LA EVOLUCIÓN MÉTRICA EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
MARIAPÍA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma, México

...Vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m' ha fatto cercar lo tuo volume.
(DANTE, Inferno, I, 83-84)

Un recorrido por la evolución que ha tenido a lo largo de su creación lírica la sensibilidad musical de Miguel Hernández, instintiva pero claramente consciente en el poeta, equivale a un recorrido por su inspiración poética y por lo tanto por su trayectoria humana.

Los lineamientos del presente trabajo no pretenden ser más que una guía esencial y esquemática para un futuro acercamiento minucioso al significado que las formas métricas tienen en cada etapa de su creación[1].

Particularmente rico en consecuencias es el examen de la primera producción poética del autor, que, si bien considerada con razón por él mismo producción menor, ensayo y ejercitación literaria, nos revela por un lado una atención prioritaria hacia las formas métricas, y por otro la búsqueda progresiva y el hallazgo de las medidas más acordes con su sentir poético. Esta primera etapa es la de una poesía discursiva y a menudo narrativa, que presenta una extremada variabilidad en las medidas de estrofa y verso, que no se repiten más de dos o tres veces, y en momentos alejados; prueba que el joven autor no deseaba tanto perfeccionar un metro, cuanto ensayar el mayor número posible de ellos. Hay una notoria dependencia estilística de los Modernistas, de los que adopta los versos dobles de medida par (5 + 5, 6 + 6, 8 + 8) y de medida impar (5 + 7). El experimento más importante e interesante del período es la búsqueda de un verso libremente construido, a base de múltiplos de la misma medida, de 4, 5 y 6 sílabas. En todas estas formas, es clara la conciencia rítmica de la subdivisión de los versos dobles o múltiples, que se comprueba con la frecuencia de palabras esdrújulas y algunas veces agudas, en final de hemistiquio, revelándonos una tendencia constante en el poeta: la de fraccionar el verso en unidades, menores, resaltando la frase, la palabra.

> En este amplio panorama[2] encontramos cuartetos de rima alterna: en octosílabos («Pastoril»); dobles pentasílabos («Tarde de domingo»); doble hexasílabo («¡Marzo viene!»; «Comtemplad...»); doble heptasílabo («Lluvia...»); doble octosílabo («La procesión huertana»; «A Don Juan Sansano»; medida 7 + 5 («Amorosa» y «Atardecer»); unos cuartetos de pie quebrado con medida 4 + 6 + 6 («Motivos de leyenda»), y finalmente en eneasílabos (un verso que no volverá a usar jamás) y en endecasílabos («A ti, Ramón Sijé»). Las estrofas de 4 versos, como veremos, serán su medida preferida en la poesía madura; casi siempre con rima alterna consonante, muchas veces con pie quebrado en varias proporciones.

Los sonetos también se ensayan en varias medidas: del primer «Soneto» endecasílabo, y de los del tríptico «Juan Sansano», se pasa al soneto en doble octosílabo («Nazareno»); decasílabo («Es tu boca...»); alejandrino («El palmero»; «Ancianidad»; «Luz en la noche»).

Hay una décima («Nocturna») y redondillas octosílabas («Flor de arroyo»; «A la señorita...»; «Sed...») y de doble hexasílabo («Balada de la juventud»). Hay sextetos (una medida estrófica que no volverá a repetir): en doble octosílabo («Oriental»; «Interrogante»); en alejandrino («Ofrenda»; «Insomnio»).

«Siesta» es un poema sin esquema, en doble hexasílabo con rima apareadas; y hay un ensayo de versificación en romance («A todos los oriolanos»), que volverá a frecuentar en su poesía madura, aunque no será jamás su forma preferida.

La serie de aproximaciones a la silva la representan poemas construidos sobre unidades métricas fijas, empleadas de una a tres veces en versos libremente alternados y rimados: medida cuaternaria («Poesía»; «La palmera levantina»), quinaria («Al verla muerta»; «Postrer sueño»; «Plegaria») y senaria («El alma de la huerta»).

Se completa el cuadro con la presencia de la silva clásica, con rimas fijas dispuestas como en sextetos («La reconquista») o rima libre gongorina («Canto a Valencia»), además de dos ensayos con versificación disímbolas: penta y eneasílabos («Canciones de amor») y hexasílabos sencillos y dobles con decasílabos («Al acabar la tarde») con rima alterna por cuartetos.

En esta producción es frecuente la isorritmia en los versos, elemento también propio del Modernismo, como lo es el uso de un lenguaje refinado, de una terminología amplísima y sofisticada, que se acompaña con reproducciones experimentales del habla popular, dialectal.

Pero es clara la tendencia del poeta a la superación de todos estos aspectos: por un lado se perfila la búsqueda de un verso largo unitario, de un discurso amplio y sonoro, que encontrará su medida óptima en el endecasílabo cuando de los modos narrativos iniciales pasará a los descriptivos, y en el alejandrino cuando de los descriptivos pasará a los sentenciosos; y por otro se percibe una agilidad y variabilidad siempre mayor en la composición del verso, que en un futuro será únicamente el octosílabo en la medida par, y los versos con acento en sexta sílaba en la medida impar; en los cuales adquirirá una ductilidad asombrosa. Sin embargo, esta inicial rigidez y monotonía en el verso, aunada a la extrema variabilidad en el esquema, representa una excelente prueba de autocontrol compositivo, un entrenamiento para la precisión, una ejercitación académica que le permitirá afinar el dominio de la expresión rítmica.

He aquí como la restricción del metro a las solas octavas en su primer libro, *Perito en Lunas*, adquiere una significación precisa que no involucra únicamente su adhesión al clasicismo gongorismo, entonces en pleno auge. Hay que notar antetodo que, contrariamente a Góngora, Miguel Hernández despoja la octava de su función narrativa para ceñirse a la descriptiva, limitada a una sola imagen central, que se articula metafóricamente en varias unidades o imágenes subalternas. La octava sirve al joven poeta como medida de contención, pero no en el sentido discursivo que le es propio, como metrónomo de la narración, sino en otros sentidos; uno relativo a la medida del verso: obligar su expresividad a un ritmo fluido y difícilmente reductible a unidades mínimas, por el número impar de sílabas, lo cual quiere decir extender, relajar, la armonía del discurso; el otro a la de la estrofa: limitar la sobreabundancia de la inspiración o ampliar su núcleo a un término obligado; un reto semejante al del soneto, pero en confines más unitarios y reducidos.

La tendencia a la fragmentación se revela con la subdivisión que presentan todas las octavas, menos una, a mitad de la estrofa, y muy a menudo en el primer dístico.

También el segundo libro se compondrá de poemas construidos en endecasílabos, y con una sola forma: el soneto. Entre los dos media otro período experimental. Esta es todavía época de *ricercari*, de extrema variabilidad en las estructuras métricas, que desemboca en una forma fija; en lo sucesivo la variedad será libre elección expresiva, variada según las varias necesidades del tema y del énfasis. Miguel Hernández será siempre muy cuidadoso en seleccionar sus poemas para publicación en libro, buscando una precisa armonía métrica de conjunto, y exactitud formal de cada poema, y descartando casi siempre los que tienen algún elemento irregular o experimental. Este aspecto se hace particularmente evidente si se observa el contraste entre sus dos primeras publicaciones, monométricas, y la amplitud de las formas empleadas en los poemas contemporáneos e intermedios.

Esta segunda etapa de búsqueda estilística, entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, se caracteriza por tres aspectos fundamentales: el paso progresivo de la poesía descriptiva a la sentenciosa y reflexiva; el abandono de los metros modernistas a favor de los del Siglos de Oro; la limitación en la versificación a versos de 7, 11 y 8 sílabas (o sea, los versos italianos de la poesía culta y el verso popular español). La experimentación es más intensiva que extensiva: cada estrofa que emplea, la usa un gran número de veces antes de abandonarla. El uso de formas clásicas cerradas no excluye la búsqueda de una forma congenial de verso libre, que encontrará su solución en la silva, primero en la versificación clásica endecasílabo-heptasílabo, y luego en las tres medidas 7 - 11 - 14.

En este período se intensifica también el empleo de estrofas de tradición popular al lado de las cultas, otro aspecto del abandono de la filiación modernista; contemporáneamente, se nota un acercamiento a tonos y formas populares del lenguaje, con abandono de la exquisitez a cambio de una mayor fuerza expresiva.

> Las estrofas de forma fija adoptadas en este período, que comprende poemas contemporáneos a *Perito en Lunas*, y poemas destinados a un libro que nunca vio la luz, *El silbo vulnerado*, son cuartetos, rimados o asonantados, en alternancia de heptasílabos y endecasílabos («Elegía a la novia lunada»; «Árbol desnudo»; «DIARIO DE JUNIO - interrumpido»; «EXEQUIAS - a mi canario»; «SIESTA - mayor»; «FRUTO - en guerra»; «ECLIPSE - celestial»; «Primera lamentación de la carne»; «FUENTE - y María»; «CIEGO - espiritual»); o en octosílabos («Venus»; «Primavera celosa»); y heptasílabos («A mi gran Josefina adorada»); redondillas («Dos cantares»), y quintetos de heptasílabos y endecasílabos alternos rimados, versión particular de la lira garcilasiana («ELEGÍA - al guardameta»; «BELLA - y marítima»; «Pozo-mío»; «ODA» - al minero burlona»; «ERA - en seis tiempos»; «AGOSTO - diario»; «CÁNTICO - corporal»).
>
> Aumenta progresivamente el empleo de la forma-soneto, usada inicialmente («A María Santísima») como estrofa de unidad medida, como estancia de canción, no sólo unidad rítmico-compositiva; mientras desaparece el uso de la octava después de la amplia producción de la época de *Perito en lunas*. La décima, de las que hace uso en una serie metafórica de 27, análoga a las de las octavas, es una especie de dilución de éstas, una forma más popular, más española; todas las décimas además tienen títulos, lo cual denota un profundo alejamiento del estilo hermético de su primer libro. En esta medida fija también se nota el ya comentado forcejeo entre la estructura unitaria de mediana extensión y la tendencia al fraccionamiento de la unidad mayor en unidades menores; que sin embargo aquí son menos simétricas que en la octava, ya que la división sintáctica que prevalece se encuentra después del cuarto verso.
>
> Otra forma clásica que ensaya en esta época, y que no dejará de usar, es el terceto de rima encadenada («Elegía media del toro»; «OTOÑO - mollar»; «INVIERNO - puro»; «Mar y Dios»). Sin embargo hay que notar que en este verso que nació para

ser fluidamente narrativo, el encadenamiento existe sólo con respecto a la rima, ya que Miguel Hernández lo usará siempre marcando una neta separación entre cada terceto, como si se tratara de una estrofa mínima; artificio que en él será constante en toda composición de estrofas a medida fija.

También hay dísticos rimados o asonantados: octosílabos («Olores») y heptasílabos («El silbo de la llaga perfecta»; «El silbo de las ligaduras») antecedentes directos de las composiciones fragmentarias de la época de crisis, *Cancionero y Romancero de ausencias*.

En el ámbito de la composición estrófica, hay todavía tres tipos de romance: en hexasílabo («SILENCIO - amoroso»; «SILENCIO - broncíneo»); heptasílabo («DÁTILES - y gloria»; «CUERPO - y alma») y octosílabo («El adolescente»; «DEL AY AL AY - por el ay»).

Hay algunos ensayos en un verso libre de unidades mínimas («Limón»; «Adolescente»; «Hermanita muerta»; «Niña al final»; «Toro»; «Culebra») que preluden a la adopción definitiva de la silva. La unidades rítmicas coinciden casi siempre con las unidades semánticas, pero lo que se aisla no es el significado, sino el ritmo. Estas unidades se pueden a menudo agrupar formando versos de arte mayor: endecasílabos y heptasílabos, y a veces decasílabos y dobles hexasílabos. Las unidades más largas que interrumpen la serie breve, son múltiples de las cortas.

Después de estos poemas empieza la gran serie de las silvas («Reloj rústico»; «EXEQUIAS AL RUY SEÑOR - al poeta»; «ÉGLOGA - nudista»; «ÉGLOGA - menor»; «Elegía al gallo»; «COHETE - y glorioso»; «VELA - y criatura»; «Corrida real»; «Vuelo vulnerado»; «Citación final»; «La morada amarilla»; «Alabanza del árbol»; «Profecía sobre el campesino»; «El silbo del mal de ausencia»; «El silbo de la sequía»; «El silbo de la afirmación en la aldea»), rimadas todas menos una («El silbo de la sequía») al estilo gongorino.

En resumen, éste es el período formativo más importante desde el punto de vista de la medida expresiva. El poeta demuestra –y lo comprobará en lo sucesivo– que no puede salir del ritmo en un real efecto de ruptura, y que tiende hacia una elocución cerrada en elementos mínimos, estructurados como unidades independientes en sentido y música; estas unidades se enriquecen con rimas y asonancias internas (vocálicas y consonánticas) que el poeta empleará siempre con abundancia, y efectos de cadencia obtenidos con la sabia alternancia en la colocación de los acentos, con construcciones paralelísticas, anástrofes, enumeraciones, que estructuran cláusulas métricas con efectos de cierre, que se graban poderosamente en la sensibilidad del receptor como sentencias imborrables[3]. Esta tendencia hacia unidades cortas fuertemente ritmadas adquirirá su valor trascendente con la conversión ideológica y el cambio de la poesía descriptivo-metafórica a la poesía definitoria, reflexiva y didascálica.

También se nota en esta etapa algo que será característico de su poesía futura: la presencia de ciertos «arrepentimientos» formales: poemas que empiezan con visos de formas cerradas y definidas, y prosiguen en forma más libre (silva). El poeta casi siempre descartará tales composiciones imperfectas para publicación en libro: sin embargo, su frecuencia y el cuidado interno que demuestran no permite considerarlos intentos fallidos y poemas menores. Solamente demuestran cómo la vivísima atención métrica del autor se dirige más hacia la expresividad inmediata de la frase cadenciosa que hacia la construcción de un marco armónico total. Porque la conciencia métrica de Miguel Hernández es asombrosa: pero tiende a la libertad conforme se acerca a la escritura significativa. Para él el formal es un problema moral, como lo fue para San Jerónimo el ser cristiano o el ser ciceroniano: en algunos momentos de su producción, los que corresponden a su mayor empeño político, se ve casi un rechazo del exceso del cuidado esti-

lístico que le es instintivo, y de la elegancia del lenguaje, como si fuera una traición al contenido ideológico.

Cuando el poeta se acerca por experiencia personal al universo del amor, siente la necesidad de expresarlo en la forma más consagrada a tal fin, el soneto. El momento amoroso se dilata con respecto a los otros momentos poéticos nacidos de la observación enamorada de la Naturaleza, pues involucra la reflexión, la introspección, el sentir y la memoria, la premisa y la consecuencia, y no sólo la analogía metafórica; y el soneto es forma silogística por excelencia, es forma articulada y elástica aun en su precisa cerrazón. Es singular el hecho que, al salirse del tema, el soneto no será usado por Miguel Hernández más que en contadas ocasiones, y en versos alejandrinos, nunca más en el clásico endecasílabo. Los sonetos hernandianos se fragmentan constantemente en su cuatro componentes menores, y a veces en unidades más cortas. En lo que respecta al lenguaje, ya en el período anterior el poeta no recurría a un lenguaje artificiosamente dialectal, sino a uno genuinamente popular, que madurará hasta la franca brutalidad verbal que le es tan característica. En *El rayo que no cesa* se nota un rebajamiento en los registros del lenguaje, que se acerca a una escueta sencillez, a la expresión del sentir universal del amor con un lenguaje llano, donde los altos efectos poéticos se obtienen con el ingenioso acoplamiento de sustantivo-adjetivo y sustantivo-verbo.

A la fluidez del lenguaje se acompaña una extrema fluidez del verso; éste, aun siendo unitario prefiere las fracturas internas (cesuras, fragmentaciones sintácticas) a la dilatación (encabalgamiento).

> *El rayo que no cesa* está compuesto únicamente por sonetos, menos tres poemas: el primero («Un carnívoro cuchillo») en cuartillas, el último, (la «Elegía» para la muerte de Ramón Sijé) en tercetos encadenados, con la usual conclusión sintáctica cada tres versos, menos un encabalgamiento; y «Me llamo barro aunque Miguel me llame» que es el primer ejemplo de la silva hernandiana, en los tres metros con acento en sexta posición: heptasílabos, endecasílabos y dobles heptasílabos (alejandrinos).

En los poemas que fueron escritos entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, otra vez asistimos al proceso de una maduración formal que es acompañante y consecuencia expresiva de la maduración ideológica y vital. La característica principal de estos poemas es el acercamiento al verso libre a través de la dilatación de los versos que componen las silvas de 7 - 11 - 7 + 7; muy acorde con la rabiosa y polémica afirmación de libertad de los vínculos confesionales y clericales que habían caracterizado su primera formación espiritual. Sin embargo, analizando las nuevas largas unidades métricas (el verso libre en Hernández está entendido como verso que desborde por exceso las medidas más largas), se reconoce siempre una prevalencia heptasilábica, en unión con unidades más largas de 9, 10, 11 y 12 sílabas, ritmadas como los versos correspondientes, gracias a su tendencia instintiva e insoslayable a la regularidad silábico-acentuativa.

> Estos versos ampliados pueden ir formados por grupos de unidades afines (7 + 11, 11 +7, 11 + 5'5 + 11), o ser claramente hipo- o hipermetros, constituidos por unidades de 6 + 7, 8 + 7 ó 9 + 7. En todos casos el ritmo heptasilábico es dominante y se percibe claramente. Aparte una segunda «Elegía» en tercetos, un soneto endecasílabo («A Raúl González Tuñón»), la décima «Epitafio desmesurado a un poeta» y otra jocosa «A Álvaro Botella», poemas claramente de ocasión, y por lo tanto compuestos en metros predeterminados, los otros poemas del apartado («Mi sangre es un camino»; «Sino sangriento»; «Vecino de la muerte»; «Égloga»; «El ahogado del Tajo»; «Me sobra el corazón»; «Alba de hachas») son silvas polímetras con acentos de sexta, con prevalencia de las unidades largas, a veces de 7 + 11, o con el agregado de una unidad con acento de 4.ª (pentasílabo). Sólo cuatro de estos poemas («Odas entre arena y piedra a Vicente Aleixandre»; «Oda entre vino y sangre a

Pablo Neruda»; «Relación que dedico a mi amiga Delia»; «Sonreídme») representan su máxima aproximación al verso libre, con unidades difícilmente medibles según el esquema expuesto.

Viento del pueblo representa un caso muy especial: es poesía comprometida, comprometida con la ideología, pero sobre todo comprometida con el soldado, con el campo de batalla. Como los antiguos poetas griegos, Hernández escribe poemas que inciten a la lucha en el lugar mismo de la lucha. El aspecto rítmico-musical, soporte mnemónico por excelencia, es parte esencial de la inspiración. La necesidad propagandística viene a barrer con todo experimentalismo de anarquía métrica. La máxima libertad en el verso aquí está representada por el uso prevalente de las silvas trímetras (7 - 11 - 14); en éstas a menudo asistimos al fenómeno opuesto al que hemos examinado en un apartado anterior, donde un *incipit* regular se rompía en formas más libres; aquí la peculiar necesidad comunicativa llama a la regularidad, y los versos sueltos parecen encarrilarse hacia formas cerradas, y de las silvas nacen los cuartetos, y las rimas libremente alternas se disponen en esquemas repetidos.

El discurso alcanza los vértices de su fuerza expresiva y persuasiva: es apodíctico, sentencioso, sintético, definitorio; y rítmicamente se vale abundantemente de cláusulas cadenciosas, presencia de versos cortos ocultos en versos más largos o entre verso y verso, cesuras fuertemente marcadas no sólo en los alejandrinos, sino también en los endecasílabos; cierres rítmicos que subrayan la idea y la palabra. De ahí que entre con vigor una forma estrófica que Miguel Hernández ya no abandonará más: el serventesio de pie quebrado, en el que la interrupción final del ritmo proporciona naturalmente un efecto cadencioso.

También se hace uso del romance, y las populares cuartillas, jugando a veces con efectos de isorritmia para acompañar la palabra con un compás marcado, como de redoble de tambor.

La forma más usada es la de las silvas trímetras (7 - 11 - 14), todas rimadas («Elegía primera»; «Elegía segunda»; «Nuestra juventud no muere»; «Recoged esta voz»; «Visión de Sevilla»; «Ceniciento Mussolini»; «Juramento de la alegría»; «1.º de mayo de 1937»; «El incendio»; «Pasionaria»; «Euzkadi»; «Fuerza del Manzanares»), con el serventesio de pie quebrado, cuarteto de tres versos largos (endecasílabos o alejandrinos) y uno corto (desde bisílabos hasta endecasílabos) con rima alterna o sin rima («Jornaleros»; «Las manos»; «El sudor»; «Canción del esposo soldado»).

El romance, el verso popular de España, tiene en este libro un uso amplio («Sentado sobre los muertos»; «Vientos del pueblo me llevan»; «Los cobardes»; «Llamo a la juventud»; «Campesino de España»); el uso de la acentuación en el octosílabo es prodigiosamente elástico y expresivo, y se vale también de la isorritmia que había caracterizado su poesía juvenil («Campesino de España» con acentos constante de 3a y 7a).

El octosílabo es también usado en cuartillas («El niño yuntero» y «Aceituneros») y décimas («Rosario, dinamitera»). Un soneto alejandrino, cuya forma clásica se explica por lo celebrativo del tema («Al soldado internacional caído en España»), completa el panorama rítmico.

Los poemas del otro libro del mismo período, «El hombre acecha», son un apéndice de los que forman «Viento del pueblo»; responden a la misma inspiración y entonación, pero corresponden ya a un momento de incertidumbre y presagios funestos.

En ellos prevalece la forma regular sobre la libre, y el verso más usado es el alejandrino, sobre todo en la forma estrófica del cuarteto. Hay dos poemas, uno en la apertura

y el otro en el cierre de libro, en los que el alejandrino se escinde en los heptasílabos constitutivos, que se aislan. Es el primer atisbo de un repliegue sobre formas más breves y rarefactas que intervendrá en el momento de la decepción y el derrumbe: y es notable que los temas que se tratan sean ya amargos y desengañados.

En todos los poemas de arte mayor, se alcanza la máxima unidad del verso: desaparecen las fuertas cesuras a medio verso en ventaja de los encabalgamientos; el discurso ya no es apodíctico, ya no procede por enunciados tajantes, se hace más coloquial, más reposado. Es el último discurso distendido y amplio del poeta. Faltan por lo tanto las cadencias. Las estrofas también tienen medida más unitaria, no se fragmentan en dísticos con tanta frecuencia, y se notan encabalgamientos entre verso y verso. También en el romance se nota esta distensión de los períodos.

A veces hay rupturas abruptas de ritmo, descuidos formales, rechazo último de la exquisitez en pos de la expresividad.

> El metro más empleado es el cuarteto de alejandrinos con rima alterna o sin rima, completos («Llamo al toro de España»; «Rusia»; «La fábrica-ciudad»; «El soldado y la nieve»; «El hambre»; «Oficiales de la VI División»), o con pie quebrado («El vuelo de los hombres»; «El herido»; «Las cárceles»; «Pueblo»; «Llamo a los poetas»; «Madre España»). Hay dos poemas en cuartetos endecasílabos; uno no rimado con estribillo asonantado («El tren de los heridos») y el otro con pie quebrado al primer hemistiquio («Madrid») con efecto de isorritmia, ya que los endecasílabos anapésticos, presentan todos acentos de 4a y 7a.
>
> Hay un romance con estribillo («Carta»), un soneto alejandrino («18 de julio 1936-18 de julio 1938»); los dos poemas, en abertura («Canción primera») y en cierre de libro («Canción última»), se componen de heptasílabos: en el primero sueltos, reunidos en unidades breves de 2 a 5 versos; en el segundo ligados u asonantados como romance.

En los poemas sueltos compuestos entre 1938 y 39, no incluidos en el *Cancionero y Romancero de ausencias* por la diversidad sustancial de inspiración y por ende de versificación, asistimos a la sustitución de los ideales políticos anonadados por el fracaso, por una visión erótica-cósmica que rescata el sentido de la vida del hombre y de su muerte en la infinitud de la existencia, de la generación y del amor individual y universal. Es su último esfuerzo por captar la esencia de la realidad, a través de la palabra poética, de la palabra polisémica, con tonos cadenciosos, vaticinantes, casi bíblicos. La descripción, si es que existe, está reducida a términos metafóricos, y es pretexto, o correlato, de la reflexión. El verso preferido por lo tanto sigue siendo largo y lo más posible unitario: el alejandrino con cesura frecuentemente encabalgada, en la medida estrófica del cuarteto que otra vez presenta una gran incidencia de subdivisión sintáctica en dísticos.

A menudo, el hemistiquio conclusivo del cuarteto tiene dos o un solo acento, provocando así la sensación de cierre con un cadencia precipitosa.

Pero es la última vez que los versos largos tienen construcción unitaria. Sucesivamente, la tendencia será hacia el fraccionamiento, el artificio inverso del encabalgamiento, que contradice la unidad del verso, no extendiéndolo, sino aminorándolo: una manera de escribir versos cortos bajo la apariencia del verso largo.

> El verso privilegiado es el alejandrino: en cuartetos («Canto de independencia»; «Hijo de la luz y de la sombra»; «Yo no quiero más luz»; «A mi hijo»; «Desde que el alba quiso ser alba») y en cuartetos de pie quebrado («Enmudecido al campo, presintiendo la lluvia »; «Orillas de tu vientre»); en un soneto («Todo era azul»), y en una silva polímetra («España en ausencia») que empieza con unos cuartetos y

luego sigue en silva con uno de aquellos arrepentimientos típicos en Miguel Hernández.

El endecasílabo se usa una sola vez en tercetos («Teruel»); y aparecen dos romances y unas cuartillas heptasílabas; los dos romances, titulados ambos «Canción de la ametralladora», «Canción del antiavionista») hacen parte de aquellas composiciones isométricas que, como lo enuncia el título, llevan la cantabilidad ya implícita en el verso: acentos repetidos en 3a y 6a posición en la primera; en 2a, 4a y 6a en la segunda. Los heptasílabos tienen un ritmo cerrado, concluido verso por verso, que no se puede confundir con el ritmo binario del alejandrino.

El *Cancionero y Romancero de ausencias* representa el fenómeno más relevante y significativo en la producción de Miguel Hernández para entender la relación entre la forma compositiva y el motivo inspirador de la poesía. El derrumbe del ideal se acompaña con la pérdida de todo lo más querido y sagrado: el hijo, la patria, la libertad. La catástrofe se lleva el aliento, el impulso, el grito: la poesía se reduce a un soplo, a un fragmento, a un gemido. La reflexión no se desarrolla, se limita a la constatación y la enunciación. La sintaxis se vuelve por lo tanto impalpable, se reduce a frases nominales, que se colocan, aisladas, en versos cortos, con sutiles juegos de rimas y asonancias, a veces claras y fáciles, a veces sombrías.

Los poemas que forman el libro casi nunca tienen título: la inspiración es única, pero se expresa fragmentariamente como en apuntes sueltos, que niegan su independencia y adquieren su significación en el conjunto.

La versificación redescubre el pentasílabo, medida menor del heptasílabo, que con éste se acopla a veces en estrofas de entonación popular. Las estrofas en sí también se reducen a su dimensión mínima: dísticos, versos aislados, con estribillos sueltos; a veces hay poemas de larga extensión, pero formados por frases entrecortadas, raramente superiores en extensión a los dos versos. A su vez estos versos cortos se fragmentan en unidades mínimas, formadas por enumeraciones, repeticiones, estructuras paralelísticas. Todos los recursos antes usados ocasionalmente, como apoyo a la oratoria inflamada, ahora se concentran y se vuelven cuerpo substancial de la poesía.

El recuento estrófico y de versificación no puede ser sintético en tanta variedad.

El verso más largo es el octosílabo, que a menudo se «acorta» por ser agudo. Hay algunos endecasílabos (cfr. n. 64 en la ed. citada), pero ritmados al uso popular, con 4 acentos en posición fija, y terminación aguda. Reaparecen versos de 6, interpuestos con los de 7 y 5 que predominan; no faltan bisílabos y trisílabos usados en posición de cierre o por efectos de estribillo o de cadencia. La rima asonante prevalece netamente sobre la consonante.

La extraordinaria variedad métrica del *Cancionero*, la prevalencia de versos cortos y fragmentarios, de poemas mínimos, contrasta con su producción contemporánea en arte mayor, pero sólo en apariencia. En esta última, la fragmentación de la medida rítmica y de la sintaxis estrechan un firme lazo con esta misma inspiración.

En los últimos poemas, si bien prosigue el empleo del verso largo, el alejandrino, y sonetos y cuartetos son las estrofas usadas, es cierto que se quiebra la estrofa en versos, y el verso en unidades menores casi constantemente.

Prevalece el alejandrino en forma de soneto («El hombre no reposa»; «Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?»; «Sonreír con la alegre tristeza del olivo»; «Ascensión de la escoba»); los cuartetos del mismo metro («Vuelo»; «Muerte nupcial»; «El niño de la noche»), y cuartetos de pie quebrado («Sepultura de la imaginación»).