola». Tenemos elementos del mar, la horizontalidad, y el ave al que no se le había dado nombre en el primer poema, el «ave secular» que como cuchillo y rayo le rodeaba y le picoteaba el costado haciéndole un «triste nido». Los motivos se repiten y se amplifican en cada poema. Barro es entidad viva: aletea y «da sapos como convulsos corazones», se disfraza de amapola...

Pide siempre la imagen de su huella sobre él, quiere que se despedace y rompa su armadura de arlope, así no le ciñe la boca y se la deja en carne viva con su pisada. Barro como aradura que la huella rompe y abre su boca.

«Y pasas y se queda

incendiando su cera de invierno ante el ocaso,

mártir, alhaja y pasto de la rueda».

Vuelve el sentido místico del mártir, el brillo dorado de la capa de barro húmedo al atardecer. En un determinado momento se ha cambiado de hablar en primera persona del barro a una distancia de tercera persona singular. Barro y Miguel se escinden en el momento en que la pisada y la huella rompen la armadura y queda su boca al descubierto. El sujeto habla sobre lo que teme del barro, teme que se levante y lo cubra todo, teme un asalto por ofendido y harto de ser sumiso, teme que se levante huracanado del blando territorio de la tierra y caiga como lluvia sobre la sangre de la amada. Al final sentencia que «antes que la sequía lo consuma/ el barro ha de volverte de lo mismo». Miguel advierte del peligro a su amada, la posibilidad de que el barro desde su horizontalidad conquiste su verticalidad y la haga caer. Si volvemos a mirar hacia fuera del texto, estas referencias me hacen pensar en el mito de Pigmalión al revés, de mujer a barro, o del nacimiento bíblico al revés, de Adán y Eva a barro. En cualquier caso tenemos que contar con lo que sucede en el texto en este estadio del análisis y no con discursos interpretativos externos religiosos, y en este caso se habla del peligro de una conversión que sube de la tierra para igualar a los amantes en un camino horizontal.

16. En este soneto volvemos a encontrar un vaivén hacia un mismo lugar, no hacia la amada, sino hacia el mismo dolor interno:

«Desde que me conozco me querello
tanto de tanto andar de fiera en fiera
sangre, y ya no es mi sangre una nevera
porque la nieve no se ocupa de ello».

El dolor y el tiempo encanecen el pelo, si hicieran encanecer la sangre él la tendría pálida hasta el destello. Una sangre que no es fría, sino fulgente.

17. El toro regresa. El toro en la corrida, el espacio es la plaza (un límite circular) en un instante concreto expresado mediante el hipérbaton. El toro de pronto prueba su sangre y le sabe a muerte, «vino». El toro, y su poder de piedra y pino, unión de mineral y vegetal, cae sangrando corazones desde el corazón. Toda la sangre son corazones que salen respirando por la herida. Igual que el toro su sangre, astada. La sangre de la muerte, «cotidiano cáliz», es edificada, construida por «un turbio acero» (sinécdoque de espada). El acero provoca la muerte, la levanta, y vierte sobre su lengua el gusto a espada diluida en su sangre, desde su corazón donde se muere. Su sangre vierte sangre desde su corazón hacia su corazón, un movimiento similar al del rayo, cíclico y circular, el sis-

tema circulatorio del funcionamiento del corazón roto por la espada, la sangre como toro toreado que se desangra.

18. El toro se ha dado cuenta de su herida y la muerte va en camino. En este soneto la intensificación de la anáfora del «ya» inicial de cada estrofa nos alerta de un cambio de rumbo, de un momento de inflexión. Tras saberse el toro caído viene este poema del ya sobre la construcción de su ataúd.

«Y, tal vez por la **cuesta del camino**
sangrando **sube** y resonando **baja**».
«el último **refugio** de todo vivo».
«Y cierta, y sin tal vez, la **tierra** umbría».

Son los versos que condensan el espacio: la cuesta del camino (inclinación entre lo horizontal y lo vertical) por la tal vez el talador vaya por el árbol que ha de ser su caja y último refugio. Son dos espacios de posibilidad, sólo uno real le espera: la tierra.

19. Despedida y marcha de un lugar agónico, «de andar de este cuchillo a aquella espada». El cuchillo está en su interior, la espada está en el exterior. La agonía es un vaivén entre dos filos. Su posición entremedias es «una región triste y desolada», se marcha «desierto sin arena» «a donde ni has de oírme ni he de verte».

20. El espacio implícito se va estrechando tras darse cuenta de que está cautivo en una corrida y anunciar su marcha su situación es desesperada, éste es el poema donde cosas muy grandes se meten en sitios muy pequeños, imposibles:

«un **enterrado** vivo por el llanto,
una revolución **dentro de un hueso**,
un rayo soy **sujeto** a una redoma».

Su desesperación cala más adentro incluso que de los órganos porosos, está dentro de los huesos duros.

«Como si fuera **un huracán de lava**
en el **presidio** de una almendra esclava
o en el **penal colgante** de un jilguero».

El amor del pasado le desespera por lo que le ha provocado y lo asocia a un lugar pequeño y peligroso:

«Besarte fue besar un **avispero**
que **me clava** al tormento y me desclava
y cava un **hoyo** fúnebre y lo cava
dentro del corazón donde me muero».

El corazón tiene el hoyo para su ataúd provocado por el aguijón del beso, aguijón que le clava y le desclava de su tormento. El beso vuelve a estar asociado con los insectos (poema 11) que liban o que pican, que extraen el jugo o insertan su veneno.

21. En este soneto el cuello de la mujer es el espacio presentado. Un espacio de recuerdo: «¿(...) almenadamente blanco y bello, /una almena de nata giratoria?». «Como una lacteada y breve vía». El cuello es el universo del poema, blanco, giratorio, camino, como una torre de castillo con almenas defensivas, de hielo, también lo nombra como «historia/ de marfil expirado en un cabello». Y recuerda un beso «sin apoyo» que en el aire se quedó entre su boca y el camino (cuello). Un beso extraviado de un día.

22. Temporalmente sigue en un estado de desesperación. El sujeto lírico está sembrando y pescando a la vez:

«**Vierdo la red, esparzo la semilla**
entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
sembrando a secas y **pescando** a solas
de corazón ansioso y de mejilla».

Está en un lugar de arcilla y en una orilla esperando la lluvia (expresada como sinécdoque de caballo «con sus crines y sus colas») y desesperando por ver relámpagos sujetos a las olas. No da fruto su cosecha, pasan las lunas y «no crezco en espigas o en pescados». Él es el terreno que no da fruto ni alimento. Sólo recoge «piedras como diamantes eclipsados». Lunas de perdición, tiempo que transcurre y se pierde en un lugar mineral. Está ya en el lugar de la perdición que nos anunciaba al inicio del poemario.

23. El espacio de la perdición es el del toro, quizá por ello a medida que avanza la composición se hace más frecuente y sabemos más de él. «Como el toro...» es la anáfora que domina el poema. Su anatomía es igual que la del toro:

«la lengua **en corazón** tengo bañada
y llevo al **cuello** un vendaval sonoro.

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

También habla del «hierro infernal» en el costado, mismo acceso que el rayo que picoteaba su nido. Disputa el amor de su amada como un toro lucha por su vida, pero la espada de ella acaba con todo.

24. En este soneto vuelve con el espacio de agua y tierra que están ya confundidos. Ahora vive en una ciudad arenosa con puerto, por la que anda como si fuera un desierto.

«Fatiga tanto **andar sobre la arena**
descorazonadora de un **desierto**,
tanto vivir en la **ciudad de un puerto**
si el **corazón** de barcos no llena».

El corazón es un puerto vacío preparado para el descanso de los barcos. Y nos amplía detalles de esa ciudad:

«Angustia tanto el son de la sirena
oído siempre en un **anclado huerto**».

El huerto está anclado, lo que le asocia al barco. La fatiga y la angustia prolongadas han hecho que el tiburón y la manada de cuernos recientes que lo habitaban desde hacía años ilustren su garganta y su mirada. Ilustran de sollozos todos los metales y fieras de todos los tamaños. La pareja del tiburón y los cuernos ilustran a su vez la mezcla mar y tierra. La fatiga y la angustia le sale por los ojos en forma de lágrimas, y por la garganta en forma de sollozo y ruido de metales. Las entidades antitéticas no se enfrentan sino que conviven el cuerpo y tienen una relación de continuidad: ojos y garganta, vista y voz, agua y viento.

25. El sonido de las sirenas anterior enlaza con este soneto en el que la voz de la amada, dulce, cae, sobre las manos de él y el deseo comienza a arder. La voz que es aire se convierte en líquido que cae en sus manos, y aviva el fuego. Pero ella se defiende con murallas, otra vez las construcciones defensivas del otro deseado. La horizontalidad del mar y del sujeto lírico emprenden viaje hacia la verticalidad, hacia la muralla y hacia la cumbre de una isla, él escala su pecho, lo rodea como mar y con «exasperados pétalos de lumbre» que son sus manos. Su mar tiene fuego en las manos. Ella se defiende para no ser sumergida en tierras y océanos, de nuevo la unión.

Cuando calla, «callar de piedra» (como la muralla), la voz cesa, y las manos también son otras, sin ardores.

26. El lugar de perdición en este soneto es un camino de los dos posibles que enuncia el texto. Uno es de los hortelanos que vuelven del trabajo «y van a la canción, y van al beso». En el anterior poema la vos era motivo de deseo, de rosas, y en este verso también el sonido se relaciona con el contacto. La otra senda es la del sujeto lírico, ésta no conduce al beso, es una senda que «merodea sin destino». Un toro llora bajo su frente en la ribera solo, es una senda que se desarrolla junto a un río y donde el toro y el sujeto olvidan todo, que son toro y masculino. El sujeto lírico ni es hortelano ni va, ni vuelve, se define por su estatismo aquí.

27. Del llanto del toro pasamos a al llanto del sujeto.

«Lluviosos ojos que lluviosamente
me hacéis penar: lluviosas soledades,
balcones de las rudas **tempestades**
que **hay en mi corazón adolescente**».

El espacio vuelve en forma de metáfora: las lágrimas son balcones de las tempestades que ocurren en su corazón (mar), y el penar está compuesto por lluviosas soledades. El balcón fue anteriormente metáfora de las sienes, de su juventud, ahora es expresión líquida de tempestades.

El poema sigue, el corazón para idolatrar y rendir culto cría cada día ciudades de amor que caen como Babilonia. Caen «de todas mis edades», una acumulación de tiempo vertical. El corazón es la metrópolis sombría y gastada por el río lacrimoso de sus ojos. Nos presenta una suerte de ciudad ruinoso y gastada, sombría y con río. El mar no está, le surca el río ahora, y su corazón ya no es granada, ahora es una naranja.

28. La muerte disfrazada de toro «pisa y paca/un luminoso prado de toreros». El toro está muerto ya, y con «volcánicos bramidos» mata a llamaradas, que nacen «de general amor», los ganaderos. El sujeto habla con la muerte: ya puedes pastar mi corazón de «trágica grama» si es que te gusta lo amargo. Le atormenta un amor hacia todo, hacia todo se derrama difunto, al igual que la muerte. El sujeto se identifica con el toro muerto que mata todo, salvo que él ama todo.

29. Esta composición es la que cierra la triada de no sonetos. Es la elegía a su amigo Ramón Sijé, fallecido en Orihuela, única referencia a espacio geográfico real. La muerte se ha instalado por fin en el poemario,

primero el toro y ahora ésta, que no es la del sujeto lírico, pero ha muerto «como del rayo». El desarrollo espacial es así:

primero quiere ser el hortelano de la tierra donde yace el amigo, «tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento». Otra vez tenemos aquí esa región de su costado. «No hay extensión más grande que mi herida», de la tierra externa que alberga al amigo pasamos a través del costado a la extensión mayor de su herida, un espacio interior abierto expresado en el verso visualmente más largo.

«Ando **sobre rastrojos** de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos».

Los rastrojos son los cadáveres de las hojas, del otoño, el ciclo de la vida que se acaba.

«En mis manos **levanto una tormenta**
de piedras, rayos y hachas estridentes
(...)

Quiero **escarbar la tierra** con los dientes
quiero apartar la tierra parte a parte.
(...)

Volverás a mi huerto y a mi **higuera**:
por los **altos andamios** de las flores
pajareará tu alma colmenera».

De querer cuidar la tierra donde yace a querer escarbarla y regresarle, como nueva entidad voladora, como abeja para polinizar el trabajo de los labradores. Los andamios de flores como espacio vertical del trabajo en una arquitectura vegetal hecha piso a piso. Le convoca a cumplir con un ciclo inmortal, de calavera a amapola, a abeja, a polinizar más flores desde ahí. Le convoca en el alma de las flores:

«A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero»

30. El soneto final es su condena, un tanto indescifrable si solamente miramos bajo la luz del texto. Por un lado la condena del ciclo del agua sin regeneración: al llanto de las fuentes y el desconsuelo de los manantiales que esperan una lluvia que no llega. Esto por desplumar a los

arcángeles helados. ¿Por bajarlos a tierra? ¿Por quitarles su don mágico o religioso? Tal vez. Y la segunda condena por difundir su alma en los metales, por dar forma al hierro con el fuego, condenado al dolor de los yunques. Arrojado se ve y tanta ruina es «por quererte y solo por quererte».

Después del poema 28 en el que la muerte y él compartían la querencia por todo vino la elegía y después este soneto final que pocos motivos recurrentes podemos encontrar salvo la ruinosa situación al igual que en el poema 27 las ciudades efímeras que construía se caían. Es posible que sea una continuidad de la elegía en marcado carácter críptico sólo descifrable por referencias externas, pero lo único cierto es que El rayo que no cesa finaliza con un sujeto lírico condenado y arrojado al dolor sobre la tierra solo con su espacio interior

EL RAYO QUE NO CESA: EL ESCENARIO

Hemos realizado hasta ahora un exhaustivo repaso de las palabras que nos abrían paso al espacio presentado, pero según Slawinski hay tres planos con los que éste toma forma: la descripción, el escenario y los sentidos añadidos. El análisis poema a poema fijándonos en las descripciones ya intuimos que forman parte de un montaje semántico mayor.

El escenario es otra unidad morfológica en la construcción del espacio. A través de las oraciones del texto «experimentamos en cada caso una extensión que no se explica como sistema autónomo, sino que constituye un ambiente para fenómenos de otro orden: acontecimientos, personas, vivencias. (...) Se puede hablar consecuentemente del espacio presentado como de un escenario. Su erección siempre tiene dentro de sí algo de la disposición de los decorados escénicos que no son importantes por sí mismos, sino exclusivamente en atención a lo que en ellos tiene lugar.

En la descripción vemos la producción de los elementos del espacio presentado, y cuando nos ocupamos del espacio ya estamos en contacto con totalidades semánticas ya producidas, que obtuvieron la independencia del mecanismo generador. Las totalidades semánticas del escenario tienen ya otro tipo de sintaxis y la construcción del decorado es un movimiento de integración de esas totalidades, y a partir de ahí crear un conjunto de orden superior. (...) Permaneciendo en el plano de la descripción, observamos el proceso de la producción de los elementos del espacio presentado. En cambio, cuando nos ocupamos del escenario, estamos en contacto con totalidades semánticas ya producidas que, diríase, obtuvieron la independencia (por lo demás, sólo aparente) res-

pecto del mecanismo generador. En este nivel están sujetas a la acción de una sintaxis distinta de la que regía su «prehistoria» en el nivel de las palabras y oraciones del texto literario. En rigor, se debería hablar de su caída bajo el gobierno de la serie de variadas sintaxis que cooperan en la construcción de la realidad presentada de la obra. El montaje del escenario es el movimiento de integración de esas totalidades y la creación de conjuntos de un orden superior a partir de ellas. el escenario:

- a) determina (o sea, diferencia, separa, clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes;
- b) constituye un conjunto de localizaciones –de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes;
- c) interviene como índice objetual de cierta estrategia comunicacional instituida en el marco de la obra» (1989: 276-277).

El escenario del *Rayo que no cesa* está muy determinado por el cuerpo del sujeto lírico y sus alrededores, las localizaciones reales son el interior de la anatomía humana y el índice objetual, los indicios que pueden demostrar cierta estrategia comunicacional son cómo se construye toda la relación entre las metáforas usadas para hablar una y otra vez de todas esas localizaciones y sus cambios a medida que se van alterando los estadios de esos sentimientos localizados en el interior del cuerpo humano.

El rayo que no cesa es un camino metafórico del hombre hacia la pérdida causado por el amor o el deseo de una mujer. El escenario lo determina el cuerpo humano del sujeto que alberga cavidades por donde hacen su aparición los personajes que en este texto son los sentimientos o los efectos de los sentimientos. El cuerpo humano y un alrededor donde se sitúa la mujer. El tormento que nace de la tormenta da inicio al rayo que se inserta en la carne y corre por el sistema circulatorio zigzagueante de las venas.

Hay un conjunto de localizaciones, empezamos por el exterior: el límite circular del ave/rayo/cuchillo, pero también la plaza de toros donde es abatido como toro y sujeto. Si seguimos en el exterior tenemos el cuerpo de la amada: el cuello, el pie con el redil de su planta, su corazón, su mejilla y su pecho. Si nos centramos en el cuerpo de él son espacios recurrentes el alma, su corazón, su llanto, el ojo, su sien, su sangre, sus huesos y su garganta. Podemos añadir otra localización, la de la elegía, que es Orihuela, reducida a un huerto, andamios de flores y la tierra del cementerio.

Los índices objetuales de la estrategia comunicativa son las diferentes formas en que describe esas localizaciones cambiantes por el hecho de que siguen un patrón como hemos ido atisbando en el análisis pormenorizado.

El exterior del sujeto es fulgente y resplandeciente, el rayo le rodea, como filo de cuchillo, y está a las órdenes de un sol cuando se nombra como girasol, o brilla como luna cuando se escinde. El exterior es limitado por un cautiverio deslumbrante, que toma su matiz amarillo del limón, el objeto que desencadena el tormento cuando se lo lanza la mujer. Este hecho determina la pasividad del hombre cuyas localizaciones apuntadas por las que transita tienden siempre a la horizontalidad que se hunde: su vocación de mar, de barro del camino, de náufrago en los vaivenes de su sangre, su sombra bajo el descanso en la tierra, las ciudades efímeras que levanta se vuelven ruinas, etc.

Esta horizontalidad y brillo exterior hay que unirlo al espacio interior de su costado, el corazón/ nido/ fragua/ cueva de estalactitas/ región volcánica del toro/ territorio conquistado por raíces, tiburones y fieras. Un corazón que también es ciudad arenosa con puerto vacío, donde trata de sembrar y de pescar, pero no halla más que piedras, su corazón no cultiva más que rayos y piedras, sangre astada y muerte. Es un espacio que va ensombreciéndose.

Vistos estos índices podría decirse que la tormenta del amor o deseo no es provechosa, pues es destructora, eléctrica y estéril a la que solo pone fin la muerte, y el tiempo hasta que llegue es única herramienta de lucha y de victoria también.

La localización de la mujer está caracterizada por índices de verticalidad, hielo, blancura y peligrosidad. El cuello es una torre almenada de nata giratoria, su corazón una naranja helada, su pecho la cumbre de una isla, su pie calzado por jazmines, su pierna un nardo que cae, su mano es zarza y su vocación de playa. Además es la que laza el limón con toda su arquitectura, es la que ejecuta la acción, y la que blande la espada que abre la herida del toro.

El escenario de una tormenta telúrica y circular cíclica que nace desde la verticalidad de la mujer hacia la horizontalidad del sujeto lírico en lucha para que no lo destruya.

El montaje del escenario según J. Slawinski es el proceso previo a la inclusión de los sentidos añadidos como componentes éstos del espacio presentado. El problema sobre ellos es que nos veríamos obligados a salir

del mundo interior de la obra hacia los sistemas semánticos de la tradición literaria y cultural, adentrarnos en una especulación interpretativa de resonancias y referentes externos, como sería la fenomenología del espacio poético con sus lugares arquetípicos, la historicidad del cronotopo de Bajtin, la introspección psicológica y vivencial del autor del texto, etc. Todo esto podría amplificar la visión del escenario pero iríamos en contra de la premisa inmanente que nos proponíamos al principio para no incurrir en sobreinterpretaciones.

La *metafórica de la amplitud* de Rorty aboga por una no limitación en las interpretaciones y en el juego de relaciones de unas esferas con otras. Pero no era mía la intención de jugar al juego de las interpretaciones (dudo que fuera ésa también la idea de Rorty) sino analizar la amplitud que la poesía podía generar, adentrarme en el juego de las relaciones y exploración que la poesía opera desde dentro, y no desde la crítica de fuera. La misión del artículo era hacer visible un espacio en plena expansión, oración a oración y recalcar la importancia de la categoría espacial del lenguaje que, como hemos podido comprobar, se descarga sobre la composición de *El rayo que no cesa*. La amplitud que ejerza hacia el exterior este texto solo depende del uso que el lector le de o que la cultura acepte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Eco, Umberto (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University press. [En línea]. https://kontencioso.files.wordpress.com/2016/02/eco_umberto-interpretacion_y_sobreinterpretacion.pdf
- Hernández, Miguel (2002). «El rayo que no cesa». En *Obra completa I*. Madrid: Espasa.
- Slawinski, Janusz (1989). «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias». En *Textos y contextos*, sel. y trad. por Desiderio Navarro, t. II. La Habana: Arte y cultura, págs. 265-287.
- Sontag, Susan (2007). «Contra la interpretación». En *Contra la Interpretación. Y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, págs 13-27.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2005). «Rorty: el giro narrativo de la ética o la filosofía como género literario». *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, n° 3, págs. 173-180. [En línea]. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez42.pdf>
- Viñas Piquer, David (2002). «Pragmática literaria». En *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, págs. 512-528.

