

**CARLOS RAFAEL DUVERRAN.** Costarricense. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Costa Rica, de la que es profesor. Miembro de la Academia Costarricense de la Lengua. Ha publicado en poesía los libros *Paraíso en la tierra* (1953), *Lujos y elegancia* (1958), *Poemas del corazón hecho verano* y *Tiempo delirante* (1963), *Vendaval de tu nombre —poema a Rubén Darío—* (1967), *Estación de sueños* (1970), *Redención del día* (premio nacional de poesía “Aquileo Echeverría”, 1971) y *Tiempo grabado* (1980) —mención honorífica en el “Certamen UNA-PALABRA” 1979 y premio nacional de poesía “Aquileo Echeverría” 1981— y dos antologías: *Poesía contemporánea de Costa Rica* (premio “Ancora” de la crítica, 1973) y *Pablo Neruda —selección y prólogo—* (1977). Su trabajo *Notas para una reseña de la literatura costarricense* le fue editado por la Facultad de Lengua y Literatura Extranjera de la Universidad de los Estudios de Venecia y publicado en LETRAS número 2. (La primera parte del presente ensayo fue publicada en LETRAS números 8-9).

## **EL MUNDO POETICO DE MIGUEL HERNANDEZ (II)**

**CARLOS RAFAEL DUVERRAN**

# VaRIanTEs textUales

**S**e hace aquí una revisión de las variantes textuales que se presentan en las tres distintas versiones de *El rayo que no cesa*, comparando el texto definitivo con las anteriores: *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*. Este estudio ofrece un comentario de las variantes así como de los textos suprimidos.

Tenemos a la vista el estudio realizado por Darío Puccini, quien a su vez comenta las observaciones hechas a este respecto por Juan Guerrero Zamora, y —con menos detenimiento—, por Concha Zardoya y Juan Cano Ballesta.

*El silbo vulnerado*, versión anterior de *El rayo*, fue escrito en 1934, pero sus poemas quedaron inéditos hasta el año 1949, en que fueron agregados como apéndice a la edición de *El rayo*, por José María de Cossío, quien conservaba el texto original. Al parecer, Cossío ignoraba la existencia de una primera versión, *Imagen de tu huella*, dada a conocer por Guerrero Zamora en “Noticia sobre Miguel Hernández” (*Cuadernos de política y literatura*. Madrid, 1951). Decía Cossío en el prólogo de esa edición:

“Reproduce este volumen el libro de poesías, *El rayo que no cesa*, publicado por Miguel Hernández en el año 1936. Poseo un borrador del libro, tal como fue un proyecto primitivo del poeta publicarlo. Iba a titularse *El silbo vulnerado* y contiene una porción de sonetos que luego no tuvieron cabida en el libro impreso, y aun los comunes a ambos tienen en este primer proyecto —salvo un soneto que se repite— variantes, a veces sustanciales, que hacen interesante la lectura y el cotejo. Por ello me ha parecido que la publicación de este borrador como apéndice proporcionaba importante contribución al estudio del

poeta, y más cuando lo corto de su producción, por su temprana muerte, hacen que deba estimarse como reliquias inestimables hasta los rasgos menos meditados de su pluma”. (*Prólogo a El rayo que no cesa*. Espasa Calpe, Madrid, 1949).

En realidad, *El rayo que no cesa*, considerado como el primer libro importante suyo, es una refundición y ampliación de *El silbo*. Esta obra viene a ocupar ahora, para el examen crítico, un lugar importante, pues en ella están presentes, aunque en forma incompleta, las líneas poéticas que serán desarrolladas en el libro posterior. Así, su examen consistirá en un estudio comparativo que permita observar sus diferencias, pues se trata en realidad de versiones de los mismos textos, con enriquecimiento y selección de los poemas que integran la segunda.

La primera versión de *El silbo vulnerado* lleva por título *Imagen de tu huella*, y es un pequeño volumen de 13 sonetos. La segunda versión, *El silbo*, consta de 26 sonetos y un poema en heptasílabos asonantes pareados (“*El silbo de las ligaduras*”). Es una refundición de *Imagen*, de la cual conserva 8 sonetos; fueron eliminados cinco, de los cuales uno se salvaría al pasar a la versión definitiva de *El rayo*. De esos 26 sonetos pasaron 11 al libro definitivo (incluido el 14, el cual, según Guerrero Zamora, estaba incluido en el original de *El silbo*) y fueron eliminados 15. De los sonetos salvados, dos provenían de la primera versión, y de los eliminados, 6. *El rayo* está compuesto por 27 sonetos (de los cuales 11 pertenecen a *El silbo*) y por tres poemas.

En resumen: hay dos sonetos comunes a las tres versiones: “Ya de su creación tal vez alhaja” y “Silencio de metal triste y sonoro”. Hay seis sonetos comunes sólo a la primera y segunda versiones: “Gozar y no morir de contento”, “Y qué buena la tierra de mi huerto”, “Sabe todo mi cuerpo a desposado”, “Como queda en la tarde que termina”, “Como recojo en lo último del día” y “Te espero en este aparte campesino”. Por último, hay 8 sonetos comunes a la segunda y tercera versiones:

“Me tiraste un limón y tan amargo”, “Después de haber cavado este barbecho”, “Tu corazón, una naranja helada”, “Umbrío por la pena, casi bruno”, “Una querencia tengo por tu acento”, “Garza es mi pena, esbelta y negra garza”, “Te me mueres de casta y de sencilla”, “Yo sé que ver y oír a un triste enfada”.

## I Variantes entre las dos primeras versiones

### Soneto 1 – “Gozar y no morir de contento”

#### Versos 9-10-11

- 1            Anda que te andarás, ir por la pena,  
              pena adelante, a penas y alegrías,  
              sin declarar fragilidad ni un tanto.
- 2            Anda que te andarás, ir por la pena  
              pena adelante, a penas y alegrías,  
              sin demostrar fragilidad ni un tanto.

#### Versos 12-13-14

- 1            Esta tristeza de ojos qué serena,  
              qué agraciado en su centro encontrarías  
              el desgraciado alrededor del llanto.
- 2            Oh la luz de mis ojos qué serena,  
              qué agraciado en su centro encontrarías  
              el desgraciado alrededor del llanto.

En el primer caso, la sustitución del verbo *declarar* por *demostrar*, parece dar más precisión al concepto poético. En el segundo, el cambio de “esta tristeza de ojos” por “oh la luz de mis ojos” obedece tal vez a la reiteración de pena-tristeza. *Alrededor* por *límite* referido al llanto es más eficaz y de mayor originalidad lingüística.

La exclusión de este soneto de *El rayo* puede considerarse acertada, en vista de la fragilidad de los tercetos.

### Soneto 7

#### Primera versión:

Ya de su creación, tal vez, alhaja,  
algún sereno aparte campesino  
el algarrobo, el haya, el roble, el pino  
que ha de dar la materia de mi caja.

Ya tal vez la combate y la trabaja  
el leñador del ímpetu asesino  
y, tal vez, por la cuesta del camino  
dando un olor a vida, muerta baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría:  
rectas, planos, la mano que le presta  
el último zapato a todo vivo.

Y cierta, sin tal vez, la tierra umbría  
desde la eternidad está dispuesta  
a recibir mi adiós definitivo.

La sustitución de *materia* por *madera* parece dar más autenticidad al verso y es más expresiva, fonéticamente, que *materia*. Sin embargo, en la tercera versión, el poeta volverá a la forma primitiva, lo mismo que en el último verso del segundo cuarteto: “sangrando sube y resonando baja”. La segunda versión gana en expresión de contrarios lo que pierde en simetría verbal y sonoridad. El último verso del primer terceto gana en el cambio de adjetivo *mayor* por *último*, aunque este verso será totalmente variado en la versión definitiva, “el último refugio a todo vivo”, en el que se renuncia a la imagen zapato-ataúd, mejorando el soneto por eliminación. Véase la segunda versión:

Ya de sú creación, tal vez, alhaja  
de algún sereno aparte campesino  
el algarrobo, el haya, el roble, el pino  
que ha de dar la madera de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja  
el leñador del ímpetu asesino  
y, tal vez, por la cuesta del camino  
dando un olor a vida, muerta baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría:  
rectas, planos, la mano que le presta  
el último zapato a todo vivo.

Y cierta, sin tal vez, la tierra umbría,  
desde la eternidad está dispuesta  
a recibir mi adiós definitivo.

Soneto 6 — “Silencio de metal triste y sonoro”

Desaparece este soneto en *El silbo*, aunque Guerrero Zamora afirma que estaba en el original, y reaparece con muy pocas variantes en *El rayo*. Comentaremos, aquí, pues, las variantes entre las versiones que se conservan.

Verso 2

1 agrupa espadas, acumula flores

2 espadas congregando con amores

Verso 8

1 como un inmenso y clamoroso lloro

2 como un huracanado y vasto lloro

Verso 10

1 cubriendo va los trebolares tiernos

2 cubriendo está los trebolares tiernos

Verso 13

1 son en el nacimiento de los cuernos

2 son en el nacimiento de sus cuernos

En este magnífico soneto aparece por primera vez el motivo-símbolo del *toro*, tan importante en el pensamiento poético de Miguel Hernández. Los cambios son acertados. El primero evita la bimetración que separa, y reúne en una sola imagen dos elementos contrarios: espadas y amores. Hay más fuerza expresiva, mayor sonoridad rítmica en “como un huracanado y vasto lloro”, con el acento despeñado y cortante en 6 y 8. El verbo *está* sitúa radicalmente, sin vaguedad, el hecho poético. Y el posesivo *sus* agrega fuerza y expresividad fónica al verso, rico en sonidos sibilantes.

## Sonetos excluidos

Cuatro sonetos que aparecen en la primera versión no fueron incluidos por el poeta en la segunda. Aunque quizá no tienen la densidad de los mejores, son superiores a otros por su fuerza, y contribuyen a revelar aspectos importantes de su mundo poético.

Soneto 2 — “Astros momificados y bravíos”

Un paisaje agresivo, un trozo de naturaleza distorsionado, hacen al poeta sentir en sí mismo, en su pensar, la aspereza de la tierra. Ese contacto vibrante vuelca sobre el paisaje, a la vez, una sugestión de muerte. Es notable en este poema la continuidad de expresiones bimembres, que se corresponden paralelamente. Esa bifurcación parece representar, por el lado de la forma, la dualidad de fuerzas en contraste: la naturaleza y el yo del poeta.

Soneto 3 — “Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos”

Nos presenta el motivo de la ausencia, de la soledad, uno de los más centrales de *El silbo*. En los dos primeros versos hay un buen recurso de reiteración fónica. La abundancia de la vocal “o” sugiere la oscuridad y la oquedad. También se hace aquí presente la incorporación física de elementos de la naturaleza.

Soneto 4 — “Ya se desembaraza y se desmembra”



Presenta una asombrosa visión total del amor en la naturaleza, de la atracción universal de las fuerzas vitales. Vida y muerte se unen en la visión poética del amor telúrico. Hasta lo muerto llega la llamada del impulso vital. Por eso se persiguen los *picos* (lo vivo) y los *huesos* (lo muerto). En esta imagen se plasma una de las primeras visiones de la poesía hermaniana. En esta imagen los objetos son reales, pero la acción de perseguirse es irreal, y no puede explicarse o sustituirse por un equivalente lógico, racional. Entre tanto amor y compañía, la soledad del poeta establece un agudo contraste. Los elementos están tomados con gran realismo visionario de la experiencia del poeta pastor.

Soneto 5 — “Pirotécnicos pórticos de azahares”

Nos da una visión de la plenitud de la naturaleza en primavera, en que la imagen de la sangre, impulso vital, crece entre las cosas, haciéndolas vibrar y cantar. En esta imagen de la sangre objetivada, creciendo en torno a las criaturas, crea Miguel Hernández otra clarísima visión, raíz del posterior símbolo de la *sangre*. Es interesante observar cómo, ya desde la primera versión de su primer libro importante, se manifiesta una fuerte tendencia a la creación de imágenes visionarias y visiones. Esta será una de las más importantes características de su poesía madura.

Soneto 11 — “Como queda en la tarde que termina”

Verso 6

1 me quedo yo pacífico y maltrecho

2 así me quedo yo solo y maltrecho

Verso 10

1 donde un fiero metal fuera descansa

2 donde un arado en paz fuera descansa

Las correcciones parecen acertadas, aunque no logran levantar otras evidentes caídas del soneto, como la conduplicación del cuarto verso, y la debilidad del primer terceto. El sexto verso gana en sentido rítmico, y el décimo se enriquece con la expresión de la angustia en un símbolo reiterado: el *arado*, primero de la serie importante de configuraciones imaginativas que aparecerán más tarde: *cuchillo*, *ave*, *rayo*. Aunque se podría obje-



en la reiteración, pues ya estaba en el verso séptimo. El cambio de *fiero* a *fatal* por el corpóreo *arado* evidencia también la voluntad concretizadora del poeta. Aunque sus defectos de estructura expliquen su exclusión de *El rayo*, es un soneto importante para entender la evolución del símbolo herculiano.

Soneto 12 — “Como recojo en lo último del día”

Presenta solo dos pequeñas variantes:

Verso 4

1            porque ya está su flor en su agonía

2            porque ya está su flor en agonía

Verso 13

1            como el agua de invierno terca y pura

2            como el agua de invierno terca y pura

La primera corrige una aliteración no significativa, y la segunda responde a la depuración de arcaísmos que el poeta realiza a través de las sucesivas versiones. Este soneto excluido de *El rayo* ofrece aciertos expresivos notables, como la concretización de la *pena* en elementos reales, terrestres, en el primer terceto, y la intensificación climática del segundo terceto (indomable, cruel, terca y pura, recóndita y eterna).

Soneto 13 — “Te espero en este aparte campesino”

Excepción hecha de la eliminación de dos comas innecesarias, tiene una sola variante:

Verso 8

1            alejada del trato del espino

2            quererme alejada del espino

Sin ser este soneto de los mejores de la serie, es interesante por el rigor en el empleo de elementos agrestes para configurar la pasión amorosa.

Tiene aciertos expresivos notables, como las reiteraciones y aliteraciones del primer terceto. La variante se justifica porque sintetiza el clima emocional del amor en su circunstancia terrestre.

### Variantes entre las dos segundas versiones

Presentamos los sonetos con la numeración correspondiente al orden de *El rayo*.

Soneto 4 — “Me tiraste un limón, y tan amargo”

#### Verso 2

1 con una mano rápida y tan pura

2 con una mano cálida y tan pura

#### Verso 6

1 con el golpe amarillo, de un letargo  
pasó a una desvelada calentura

2 con el golpe amarillo de un letargo  
dulce pasó a una ansiosa calentura

#### Verso 11

1 a mi torpe malicia tan ajena

2 a mi voraz malicia tan ajena

Certera la sustitución del adjetivo *torpe* por *voraz*. En cuanto a la sustitución del adjetivo *rápida* por *pura*, no compartimos la opinión de Guerrero Zamora, quien la justifica porque “la emoción se nos muestra tierna, amorosa, sugestivamente sensual y enamorada” (Op. cit., págs. 227-236), ni tampoco la de Darío Puccini, quien afirma que “del simple dato mecánico (mano rápida) se pasa a una significación que toca los sentimientos” (Miguel Hernández, *Vida y poesía*, Losada, Buenos Aires, 1970, pág. 180).

En ambos casos se aducen argumentos que atañen exclusivamente a

la esfera de lo conceptual y de lo afectivo. No han observado estos comentarios que la *rapidez* es la cualidad más importante, pues gracias a ella conserva el *limón* su integridad y pureza. También *mano rápida* está en perfecta correlación con *golpe amarillo*, expresión donde se cumple el desplazamiento calificativo, ya insinuado en la expresión anterior, pues en rigor la mano no es rápida sino la acción que desencadena.

soneto 5 — “Tu corazón, una naranja helada”

Presenta variantes en el segundo cuarteto:

- 1            Mi corazón, amor, una granada  
              de pechiabierto carmesí de cera  
              que su sangre preciosa te ofreciera  
              con una obstinación enamorada.
  
- 2            Mi corazón, una febril granada  
              de agrupado rubor y abierta cera  
              que sus tiernos collares te ofreciera  
              con una obstinación enamorada.

No coincidimos aquí tampoco con Puccini, quien aduce argumentos de Cano Ballesta:

“No es difícil constatar cómo el plano evocado *granada* es el que justifica las expresiones metafóricas *agrupado rubor*, *tiernos collares*. En esta segunda redacción el poeta ha convertido la imagen primitiva, que se balanceaba insegura entre el plano real y el evocado, en una metáfora continuada, en que el plano evocado queda prolongado y enriquecido con otra nueva imagen”. (Citado por Puccini, Op. cit., pág. 183).

No nos parece clara la justificación de *tiernos collares* para el plano evocado *granada*, y creemos que la expresión *sangre preciosa* no impide ver el conjunto como una metáfora continuada, pues esta sangre puede referirse también a ese plano evocado. Por otra parte, vemos en la metáfora original un tercer plano, algo así como una sugerencia al símbolo ave-corazón, que aparecerá más tarde en su poesía. Esa proyección de la imagen, que parece retornar en el penúltimo verso, se pierde en la segunda versión.

Primer terceto:

- 1            Oh qué acometimiento de quebranto  
              ir a tu corazón y hallar un hielo  
              intratable, una oscura y viva nieve.
- 2            Ay, qué acometimiento de quebranto  
              ir a tu corazón y hallar un hielo  
              de irreductible y pavorosa nieve.

Respecto a la segunda versión, no nos parecen convincentes las razones que aduce Puccini. Si se evita el encabalgamiento y se recupera la forma bimembre, se pierde en cambio la intensificación progresiva: *Hielo intratable, oscura y viva nieve*.

Soneto 6 — “Umbrío por la pena, casi bruno”

Verso 5

- 1            pena con pena y pena desayuno  
2            sobre la pena duermo solo y uno

Versos 9 y 10

- 1            cardos, penas, me ponen su corona,  
              cardos, penas, me azuzan sus leopardos
- 2            cardos y penas llevo por corona,  
              cardos y penas siembran sus leopardos

Verso 13

- 1            circundada de penas y de cardos  
2            rodeada de penas y de cardos

Puccini se limita aquí a citar a Guerrero Zamora en cuanto a la primera variante. Guerrero destaca la sustitución de una reiteración mecánica por una expresión matizada, con la distinción significativa entre los aparentes sinónimos *solo* y *uno*. A pesar de todo, no creemos que la pérdida de fuerza expresiva de la primera versión se vea compensada con los aciertos de la segunda. En cuanto a ésta, no creemos que el poeta haya querido aliviar la carga metafórica, sino más bien integrar los elementos (cardos,



penas) a la configuración imaginativa por medio de la metáfora *siembran*, pero no nos parece certera la sustitución, porque *azuzan* es más vigoroso y confiere a la imagen una cualidad visionaria más lograda.

Soneto 7 — “Después de haber cavado este barbecho”

Versos 3 y 4

- 1           y beberé del agua que en la rama  
              aumenta su frescura en mi provecho
- 2           y beberé del agua que en la rama  
              su esclava nieve aumenta en mi provecho

Como lo señala Guerrero Zamora, la introducción de partitivo *de* (en contracción) evita la cojera del verso en la versión original. También, de acuerdo con este autor, preferimos la primera versión del verso siguiente, por su espontaneidad. La *esclava nieve*, imagen barroca y elaborada, no encaja en la fluida y simple concepción poética del soneto. Disiente Puccini, pero su argumentación de que el cambio obedece al deseo de “dar un contrapunto al provecho restaurador que recibe el hortelano (y el poeta)” no parece convincente.

Segunda variante:

Verso 5

- 1           me huele todo el cuerpo a recién hecho

2 todo el cuerpo me huele a recién hecho

Verso 7

1 cunde la creación y se derrama

2 y la creación que adoro se derrama

La primera variante mejora el ritmo, la andadura del verso. La segunda, en cambio, es un desacierto, en primer lugar porque se pierde la fuerza expresiva al romper la intensificación (cunde, derrama) y sustituirla con el agregado de un verbo inoperante, explicativo (que adoro). También pierde perfección métrica el verso por la obligatoria sinéresis (creación) que no existía en la primera versión. Puccini refuta a Guerrero, con el que en parte concordamos. Aunque no creemos que el verso pierda del todo su efecto cósmico, sí mengua la expresividad que lo sugiere.

Tercera variante:

Versos 10 y 11

1 y aliviará sus penas, combatido  
por el viento y el sol de un tiempo manso

2 y entretendrá sus penas combatido  
por el salubre sol y el tiempo manso

Se concreta Puccini a citar a Guerrero Zamora, quien cree acertados los cambios. Piensa que se ha ganado en claridad y riqueza expresiva, al propio tiempo que se evita una asonancia viento-tiempo. No lo creemos. La claridad que da el poco expresivo *salubre sol*, era innecesaria en cierta forma, pues el *viento* y el *sol* no son términos contrapuestos en ningún modo a *tiempo manso*. La asonancia viento-tiempo no nos parece razón suficiente para considerar defectuoso el verso original, mucho más expresivo fónicamente que el segundo. Y el cambio de *aliviará* por *entretendrá* nos parece totalmente desacertado fónica y conceptualmente.

Soneto 11 — “Te me mueres de casta y de sencilla”

Primera variante:

Verso 6

- 1 y desde aquel dulcísimo suceso
- 2 y desde aquella gloria, aquel suceso

Señala Puccini que aquí el poeta ha debilitado el verso, en cuanto a concisión y ritmo. De acuerdo con esto, pero no con la especulación de que el poeta ha querido con esto dar un matiz ligeramente irónico a la frase. No encontramos ninguna ironía en este soneto. La razón del cambio hay que buscarla en la forma expresiva, quizá en el deseo de evitar la poco eufónica agrupación de sonidos *c* y *s*: *dulcísimo suceso*.

Segunda variante:

Versos 6-7 y 8

- 1 urgencia de tu amor y galanía,  
clemencia de tu voz la tuya mía  
y asistencia el estado en que lo cuento
- 2 urgencia de tu garza galanía,  
tu clemencia solar mi helado día,  
tu asistencia la herida en que lo cuento

De nuevo cita Puccini a Guerrero Zamora. Es indudable que todos los cambios de esta estrofa son certeros. Guerrero advierte la depuración (amor) y la belleza expresiva (garza galanía). También la eliminación del conceptismo *tu voz la tuya mía*. La expresión en general es más concentrada y más concreta: un estado que pasa a ser herida. “Tu clemencia solar mi helado día” es un extraordinario acierto de expresividad fónica.

Segunda variante:

Versos 10-11 y 12

- 1 me falta el aire tuyo, mi sustento,  
y no sé respirar y me desmayo.  
Que venga, Dios, que venga de su ausencia
- 2 tus sustanciales besos, mi sustento  
me faltan y me muero sobre mayo.  
Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia.

Como dice Guerrero, el verso 10 era sólo reiterativo de la primera estrofa, y el verso así se ha enriquecido. Debe notarse la intención del poeta de sintetizar y dar una forma concreta a su pensamiento (*tus sustanciales besos*). El verso 11 es un gran acierto porque hace también cuerpo, espacio, a una expresión de tiempo. La objeción de Puccini no tiene sentido: si Hernández lo toma de la tradición popular para incorporarlo a su estilo, no es esta una razón para que le convenza. La sustitución en el verso 12 del ruego a Dios por el directo *que vengas*, es un acierto porque da unidad a la expresión, que se dirige al *tú* concreto de la amada.

Tercera variante:

Verso 14

- 1            que me mata con un eterno rayo
- 2            que desahoga en mí su eterno rayo

Esta variante, que no comenta Puccini, no me parece un acierto tan claro como las anteriores. Aunque rítmicamente es superior el segundo, no supera el original en rotunda fuerza expresiva.

Soneto 18 — “Ya de su creación, tal vez, alhaja”

Ya comentamos las variantes de este soneto entre las dos primeras versiones. Veamos ahora la segunda y la tercera.

Verso 2

- 1            de algún sereno aparte campesino
- 2            algún sereno aparte campesino

Verso 6

- 1            el leñador del ímpetu asesino
- 2            el talador con ímpetu asesino

Verso 8

- 1            dando un olor a vida, muerta baja



2 sangrando sube y resonando baja

Versos 10 y 11

1 rectas, planos, la mano que le apresta  
el último zapato a todo vivo

2 a pliegos aplanados quien apresta  
el último refugio a todo vivo

Aduce Puccini la posibilidad de un error de transcripción en cuanto al *de* inicial del segundo verso, pues no aparece en la edición de Cossío ni en la de Arturo del Hoyo. Es probable que sea una errata. En cuanto a las otras variantes, vuelve el poeta a la versión original en *madera* por *materia*, cambio que no parece acertado, por ser más abstracto, en un soneto con voluntad de concreción. En el verso 7, *leñador* se convierte en *talador*, y en el 8 regresa a la forma primitiva, mucho más rica y expresiva. En cuanto a los cambios en el primer terceto, no consiguen dar forma cabal al pensamiento poético, pero en relación está mejor la forma definitiva, ya eliminada la difícilmente lograda pero expresiva fórmula *zapato-caja*.

Soneto 19 — “Yo sé que ver y oír a un triste enfada”

Verso 4

1 esquiva, cejijunta y desolada

2 a una región esquiva y desolada

Verso 8

1 de abocarme y ver piedra en tu mirada

2 de andar de este cuchillo a aquella espada

Verso 10

1 con mi pena constante, instante, plena

2 con mi constante pena instante, plena

La primera variante quiebra la gradual intensificación de una imagen

que ahora queda reducida (bahía) a escasa significación poética. Acierta Puccini al ver en la segunda variante la pérdida del vigor expresivo de la imagen (“de abocarme y ver piedra en tu mirada”). El verso sustituyente es expresivo, pero lo era mucho más el sustituido. En cuanto al verso 10, acierta Puccini al citar sin comentarios a Guerrero Zamora, quien da una prolija explicación sobre el equilibrio fónico de este verso, que ha salido ganando en la segunda versión. Además, es más eficaz para el poema presentar a la *pena* como rigor de una constancia (constante pena), que no atribuir a su *pena* la cualidad de ser *constante* (pena constante).

Soneto 9 — “Fuera menos penado si no fuera”

Única variante

Verso 12

- 1 garza es mi pena, esbelta y negra garza
- 2 garza es mi pena, esbelta y triste garza

No creo que se trate, como cree Puccini, de un problema de color. Creo que el poeta debió de sentir el verso abrumado fonéticamente por tres asonancias seguidas, y quiso aligerarlo. Claro que lo ha logrado, pero con detrimento de la intensidad evocadora de la imagen.

Soneto 10 — “Tengo estos huesos hechos a las penas”

No presenta variantes en su paso de **El silbo** a **El rayo**.

Soneto 13 — “Mi corazón no puede con la carga”

Curiosamente, este soneto que, según Guerrero Zamora, pasa directamente de **Imagen** a **El rayo**, no figura en la lista de 13 sonetos dada por el mismo autor y recogida luego por Puccini. De ser exacta su situación en **Imagen**, ascendería el número de sonetos a 14.

La lista es la siguiente:

1. Gozar y no morirse (pasa)
2. Astros momificados y bravíos (no pasa)



- |    |   |           |
|----|---|-----------|
| 3. | Mis ojos, sin tus ojos  | (no pasa) |
| 4. | Ya se desembaraza   | (no pasa) |
| 5. | Pirotécnicos pórticos   | (no pasa) |
| 6. | Silencio de metal<br>(Según Guerrero aparece en el original de <i>El silbo</i> pero no figura en ninguna edición) |           |
| 7. | Ya de su creación   | (pasa)    |
| 8. | Tu corazón  | (pasa)    |

- |     |                          |        |
|-----|--------------------------|--------|
| 9.  | Y qué buena              | (pasa) |
| 10. | Sabe todo mi huerto      | (pasa) |
| 11. | Como queda en la tarde   | (pasa) |
| 12. | Como recojo              | (pasa) |
| 13. | Te espero en este aparte | (pasa) |

\* Como puede verse, no está aquí el soneto “Mi corazón no puede”. Los tres salvados definitivamente a que se refiere Guerrero Zamora son el 6 y el 7 de la lista, más éste que no figura en ella.

Soneto — “Mi corazón no puede con la carga”

Variantes:

Verso 4

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 1 | la clamorosa especie que lo embarga |
| 2 | especie clamorosa que lo embarga    |

Verso 8

- |   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 1 | los dulces rayos de la arena amarga  |
| 2 | los dulces granos de la arena amarga |

Versos 10 y 11

- |   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 1 | con el húmedo espectro de un ahogado |
| 2 | se hunde mi corazón, el sin apoyo    |

Versos 12 y 13

- |   |   |
|---|---|
| 1 | y ayer, lejana mía, me escribiste<br>que tienes de nostalgias inclinado     |
| 2 | y ayer, dentro del tuyo, me escribiste<br>que de nostalgia tienes inclinado |

Las variantes del verso cuarto son de orden métrico y rítmico, y mejora el andar del verso. La del 8 elimina una metáfora extraña, quizá la primera donde aparece el elemento *rayo*, más tarde convertido en símbolo. Las variantes de los versos 10 y 11, simplemente mejoran la estructura formal de una imagen visionaria, por síntesis y eliminación. Y las de los versos 12 y 13 también son aciertos. La primera —*dentro del tuyo*— ocupa con un elemento incisivo un espacio casi vacío (*lejana mía*) y la segunda ordena la materia fónica del verso.

Como conclusión, las variantes encontradas a través de las tres distintas versiones, no son tan abundantes ni tan significativas como para alterar profundamente la estructura de los poemas. Estas variantes revelan la preocupación del poeta por llegar a una expresión depurada y exacta de su intuición poética, en especial en el aspecto de la expresividad fónica, aunque no siempre sus cambios son certeros, y en algunos mejora el aspecto métrico y rítmico, pero con pérdida del contenido configurativo o de la fuerza expresiva.

Las variantes revelan, en especial las de las dos últimas versiones, una clara preocupación por dotar al verso de mayor concreción en la imagen y síntesis en la forma expresiva.

# El EsTilo

**E**n este capítulo se presentan algunos rasgos estilísticos de la poesía hermandiana, que ya alcanzan madurez suficiente en los libros estudiados, y que con frecuencia pueden señalarse también en su obra posterior. No se trata de agotar los medios de su expresión poética, sino de señalar algunos —los más importantes—, que por una parte reflejan la sólida estructura de su lenguaje poético, y por otra permiten observar la evidente correlación entre su lenguaje y la visión del mundo que se ha presentado.

Si es cierto, como lo creía Spitzer, que en el lenguaje de un escritor ha de reflejarse necesariamente su espíritu —que informa toda su obra—, cada uno de los recursos expresivos, en una u otra forma, estará apuntando a ese centro de donde el pensamiento del escritor se proyecta, objetivando en formas lingüísticas originales sus esenciales categorías.

En Miguel Hernández, poeta de gran autenticidad, en quien la obra sigue golpe a golpe los latidos de su existencia, los recursos expresivos retóricos se unen y complementan, se ligan de modo casi indisoluble a veces para producir la original expresión poética. La exacerbación de su espíritu busca su forma en la *tensión expresiva* que a veces es producto de una intensificación en el uso tradicional de esos recursos y otras de una ruptura con ese uso.

No debe de perderse de vista el hecho de que su poesía representa una renovación, con todo lo que ello implica por el lado de la expresividad (palabra como testimonio de vida), pero moviéndose en el ámbito de una estructura tradicional, en lucha con ella pero dentro de ella. Y es en esa tensión, en ese aprovechar el choque contra el límite formal, en que la palabra se somete a su mayor tensión, donde el poeta encuentra su medida. O como el mismo lo expresa de modo insustituible:

Una revolución dentro de un hueso,  
un rayo soy sujeto a una redoma.

**H**emos observado a lo largo de su evolución poética tres etapas: en la primera hay un sentido terrestre del amor que es dualista, producto de un encuentro de contrarios; en la segunda, aparece una visión cósmica de lo civil, del hombre entre los hombres; en la tercera hay la misma visión cósmica de lo humano, pero con un avance en profundidad en el sentimiento, en el espacio íntimo. Esta evolución del mundo poético corresponde, por el lado de la forma expresiva, a una continuada depuración y transformación de los elementos barrocos iniciales. Sin embargo, los recursos expresivos que señalan cada una de estas etapas, pueden encontrarse a través de toda su obra, en mayor o menor grado de intensidad.

Señalaremos ahora algunos de los rasgos propios de las dos últimas etapas, presentes ya en los libros importantes de la primera.

Por el lado del sentimiento poético, la *pena* es el núcleo de estos libros. Ese espacio de dolor —que se llena temáticamente de ausencia y soledad amorosa— se va a ampliar hasta convertirse en sufrimiento humano de orden social y, posteriormente, en un sentimiento cósmico de categoría universal. A través de esta evolución, el poeta se mantiene fiel a su voluntad de verter su vida en la poesía, en una ininterrumpida confesión poética. Así, los rasgos de la lírica personal, autobiográfica, que se inauguran con *El rayo*, aparecen en todos sus libros y especialmente en el último, *Cancionero y romancero de ausencias*.

Ya hemos visto cómo la *pena*, sentimiento profundo y fundamental, se une ya en sus primeras obras a la preocupación por los grandes temas *vida, muerte, amor*. Esa preocupación por los grandes problemas que entraña la existencia del hombre y que surgen del fondo de su propia vida, no se separarán de su obra posterior. De ahí la estructura unitaria, a pesar de la aparente mezcla de formas distintas de su poesía y de ahí su soledad, el aislamiento de su figura en la poesía española. La *menesterosidad existencial* lo obliga a ser constantemente objeto de su propia poesía y a extraer de sí mismo (como ocurre por otra parte con todo poeta auténtico) realidades de valor universal. En Miguel Hernández, desde *El rayo*, hay una verdadera identificación entre vida y poesía. Lo literario es en él —a pesar de su aproximación a los clásicos y a los poetas surrealistas— un medio para volver a sí mismo. Tal vez la difícil formación explique el intermitente mimetismo lírico, que es por otra parte plenamente consciente. Lo esencial es la fidelidad del poeta a sí mismo, a su concepción intuitiva

de la poesía como un documento existencial sobre el vivir y el misterio cósmico. De ahí la fuerza inicial de una poesía sometida a rigurosas normas clásicas, y de ahí también su rápida evolución hacia formas expresivas más sencillas y populares.

Como ha sido señalado por C. M. Bowra en *Poesía y política* (Losada, Buenos Aires, 1969), el poeta poseía la capacidad para sentir directa y sencillamente. Esta propiedad de su sensibilidad explica su aptitud para plasmar vivencias personales simples con valor universal. La vida amorosa, la muerte, la guerra, son vistas por él no como realidades objetivas sino como fenómenos experimentados. Y para lograr esa autenticidad poética no necesitaba hacer concesiones, ni aun en su poesía bélica destinada a las trincheras.

Es necesario observar, no obstante, cómo se realiza el paso de la intuición al lenguaje poético, de qué manera logra su fuerza expresiva. Debe estudiarse cómo ese determinado núcleo de sentimientos y percepciones sensoriales logra realizar sobre el lenguaje las sustituciones necesarias para ser poéticamente eficaz.

Señalemos, brevemente, los rasgos estilísticos más notables encontrados por los investigadores que se han ocupado de este tema. Concha Zardoya estudia —aparte de la técnica metafórica y el cromatismo— tres recursos de estilo importantes: sustantivismo, anáfora y paralelismo. Encuentra anáforas en todos los libros de Hernández y en varios el paralelismo. Por otra parte, Carlos Bousoño, en su estudio *La correlación en la poesía española contemporánea*, señala dos tipos de correlación reiterativa en un soneto de *El rayo* (“Vierto la red, esparzo la semilla”) y otra en un poema (57) del *Cancionero*. Asimismo, indica que existe correlación progresiva en un poema de *Viento del pueblo* titulado “Sentado sobre los muertos”, y que, en *El rayo*, hay correlación reiterativa en los sonetos 12, 17 y 21, así como en dos tercetos de la “Elegía a Ramón Sijé”. También Cano Ballesta, en su estudio de la estructura interna, estudia distintos casos de correlación y paralelismo en poemas de distintas épocas. Por otra parte, tales recursos habían sido señalados, en *Noticia sobre Miguel Hernández*, por Guerrero Zamora. En su libro posterior, *Miguel Hernández, poeta*, prosigue y amplía el estudio del dinamismo y el paralelismo en otras obras del autor (en el primero se dedica especialmente a *El rayo*), y es el primero en señalar el paralelismo esencial a la forma poética en el *Cancionero y romancero de ausencias*.

De estos autores puede extraerse la comprobación de que, a lo largo



de la obra del poeta, hay rasgos estilísticos semejantes, los cuales evolucionan; también de que algunos de ellos están ya presentes en *El rayo* y en *El silbo*. Esos recursos son particularmente la anáfora, la correlación, el paralelismo. Podrían señalarse otros, como antítesis, sustantivismo, sinestesia, quizá de menor importancia.

Si atendemos al hecho de que los tres primeros procedimientos, los más generalizados y constantes, tienen en común en cuanto recursos expresivos el pertenecer a un sistema de reiteración expresiva, y si a esto agregamos el uso de recursos de expresividad por reiteración fónica, como

**EL RAYO QUE NO CESA  
IMAGEN DE TU HUELLA  
EL SILBO VULNERADO  
POEMAS ULTIMOS  
VIENTO DEL PUEBLO  
OTROS POEMAS SUELTOS  
EL HOMBRE ACECHA  
CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS  
TEATRO DE LA GUERRA  
LOS HIJOS DE LA PIEDRA**

aliteración y rima, daremos por sentada una premisa: la de que uno de los más importantes soportes de la estructura poética de su obra es la *reiteración*, que se manifiesta tanto sobre elementos formales como sobre los de orden temático y conceptual. Concuerdá con esta apreciación el estudio realizado sobre el espacio vital en su poesía, que pone en relación evolutiva los temas amor-vida-muerte. Se observa ahí una evolución en el sentimiento y la sensorialidad del poeta, en la que se repiten ciertas estructuras simbólicas como lo son tierra-madre-muerte, sangre-sentido trágico, soledad-pena, que son como *constantes* de su poesía. Ahora bien, estos moti-

vos o submotivos que se repiten y que aparecen ya esbozados en sus primeros libros, se apoyan también, por el lado de la forma, en una subconsciente urgencia de reiteración fónica y sintagmática, cuyo estudio completo sería demasiado amplio. Aquí nos limitaremos a señalar algunas de sus manifestaciones más claras.

### Aliteración y otras reiteraciones fónicas

**L**a aliteración, como es sabido, consiste en la repetición o reiteración de un mismo sonido o de sonidos muy afines en las palabras de uno o varios versos. Este recurso expresivo, como cualquier otro tipo de reiteración fónica, está profundamente ligado al ritmo, y desempeña en el poema una función de sugestión sensorial o afectiva. La materia acústica —independientemente de la carga conceptual de las palabras— actúa sobre el lector, por medio de la asociación sinestésica, sinéctica, sugiriéndole o evocándole contenidos relacionados con el nivel afectivo del poema. En ese sustrato profundo de la sensibilidad, de nivel subconsciente, se opera una evidente traducción imaginativa entre sonido y representación evocados. Es de gran importancia el estudio de los recursos fónicos en la poesía, pues la lengua poética, que necesita ser fundamentalmente expresiva, se carga de una intencionalidad que actúa como modificante de los sintagmas. Dámaso Alonso las ha llamado *imágenes del significante*. Estas imágenes, asociándose al ritmo, pueden contribuir al dinamismo expresivo, como lo señala Carlos Bousoño.

Encontramos aliteraciones a través de toda la obra poética de Hernández, pero son más abundantes y de gran riqueza en los libros *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*.

Hay aliteración de sonidos simples. Por ejemplo:

una red de raíces irritadas (r)  
pensamientos de muerte edificados (m)  
por tu pie, la blancura más bailable (p-b)

Aliteración de varios sonidos consonantes y de sonidos vocálicos:

pena de desamparo desabrida (p-s-d y e-a)  
pena de soledad de enamorado (n-m-d y e-a)  
por el campo del llanto me desboco (p-d y a-o)

Aliteración con rima interna asonante. En este caso se combina la reiteración de la vocal a (sugerencia de blancura), a la asonancia interna e-a:

tanta delicadeza la azucena

Aliteración continuada de sonidos contiguos (en este caso r-d) con rima asonante doble:

y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo  
y tardo a arder lo que a ofrecerte tardo

A veces hay aliteración de sonidos y partes de palabra que no constituyen propiamente sílaba:

y me atiende la sierra siempre muda

Veamos cómo se combina la repetición de sonidos vocálicos (en este caso o-e-s) y palabras, para expresar la gravedad de un estado de ánimo:

ni a sol ni a sombra vivo con sosiego  
que a sol y a sombra muero de baldío

Otros casos de reiteración de sonidos

**R**eiteración de vocal O:

sapos como convulsos corazones

Reiteración de sonidos consonantes l-d-m y vocales e-a:

de humilde miel pataleada y sola

Reiteración de consonantes m-n:

compañero del alma, tan temprano

Reiteración de consonantes d-l:

que por doler me duele hasta el aliento

Reiteración de consonantes f-l y vocales o-a:

en forma de alga y en figura de ola

Reiteración de sonidos l-a-o:

cuando el vidrio lanar del hielo bala

En este ejemplo, la imagen acústica diluida en l y a, portadora de la representación, acaba por concretarse en la palabra *bala*, que reúne expresivamente ambos sonidos, sugiriendo la blancura y el frío de la nieve.

Reiteración de sonidos c(z) y o:

donde aprendió a ceñir el cisne cuello

Reiteración de cuatro sonidos consonantes (r-t-n-c(z) y uno vocal (a):

su taciturna nata se arracima

A veces la reiteración comprende sonidos semejantes, como el caso de sílabas compuestas por correspondientes de licuante-líquida:

siempre tu pie de liebre libre y loca

Claro que, como en el caso anterior, a veces otros sonidos coadyuvan a la impresión acústica, y atraen sintagmas que los contengan, como es el caso de *liebre*, que atrae de inmediato *libre* y aún *loca*:

Otros ejemplos:

de piedras, rayos y hachas estridentes  
no cesará esta terca estalactita

bajo una piel de toro pisa y paca  
entre cortejos, torres y olivares

La reiteración comprende a veces la unidad silábica:

estiércol padre de la madre selva

A veces comprende un grupo de sonidos que sobrepasan la unidad silábica:

quiero apartar la tierra parte a parte

○ también se combina la repetición de sonidos y el juego de palabras:

temprano madrugó la madrugada  
al pie del limonero limonado

A veces el efecto de sugestión se produce por reiteración y por contraste. Aquí se reitera la *m*, al principio del verso acompañada de vocales claras (*i-a*); el final, en cambio, resulta ensombrecido por la reiterada *o*:

ilumina el abismo donde moro

Aparecen a veces complejas reiteraciones de sílabas y palabras, como en el ejemplo siguiente:

recuerdas aquel cuello, haces memoria  
del privilegio aquel, de aquel aquello

Aquí encontramos reiteración de la palabra *aquel* (tres veces), más la forma *aquello*, que es como una síntesis fónica de la expresión sugerida *aquel* (*cue*)llo, verso que en su balbuceo interior parece descendiente de aquel ilustre temblor fónico de San Juan:

un no sé qué que quedan balbuciendo

A veces, palabras de un verso se repiten en otro, aunque en distinta colocación. Los siguientes versos tienen las mismas palabras, pero el distinto orden de colocación les da una expresividad distinta a las dos versiones:

ya es corazón mi lengua lenta y larga,  
mi corazón ya es lengua larga y lenta.

En general, la *aliteración*, como recurso de expresividad fónica, aparece a todo lo largo de la obra del poeta. Si en sus primeros libros es más abundante, y, como hemos visto, refuerza la expresión del sentimiento exasperado del amor, en sus libros posteriores contribuye a sugerir la fuerza de su visión terrestre y actúa como un elemento de equilibrio fónico en el verso.

Veamos, en unas líneas de sus **Poemas últimos**, cómo se sugiere la oscuridad por aliteración de los sonidos *o* y *m-br*:

siento que solo la sombra me alumbra  
y hace brotar la sombra más sombría

También la claridad es evocada por el uso repetido de a y m:

tus pechos en el alba: maternos manantiales

Otros ejemplos de aliteración tomados de sus libros posteriores a El ro:

1. y el azul amoroso de fuerzas expansivas
2. y detened las fauces de las voraces cárceles
3. caiga tu alegre sangre de granado
4. y oro en reposo parecen
5. se visten una blusa silenciosa y dorada  
de sudor silencioso
6. ausencia en todo aspiro
7. tu aliento huele a hierba
8. este armazón espinoso
9. huesos de ritmos mortales
10. y un tambor enamorado
11. el corazón se puso y el mundo más redondo

### Reiteración de palabras

**S**e da la reiteración de vocablos, que contribuye a intensificar la expresividad fónica y rítmica del verso en cuanto a unidad y en cuanto al grupo estrófico: Por ejemplo:

un dedo solo, un trozo solo de ala



Otro caso:

esposo siempre de la siempreviva

Aquí se repite una palabra que es parte de otra palabra compuesta.

las fatigas divinas, las fatigas  
de la muerte me dan cuando te veo

Aquí la reiteración es doble, si atendemos a la rima asonante con *divinas*. El verso no contiene la unidad de sentido y se desborda mediante el encabalgamiento, produciendo una ruptura rítmica.

Pena con pena y pena desayuno,  
pena es mi paz y pena mi batalla

En este caso, la reiteración de la palabra *pena* es una progresiva intensificación semántica y rítmica del concepto.

con dos cejas tiznadas y cortadas  
de tiznar y cortar los corazones

Aquí se da la reiteración paralela de términos emparentados y semejantes.

a fuerza de honda, a fuerza de meneo

Aquí la reiteración de una palabra en un verso bímembre.

Coloco relicarios de mi especie  
a tu talón mordiente, a tu pisada,  
y siempre a tu pisada me adelanto  
para que tu impasible pie desprecie  
todo el amor que hacia tu pie levanto.

Este es un caso de reiteración de dos palabras (pie y pisada), que logra el efecto rítmico de recoger la imagen del verso anterior como un eco. Nótese, además, la aliteración de ciertos sonidos constantes a lo largo de la estrofa, como m (mi-mor-siem-im-mor), p (pre-pa), reforzador de *pie* y *pisada*.

Otro caso semejante aunque de más inmediato efecto encontramos en el siguiente ejemplo, que sugiere un vaivén rítmico de fortísima expresividad:

Desde que me conozco me querello  
tanto de tanto andar de fiera en fiera  
sangre, . . .

Obsérvese aquí también cómo la aliteración en el verso inicial: (que-me-querello), se combina con la reiteración del segundo (tanto-tanto-fiera-fiera), para sugerir la redoblada e insistente persecución del ánimo.

A veces, la reiteración continuada de una palabra sirve para aumentar la significación:

Ausente, ausente, ausente como la golondrina



Un caso singular es el del soneto 19 de *El silbo*, en el que cada verso empieza y termina con la misma palabra, una especie de anadiplosis. Hay, a través del poema, una constante reiteración fónica de sonidos simples y palabras, que culmina con el espléndido verso:

garza es mi pena, esbelta y negra garza

donde, a más de la repetición de la palabra, tres palabras riman asonantemente en e-a (pena, esbelta y negra).

También se da la rima interna consonante, una misma terminación (encia) que se repite en varios versos. En el soneto 16 del mismo libro aparece en dos cuartetos y se resume intensificada en el primer verso del primer terceto. Esta reiteración produce un extraño efecto de intensidad renovada en cada verso.

Una querencia tengo por tu acento,  
una apetencia por tu compañía  
y una dolencia de melancolía  
por la ausencia del aire de tu viento.

Paciencia necesita mi tormento,  
urgencia de tu amor y galanía,  
clemencia de tu voz la tuya mía  
y asistencia el estado en que lo cuento.

Ay querencia, dolencia y apetencia.

A veces encontramos también reiteración por medio de vocablos afines o emparentados. En conjunto contribuyen a producir un efecto de *eco* y a la vez de *atmósfera*, como en el siguiente ejemplo:

Lluviosos ojos que lluviosamente  
me hacéis penar, lluviosas soledades

También la colocación inmediata de adverbios en *mente* crea un efecto de reiteración rítmica:

abilónicamente y fatalmente

En ciertos casos, toda la construcción de una estrofa tiene como base la reiteración de una o más palabras, lo que produce una progresiva inten-

sificación de lo sugerido. La rima interna, por otra parte, produce el efecto ya mencionado de eco que regresa:

De sangre en sangre vengo  
como el mar de ola en ola,  
de color de amapola el alma tengo,  
y amapola sin suerte es mi destino,  
y llevo de amapola en amapola  
a dar en la cornada de mi sino.

También la reiteración puede ser de términos semejantes sintácticamente, reforzada por la anáfora:

Cayó una pincelada-  
de ensangrentado pie sobre mi vida,  
cayó un planeta de azafrán en celo,  
cayó una nube roja enfurecida,  
cayó un mar malherido, cayó un cielo.

Otras, la reiteración anafórica es de más de una palabra. En el ejemplo siguiente está implícita la repetición del mismo verbo (guardar), con la reiteración de elementos sintácticos semejantes:

Guárdate de que el polvo coloque dulcemente  
su secular paloma en tu cabeza,  
de que incube sus huevos en tus labios,  
de que anide cayéndose en tus ojos,  
de que habite tranquilo en tu vestido,  
de aceptar sus herencias de notarios y templos.

El esquema de reiteración es

|                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| guárdate de que el polvo   | { coloque                   |
| guárdate de que (el polvo) | { incube<br>anide<br>habite |
| guárdate de aceptar        | { sus herencias             |

Casos especiales de reiteración de palabras serían los siguientes:

1. Reiteración de una palabra (principio y final de verso) con triple rima asonante interna:

garza es mi pena, esbelta y negra garza

2. Reiteración de sonidos, sílabas y palabras en una larga aliteración continuada. En este caso m-n, mi, grama, romero, juncia:

Quiere el amor romero, grama y juncia.  
Ven que romero y grama son mi asedio  
y la juncia mi límite y mi amparo.

3. Reiteración de palabras (cada), con asonancias internas (mano-labio) y del sonido r:

y en cada ojo, en cada mano, en cada  
labio dos riendas fuertes como tiros.

Obsérvese cómo se organiza armoniosamente el material fónico: a *mano* corresponde al principio del segundo verso, *labio*; a *ojo*, al final del mismo verso, *como*, equilibrándose así las asonancias.

Un caso especial de aliteración de sonidos con doble rima consonante interna es el siguiente:

y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte.

### Reiteración de frases

**E**n otras ocasiones aparece la reiteración de frases iguales o semejantes. En el soneto 6 de **El silbo vulnerado** se combinan los dos procedimientos. Hay repetición de frase (*demasiado mayor*) y variante de adverbio (*demasiado*) con distinto adjetivo. Hay, además paralelismo.

Demasiado mayor que tu estatura,  
al coger por los huertos una poma  
demasiado mayor que tu apetito:

demasiado rebelde a la captura,

hasta ti me conduzco por tu aroma  
demasiado menor que chiquitito.

Otro ejemplo de frase reiterada y de elementos sintácticos semeja aparece en el soneto 10 de *El rayo*. También aparece aquí paralelismo:

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

A veces la reiteración de frases adopta la forma de simetría sintáctica en que se repiten unos miembros y otros son diferentes. En el ejemplo siguiente el esquema del primer verso (adjetivo-preposición-sustantivo) se repite en los dos términos del segundo verso: en el primero en forma completa, con distinto adjetivo y sustantivo, y en el segundo en forma incompleta, con distinto sustantivo:

mi sangre, roja hasta el carbunco, fuera  
pálida hasta el temor y hasta el destello

En el siguiente ejemplo encontramos reiteración en un verso de estructura bimembre en equilibrio:

como recojo en lo último del día  
a fuerza de honda, a fuerza de meneo

A veces la reiteración aparece ligada al contraste. En el caso siguiente hay reiteración (la frase *me voy* se repite tres veces), contraste (me voy pero me quedo) y además intensificación por reiteración de concepto (desierto y sin arena):

Me voy, amor, me voy pero me quedo,  
pero me voy, desierto y sin arena.

### Reiteraciones anafóricas

**H**emos señalado que en toda la poesía de Miguel Hernández la anáfora cumple una importante función intensificadora de la expresividad poética. Puede rastrearse su presencia en todos sus libros. En *El silbo* y *El rayo*, la anáfora aparece ligada a otros recursos de reiteración y aliteración para acentuar la expresión del sentimiento exasperado y la pena amorosa:

La pena hace silbar, lo he comprobado,  
cuando el que pena, pena malherido,  
pena de desamparo desabrido,  
pena de soledad de enamorado.

Otros ejemplos:

Barro, en vano me invisto de amapola,  
barro, en vano vertiendo voy mis brazos,  
barro, en vano te muerdo los talones.

...

Temprano levantó la muerte el vuelo,  
temprano madrugó la madrugada,  
temprano estás rodando por el suelo.

...

No perdono a la muerte enamorada,  
no perdono a la vida desatenta,  
no perdono a la tierra ni a la nada.



Josefina Manresa,  
la mujer de Miguel  
Hernández

La conjunción de recursos de reiteración como anáfora, aliteración, rima interna, podemos verla en la siguiente estrofa, que es una sola y compacta reunión de materia fónica agrupada sabiamente para expresar el dolor y la exasperación:

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

Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte.

Encontramos anáfora (y-quiero), reiteración (la tierra), rima interna (escarbar, apartar, minar, besarte, desamordazarte, regresarte).

En *Viento del pueblo* la anáfora no es ya un recurso estilístico para intensificar la expresión de un sentimiento personal sino más bien una

forma de dar fuerza a la expresión de una compleja carga de emoción épica popular.

Una extensión de muertos humeantes:  
muertos que humean ante la colina,  
muertos bajo la nieve,  
muertos sobre los páramos gigantes,  
muertos junto a la encina,  
muertos dentro del agua que les llueve.

También en *El hombre acecha* la reiteración anafórica expresa lo acumulado, la cantidad de sufrimiento colectivo. Al reiterar un sustantivo a lo largo de una estrofa, podemos observar cómo el concepto poético plasmado ahí no es exactamente el mismo. Cada palabra se carga de una distinta intencionalidad significativa. Por ejemplo:

Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienas.  
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.  
Sangre de acción solar, devastadora vienes.

En *Cancionero y romancero de ausencias* la anáfora es también muy abundante y está ligada a la forma paralelística de los poemas. Es ahí recurso intensificador de una emoción íntima que busca lo universal. Por ejemplo:

Tristes guerras  
si no es amor la empresa.  
Tristes, tristes.  
Tristes armas  
si no son las palabras.  
Tristes, tristes.

Tristes hombres  
si no mueren de amores.  
Tristes, tristes.

. . .

Cerca del agua te quiero llevar  
porque tu arrullo trascienda del mar.

Cerca del agua te quiero tener  
porque te aliente su vívido ser.

Cerca del agua te quiero sentir  
porque la espuma te enseñe a reír.

Cerca del agua te quiero, mujer,  
ver, abarcar, fecundar, conocer.

Cerca del agua perdida del mar  
que no se puede perder ni encontrar.

## Rupturas de sistema

Otro recurso estilístico que aparece con frecuencia, en especial en los dos primeros libros estudiados, es el empleo de ciertas expresiones del habla popular, o frases lexicalizadas de la conversación, que actúan como una forma de rompimiento del discurso poético, creando una descarga afectiva por contraste. Constituyen, pues, una especie de *rupturas de sistema*. La expresividad se logra por el choque repentino entre el discurso poético y esas expresiones del habla. A veces aparecen como tales frases hechas o clichés de la lengua, a veces ligeramente transformadas y embozadas. Veamos algunos ejemplos:

Cuánta pena me cuestas y me cuesto

El verbo *costar* aplicado en este caso a un sentimiento de dolor amoroso actúa como un desgarrón afectivo y de ahí su expresividad. En el mismo soneto encontramos la siguiente expresión:

y no sabes, amor, que si tú el lado  
mejor conoces de mi vida cruda,  
yo nada más soy yo cuando estoy solo.

Aquí la expresión *el lado mejor*, aplicada a un concepto tan amplio y general, produce el mismo efecto poético.

Y llorar tierra adentro como un pozo

*Tierra adentro* es expresión paralela a *mar adentro*, aquí aplicada en profundidad.

Anda que te andarás, ir por la pena,  
pena adelante, a penas y alegrías

La expresión *anda que te andarás*, tan expresiva, produce una ruptura al ser aplicada a un concepto abstracto: *pena*.

Hace un olor a madre que enamora

Otro caso, en que la expresión *hacer* + *sustantivo* (hacer calor, hacer frío) se repristina en la expresión *hacer olor*.

Debajo de mis pies siento un abrazo  
que espera francamente que me vaya  
a él, dejando estos ojos que dan pena.

Aquí se observa el empleo de un adverbio en medio del discurso poético en tal posición y en tal tono, que sugiere un cambio de perspectiva.

Sabe todo mi huerto a desposado,  
que está el azahar haciendo de las suyas.

Aparte de la ruptura que implica la expresión *sabe a*, con su término *desposado*, que no esperamos, la frase *haciendo de las suyas* aplicada a la simbólica influencia del azahar, contribuye a la descarga afectiva.

Otro caso: la pena, que aparece personalizada, hace al poeta *dar en tierra*. Esta expresión es un tópico del lenguaje, empleado aquí con sentido simbólico, pues es sugerencia de muerte.

La postura y el ánimo me inclina  
y en la tierra doy siempre menos buena,  
que hijo de pobre soy, cuando esta pena  
me maltrata con su índole de espina.

La expresión “que hijo de pobre soy” continúa la ruptura de sistema, que será completada, en el último verso, por la frase “que ya no sé qué hacer”:

que ya no sé qué hacer para estar firme

Otros ejemplos:

1. *ni a sol ni a sombra* vivo con sosiego
2. *más negros que tiznados* mis amores  
*hasta los pormenores* más livianos



3. cuando *se viene y va* de la alegría
4. *voy* de mi corazón *a mis asuntos*
5. temprano estás *rodando por el suelo*

En libros posteriores aparece también este recurso, aunque en proporción menor.

1. Y aquí estoy para morir  
*cuando la hora me llegue*
2. Empieza a vivir y empieza  
a morir *de punta a punta*
3. *a fuerza de golpes*, fuerte  
y *a fuerza de sol*, bruñido
4. se ve la muerte *como un mueble roto*
5. la sangre llueve siempre *boca arriba*, hacia el cielo
6. dormidos y despiertos con el amor *a cuestras*

### Dualismo y bimembración

Hay un evidente dualismo en la poesía de Hernández, característica que ya hemos señalado, y que rastreamos en connotaciones temáticas persistentes a lo largo de su obra, tales como las antinomias vida-muerte, amor-muerte, sentido pagano-sentido cristiano y otras. Ahora bien, ese dualismo tiene una clara correlación —evidente al menos en *El silbo* y *El rayo*— con la estructura binaria de los sintagmas y con la bimembración de los versos. La hipótesis es que esta estructura barroca no es solo el reflejo de la asimilada lectura de los clásicos, y en especial de Góngora y Quevedo, sino que también es la natural correspondencia estilística de una tensión interior entre *vida y muerte*, que se corresponde en el plano espacial a la antítesis *ascensión-descenso*, y pasa también de forma interior a forma exterior en su poesía, manifestándose como simetría o asimetría de las estructuras binarias.

## Sintagmas binarios

Son muy abundantes en los versos endecasílabos de esta época las expresiones binarias o bimembres de elementos unidos por conjunción, que pueden ser adjetivos, sustantivos o verbos. A veces estas formas se corresponden a otras expresiones bimembres semejantes en la misma estrofa o periodo.

Por ejemplo, en el soneto 5 de *El silbo*, donde *a mano rápida y pura* se corresponden *punta de seno duro y largo, poroso y áureo pecho, picuda y deslumbrante pena*:

1. con una mano *rápida y tan pura*
2. de una punta de seno *duro y largo*
3. y se volvió el *poroso y áureo* pecho  
una *picuda y deslumbrante* pena

En el soneto 18 del mismo libro: “*indomable y cruel como la sierra*” es expresión binaria que corresponde a “*agua de invierno terca y pura*” y, además, a “*recóndita y eterna como nada*”.

En el soneto 22:

te me mueres *de casta y de sencilla*

se corresponde en el segundo cuarteto con:

tu mejilla *de escrúpulo y de peso*  
se te cae *deshojada y amarilla*.

Más adelante volvemos a encontrar la forma bimembre:

cada vez más patente, *negro y grande*

Y, por último, mediante formas verbales, en el verso:

para que *se envíe y se desmande*

A veces, los elementos de un grupo binario son distintos: pueden ser una frase y una palabra o bien dos perífrasis:

pero me voy: *desierto y sin arena*  
adonde *ni has de oírme ni de verte*

O bien grupos binarios de posesivo y sustantivo:

la pena, amor, *mi tía y tu sobrina*

Otro caso es el de dos términos no unidos por conjunción pero que evidentemente forman un solo conjunto bimembre:



Miguel Hernández, en París, en 1938.

*cardos, penas*, me ponen su corona

Elementos que encontramos en el mismo soneto en distinta disposición:

circundada *de penas y de cardos*

Esta bimembración es a veces obsesiva en el poema. Es así que, intercambiando sus términos, se repite verso a verso a lo largo de una estrofa:

Quiere el amor romero, *grama y juncia*,  
ven que *romero y grama* son mi asedio  
y la *juncia* mi límite y mi amparo.

Esta bimembración de términos muy semejantes poéticamente, como *cardos y penas, límite y amparo*, parece relacionarse con los procedimientos de intensificación por reiteración. Así creemos ver la explicación de la estructura del soneto 9 de El rayo, en que todos los versos comienzan y terminan con la misma palabra o miembro:

*Fuera* menos penado si no *fuera*  
*nardo* tu tez para mi vista, *nardo*,  
*cardo* tu piel para mi tacto, *cardo*,  
*tuera* tu voz para mi oído, *tuera*.

*Tuera* es tu voz para mi oído, *tuera*,  
y *ardo* en tu voz y en tu alrededor *ardo*,

y *tardo* a arder lo que a ofrecerte *tardo*  
*miera*, mi voz para la tuya, *miera*.

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

*Garza* es mi pena, esbelta y triste *garza*,  
*sola* como un suspiro y un ay *sola*,  
*terca* en su error y en su desgracia *terca*.

Se trata en realidad de formas binarias reiterativas, solo que separadas. Equivalen a la fórmula ya estudiada, por ejemplo, “tu piel para mi tacto *cardo y cardo*”, “tu voz para mi oído *tuera y tuera*”.

La tendencia a la bifurcación, a la expresión de una realidad anímica dual que se bimbembra al expresarse, puede verse con claridad en el soneto 21 de *El rayo*:

¿*Recuerdas* aquel cuello, *haces memoria*  
*del privilegio aquel*, de *aquel aquello*  
que era almenadamente *blanco y bello*,  
una almena de nata giratoria?

*Recuerdo y no recuerdo* aquella historia  
de marfil expirado en un cabello,  
donde aprendió a ceñir el cisne cuello  
y a vocear la nieve transitoria.

*Recuerdo y no recuerdo* aquel cogollo  
de estrangulable hielo femenino  
como una *lacteada y breve* vía.

Y *recuerdo* aquel beso sin apoyo  
que quedó entre *mi boca y el camino*  
de *aquel cuello, aquel beso y aquel día*.

En primer término, el dualismo reiterativo se manifiesta por la reiteración de un mismo pensamiento en formas paralelas. Así, en la primera estrofa, hay correspondencia entre “recuerdas aquel cuello” y “haces memoria del privilegio aquel”, y entre “almenadamente blanco y bello” y “una almena de nata giratoria”.

Ese dualismo que adopta formas o estructuras bimembres, a veces reiterativas, aparece a lo largo del soneto. En la misma estrofa encontramos reiteración: “aquel aquello” y adjetivación bimembre: “blanco y bello”. En la segunda, a *recuerdo* se contraponen *no recuerdo*, expresión que se reitera en el primer terceto. También hay segmentación: el verbo *aprendió* se bifurca en dos complementos. Nuevas bimembraciones son “lacteada y breve vía”, “entre mi boca y el camino de aquel cuello”, “aquel beso y aquel día”.

Este soneto es también un buen ejemplo de la correlación reiterativa en Miguel Hernández. Así lo señala, sin analizarlo, Bousoño en su estudio citado.

Consta el soneto de tres miembros o pluralidades: *recuerda —aquel cuello— aquel beso*. De estas pluralidades son progresivas la primera y la segunda. (*Recuerdas* progresa en *recuerdo-no recuerdo*, y *cuello* progresa en *privilegio aquel, aquel aquello, almena de nata giratoria, historia de marfil expirado en un cabello y cogollo de estrangulable hielo femenino*).

El empleo de formas bimembres persiste en la poesía de Hernández. Aunque en menor grado aparece en poemas de períodos posteriores.

En el poema “Mi sangre es un camino”, de la época 1935-1936, veamos la primera estrofa:

Me empuja a *martillazos* y a *mordiscos*,  
me tira con *bramidos* y *corceles*  
del corazón, del pie, de los orígenes,  
me clava en la garganta garfios dulces,  
erizo entre *mis dedos* y *mis ojos*  
enloquece *mis uñas* y *mis párpados*,  
rodea *mis palabras* y *mi alcoba*  
de *hornos* y *herrerías*.

En el poema “Canción primera” de El hombre acecha:

1. el animal que puede  
*llorar* y *echar* raíces
2. garras que revestía  
de *suavidad* y *flores*

3. *aparta o te destrozo*

En el poema “Hijo de la luz y de la sombra” de **Poemas últimos**:

1. Eres la noche, esposa; la noche en el instante mayor de su potencia *lunar y femenina*.
2. su avaricioso anhelo de *imán y poderío*
3. con el amor a cuestras *dormidos y despiertos*

### El endecasílabo, la simetría bilateral

**E**l silbo vulnerado está compuesto por 25 sonetos. Todos están escritos en versos endecasílabos y tienen una factura clásica. Lo mismo puede decirse de las composiciones de *El rayo que no cesa*, que tiene en total 27 sonetos, más un poema en octosílabos, un poema en endecasílabos y heptasílabos y una elegía en tercetos encadenados.

En la estructura del endecasílabo de los poemas de estos libros aparece, aunque no en gran abundancia sí de manera relevante, la de elementos bimembres que Dámaso Alonso ha llamado *simetría bilateral*.

Este procedimiento, como se sabe, pertenece a la técnica de estructura del soneto clásico, aparece abundantemente en Garcilaso y sobre todo en Góngora, y se remonta hasta las fuentes mismas del soneto de Petrarca.

Existe la bimetración simple y la bimetración por contrarios. Ambos tipos se presentan en los endecasílabos de Hernández.

Por otra parte, Dámaso Alonso, en *Estudios y ensayos gongorinos*, clasifica los endecasílabos bimembres en cuatro grupos:

1. Bimetración de elementos fonéticos.
2. Bimetración colorista.
3. Bimetración sintáctica.
4. Bimetración rítmica.

En la obra de Hernández pueden encontrarse ejemplos de cada uno de estos grupos, aunque los de los dos primeros son escasos. Por ser los más abundantes preferimos estudiar aquí los endecasílabos cuya estructura presenta *bimembración sintáctica* en sus dos formas: *perfecta* (aquella en que en cada uno de los miembros se repite la estructura morfológica y sintáctica, casi siempre con un eje de simetría), e *imperfecta* (aquella en que no hay un perfecto equilibrio morfológico y sintáctico entre ambos miembros, es decir, que en uno faltan elementos o su orden varía).

Ejemplos de bimembración perfecta:

1. sembrando a secas y pescando a solas
2. un manotazo duro, un golpe helado
3. pena que vas, cavilación que vienes
4. siempre en el pasto y nunca en el sesteo
5. sangrando sube y resonando baja
6. a fuerza de honda, a fuerza de meneo
7. en forma de alga y en figura de ola
8. y desamordazarte y regresarte
9. vierto la red, esparzo la semilla
10. hija del alma y prima de la arena
11. el algarrobo, el haya, el roble, el pino
12. babilónicamente y fatalmente

Ejemplos de bimembración imperfecta:

1. pena es mi paz y pena mi batalla
2. y van a la canción y van al beso
3. que por quererte y solo por quererte

4. volcánicos bramidos, humos fieros
5. que un dulce tiburón, que una manada
6. de miel bocal, y al puro bamboleo
7. como el toro burlado, como el toro
8. de agrupado rubor y abierta cera
9. entre ovas, aguas, surcos y amapolas
10. pálida hasta el temor y hasta el destello
11. embisto a tus zapatos y a sus alrededores
12. de ala manchada y corazón de tierra
13. los dulces granos de la arena amarga
14. cerca una vez, pero un millar no cerca
15. terca en su error y en su desgracia terca
16. medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo
17. y hecho de alfombras y de besos hecho
18. mi corazón, mis ojos sin consuelo
19. si más envejecido, más sabroso
20. que en el otoño y en la sangre suena
21. por otra senda yo, por otra senda
22. un pez embotellado y un martillo
23. porque solo recojo y solo veo
24. del privilegio aquel, de aquel aquello
25. de corrosiva piel y vengativa uña



26. vuela en la sangre y se hunde sin apoyo
27. garza es mi pena, esbelta y negra garza
28. y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo
29. de corazón ansioso y de mejilla

En algunos de estos ejemplos aparece también un tipo de bimembración aún menos simétrico, más ligado al ritmo, pero que persiste como una constante en el endecasílabo hernandiano.

Se manifiesta con mayor frecuencia en los versos acentuados en 6 y 10 con pausa después de la 6<sup>ta</sup> o 7<sup>ma</sup>, pausa que origina la bimembración. En el caso de que la 6<sup>ta</sup> sílaba recaiga en aguda, los hemistiquios son de 6 y 5 sílabas. Si recae en grave, la pausa va después de la 7<sup>ta</sup> y los hemistiquios serán de 7 y 4 sílabas. Véanse los ejemplos siguientes:

1. me tiraste un limón, y tan amargo
2. las fatigas divinas, las fatigas
3. dando un olor a vida, muerta baja
4. y no sé respirar, y me desmayo
5. junto a la flor del trigo, y de mi hacienda
6. por menos de un poquito, que es por nada
7. alrededor de ti, muerto de pena

8. con el golpe amarillo, de un letargo
9. siempre a su dueño fiel, pero importuno
10. estoy convicto, amor, estoy confeso
11. apenas si me pisas, si me pones
12. que me clava al tormento y me desclava
13. recuerdas aquel cuello, haces memoria
14. de la tierra que ocupas y estercolas
15. un hachazo invisible y homicida
16. y sin calor de nadie y sin consuelo
17. y siento más tu muerte que mi vida
18. volverás a mi huerto y a mi higuera
19. compañero del alma, compañero
20. voy de mi corazón a mis asuntos
21. pastas mi corazón, trágica grama
22. un olor de herramientas y de manos
23. de tu pecho de isla, y lo rodeo
24. no me conformo, no; y es tanto y tanto
25. ya tal la combate y la trabaja

A veces esta bimetración da origen a una violenta ruptura entre el ritmo sintáctico y el del verso, produciéndose entonces el encabalgamiento, como en el siguiente caso, que es doble:

recuerdas aquel cuello, *haces memoria*  
*del privilegio aquel, de aquel aquello*  
*que era* almenadamente blanco y bello

Otro caso semejante:

Y cava un hoyo fúnebre y lo cava  
dentro del corazón donde me muero

La bimembración del verso aparece así íntimamente ligada al ritmo y a la expresividad del poema. Si a este conjunto de elementos se agregan otros, como la anáfora y la aliteración, tendremos en parte los fundamentos que explican la maestría expresiva de los sonetos hernandianos.

Otro tipo de bimembración rítmica se presenta en endecasílabos acentuados en 4ta y 6ta, en 4ta y 8va, o bien en 3era y 6ta o 2da y 6ta. En este tipo de versos se produce a veces una pausa después de la 3era o 4ta sílaba, dando origen a la bimembración asimétrica y a veces al encabalgamiento. Estudiaremos a continuación cada una de esas estructuras.

### 1. Endecasílabos acentuados en 4ta y 6ta

**S**i la 4ta sílaba recae en aguda, lleva pausa después y el verso se divide en hemistiquios de 4 y 7. Si va en palabra grave los hemistiquios son de 5 y 6 sílabas respectivamente.

vierto la *red*, *esparzo* la semilla  
                  4                  6  
entre ovas, *aguas*, *surcos* y amapolas  
                  4                  6

En el caso anterior el fenómeno se presenta en los dos versos, enlazados por el encabalgamiento.

Otros ejemplos:

1.           pero me voy, desierto y sin arena
2.           arena y mar, me arrimo y desarrimo
3.           si no es tu amor, la tabla que procuro
4.           mi corazón, vestido de difunto
5.           cardos y penas siembran sus leopardos

## 2. Endecasílabos acentuados en 4<sup>ta</sup> y 8<sup>va</sup>

Cuando la 4<sup>ta</sup> sílaba es final de palabra aguda la pausa es posterior a ésta, y el verso se divide en dos miembros de 4 y 7 sílabas. Ahora bien, si la 4<sup>ta</sup> va en palabra grave, la pausa va después de la 5<sup>ta</sup> y los miembros serán de 5 y 6 sílabas respectivamente.

1. tu corazón, ya terciopelo ajado
2. un despreciado corazón caído
3. cuanto penar para morirse uno
4. soy una lengua dulcemente infame
5. mi corazón, una febril granada

## 3. Endecasílabos acentuados en 3<sup>era</sup> y 6<sup>ta</sup>

Si la tercera sílaba es última de palabra aguda el verso queda dividido en dos miembros de 3 y 8 sílabas respectivamente. En cambio, si la 3<sup>era</sup> sílaba va en palabra grave, los miembros son de 4 y 7 sílabas.

1. una red de raíces irritadas
2. por tu pie, la blancura más bailable
3. y otra vez, inclinado cuerpo y mano
4. tu mejilla, de escrúpulo y de peso
5. como a ti, y hacia todo se derrama

## 4. Endecasílabos acentuados en 2<sup>da</sup> y 6<sup>ta</sup>

Si la segunda sílaba acentuada corresponde a palabra aguda, la pausa es inmediatamente posterior, y el verso queda dividido en dos miembros

de 2 y 9 sílabas. Si la segunda pertenece a palabra grave la pausa va después de la 3era y el verso se bimembra en grupos de 3 y 9 sílabas.

1. la muerte, toda llena de agujeros
2. por Dios: hoy no me abras la ventana
3. gozar, y no morir de contento
4. si el tiempo y el dolor fueran de plata
5. sufrir y no vencerse en el sollozo

Esta bimembración rítmica estudiada en *El silbo* y *El rayo* aparece también en obras de períodos posteriores, aunque con menor frecuencia.

Hemos visto cómo el uso de formas bimembres corresponde en la estructura rítmica del verso a la simetría bilateral. Esta constatación nos ha permitido afirmar que la abundancia de formas bimembres es una expresión más —por el lado del significante— de una dualidad profunda en el espíritu del poeta: dualidad fuerza vital-sentido trágico de muerte, que corresponde a la estudiada dualidad espacial *arriba-abajo*, y cuya raíz bien puede ser la tensión entre contrarios apuntada. *Visión del mundo* no solo heredada en parte de los clásicos sino revivida por el poeta en su singular formación y evolución humana y poética.

### Métrica y ritmo

Concha Zardoya ha señalado la estructura rítmica del endecasílabo en *El silbo vulnerado* de la siguiente manera: “Consta de 25 sonetos numerados sucesivamente. En ellos, 312 versos están acentuados en 6 y 10 sílabas y 38 en la 4 y 8”. En cuanto a *El rayo* que no cesa dice textualmente: “430 versos del libro se acentúan en 6 y 10 sílabas, 55 en 4 y 8”. Luego agrega la observación de que cuando el poeta altera el ritmo poético lo hace para intensificar la emoción o el dramatismo.

Es necesario observar la utilidad de este tipo de referencias estadísticas, siempre que comprendan la observación de una norma y el estudio de las variaciones o rupturas de esa norma, y su necesaria interpretación. Esa condición no se cumple en ese estudio, razón por la que se hace necesario un sondeo más detenido. Es preciso señalar cómo se producen esas altera-

ciones en el ritmo, las cuales acompañan correlativamente los saltos emocionales en el poema. No es que el poeta *altere* el ritmo, sino más bien que a toda intensificación en el significado debe corresponder, en alguna forma, una alteración en el significante, señalada en este caso por una variación en el ritmo poético. Eso es lo que se trata de precisar aquí.

Se acepta como evidente la fuerza y maestría del endecasílabo hermandiano. Ahora bien: la estructura sobre la cual se apoya la riqueza verbal de un poema con todo su complejo de materia fónica y conceptual, es el ritmo. En los libros estudiados hay un gran dominio de la palabra poética, de la tensión del verbo, que es el resultado de una adecuada relación entre sonido y sentido, entre significación y expresividad fónica y rítmica. A pesar de que en estas obras, la estructura métrica esencial es la misma, hay una extraordinaria variedad de matices, de templos de ánimo que crean un complejo clima existencial. Esa variedad está en alguna forma relacionada con las variaciones de la estructura rítmica.

En efecto, como lo comprobaremos, hay una serie de ritmos diversos, los cuales son armoniosamente combinados para producir un determinado efecto. La monotonía emotiva se evita por medio de la acertada introducción de un ritmo distinto, extraño, que produce un súbito cambio en el tono y la expresividad. Por otra parte, la complejidad de los sentimientos expresados —pena, exasperación, ternura, fatalismo— con todas sus variantes e interrelaciones, a menudo contradictorias, encuentra su correlato en esas rupturas de la uniformidad rítmica; dicho de otro modo, la riqueza expresiva se manifiesta como variedad, matización y retorno de la estructura rítmica básica.

### El ritmo en *El silbo vulnerado*

La mayor parte de los endecasílabos están acentuados en las sílabas 6 y 10, y un menor grupo en distintas variantes de acentuación en 4 y 8. Ahora bien, en el primer grupo debemos distinguir las siguientes modalidades: 1) los acentuados en 3, 6 y 10; 2) los acentuados en 4, 6 y 10; 3) los acentuados en 2, 6, 10; 4) los acentuados en 1, 6 y 10; 5) los acentuados en 1, 4, 6 y 10.

1. Hay 98 endecasílabos acentuados en 3, 6 y 10. Esta estructura rítmica es mayoritaria en este libro. Ejemplos:

1. a mi torpe malicia tan ajena

2. cuando inclino la mano hosticultora
  3. como queda en la tarde que termina
  4. y la juncia mi límite y mi amparo
2. 83 endecasílabos llevan acento en 4, 6 y 10. Siguen en proporción a los anteriores. Ejemplos:
1. tengo estos huesos hechos a las penas
  2. de resplandor, palmera y abundancia
  3. como recojo en lo último del día
3. Aparecen 46 versos con acentos en 2, 6 y 10. Ejemplos:
1. que esperan francamente que me vaya
  2. un gesto favorable de bonanza
  3. lo mismo que un canario sin alpiste
4. Se encuentran 16 con acento en 1, 6 y 10. Ejemplos:
1. llevo sobre las venas un deseo
  2. tanta delicadeza de azucena
  3. pena de soledad de enamorado



5. Acentuados en 6 y 10 propiamente hay 27. Ejemplos:

1. y a las cavilaciones estas sienes
2. por los alrededores de mi llanto
3. dentro de la prisión de la mañana

6. Aparecen 12 acentuados en 2, 4, 6 y 10. Ejemplos:

1. que a sol y a sombra muero de baldío
2. algún sereno aparte campesino
3. así me quedo yo cuando el ocaso

7. Hay 9 acentuados en 1, 4, 6 y 10. Ejemplos:

1. árida está mi sangre sin tu apego
2. hija del alma y prima de la vena
3. pena con pena y pena desayuno

En el segundo grupo, compuesto por los que llevan acentos en 4 y 8, tenemos las siguientes variantes:

1. Un grupo de 19 versos acentuados propiamente en 4, 8 y 10. Ejemplos:

1. desde la ilustre soledad del nido
2. me sobrecoge una emoción de muerto

2. Un grupo de 11 acentuados en 1, 4, 8 y 10. Ejemplos:

1. cardo tu piel para mi tacto, cardo
2. terca en su error y en su desgracia terca

Hay además una serie de ritmos distintos, muy raros, que se presentan en pocos endecasílabos y cuya función es la de romper la simetría,



produciendo una intensificación expresiva, congruente con el matiz afectivo.  
o Algunos casos son los siguientes:

- 1 dando besos al aire y a la nada (1, 3, 6 y 10)
- 2 dando un olor a vida muerta baja (1, 4, 6, 8 y 10)
- 3 intratable, una oscura y viva nieve (3, 6, 8 y 10)
- 4 y al campo has de venir distante prenda (2, 6, 8 y 10)
- 5 querido contramor, cuánto me haces (2, 6, 7 y 10)
- 6 silbo en mi soledad, pájaro triste (1, 6, 7 y 10)
- 7 alrededor de ti, muerto de pena (4, 6, 7 y 10)
- 8 perfil de tierra sobre el cielo raso (2, 4, 8 y 10)
- 9 que me mata con un eterno rayo (3, 8 y 10)
- 10 dar a la sombra el estremecimiento (4 y 10)

#### 1.1 El rayo que no cesa

**E**n esta obra varían las proporciones. El cómputo nos da los siguientes grupos:

#### Acentuados en 6 y 10

1. 132 acentuados en 4, 6 y 10. Ejs:
  1. con una mano cálida y tan pura
  2. se me durmió la sangre en la camisa
2. 116 acentuados en 3, 6 y 10. Ejs:
  1. te me mueres de casta y de sencilla

2. y otra vez, inclinado cuerpo y mano
3. 69 acentuados en 2, 6 y 10. Ejs:
  1. apenas si me pisas, si me pones
  2. coloco relicarios de mi especie
4. 26 acentuados en 1, 6 y 10. Ejs:
  1. tiene en su territorio sus pasiones
  2. sapos como convulsos corazones
5. 21 acentuados en 6 y 10. Ejs:
  1. desde que me conozco me querello
  2. que hay en mi corazón adolescente
6. 11 acentuados en 1, 4, 6 y 10. Ejs:
  1. tanto de tanto andar de fiera en fiera
  2. teme que el barro crezca en un momento
7. 6 versos acentuados en 6, 8 y 10. Ejs:
  1. del privilegio aquel, de aquel aquello
  2. desde la eternidad está dispuesta

#### **Versos acentuados en 4 y 8**

1. 38 en 4, 8 y 10. Ejs:
  1. cuando el invierno tu ventana cierra
  2. edificado como un turbio acero
2. 11 acentuados en 1, 4, 8 y 10. Ejs:

1. zarza es tu mano si la tiento, zarza
2. cuánto penar para morirse uno

Como estructuras raras y que aparecen por primera vez en esta obra, están las siguientes:

1. mi corazón no puede más de triste (4, 6, 8, 10)
2. vierte sobre mi lengua un gusto a espada (1, 6, 8)
3. lluviosos ojos que lluviosamente (2, 4 y 10)
4. y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo (1, 4 y 10)

Al comparar ambos libros, encontramos que en ellos es mayor el número endecasílabos en 6 y 10. En **El silbo vulnerado** hay un predominio de los acentuados en 3, 6 y 10. En cambio, en **El rayo** hay una variación notable, pues pasan a predominar los acentuados en 4, 6 y 10.

En cuanto a los acentuados en 4 y 8, en ambos predominan los de estructura rítmica 4, 8, 10 y se presenta la de 1, 4, 8 y 10. También aparecen casos especiales de ritmo: estructuras que desaparecen en **El rayo** o que aparecen allí por primera vez.

Hemos querido comprobar la riqueza rítmica del endecasílabo en estas obras, para hacer visible cómo esa variedad colabora —con el apoyo de otros recursos como aliteración y otros juegos acústicos— a la gran expresividad fónica.

### Sobre el ritmo

**V**eamos ahora cómo se combinan ambos dominios —el ritmo métrico y esos distintos recursos fónicos— para producir la sugestión, la magia poética.

El toro sabe al fin de la corrida  
 donde prueba su chorro repentino,  
 que el sabor de la sangre es el de un vino  
 que el equilibrio impide de la vida.

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

Y como el toro tú, mi sangre astada,  
que el cotidiano cáliz de la muerte,  
edificado como un turbio acero,

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

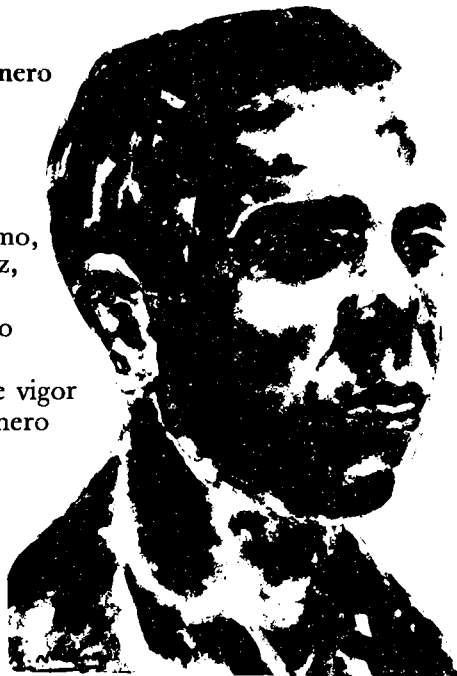
En este soneto la primera estrofa tiene un ritmo equilibrado, expresión de un sentimiento potente pero contenido. Apenas los versos 2 y 3 se aligeran como queriendo iniciar un movimiento impetuoso que es inmediatamente contenido por el cuarto verso. En la segunda estrofa ocurre lo mismo, pero al llegar al tercer verso, que es rápido y ascendente (acentuado en 3era y 6ta), sentimos un corte brusco, pues en el cuarto verso se despeña el movimiento de ascensión. Es un subir y un caer violento, rápido, con ese verso acentuado en 1era y 6ta, que nos sugiere el despeñante caer mortal del toro. En el primer terceto, los dos primeros versos vuelven a darnos la idea de contención, de equilibrio (acentuados en 4ta, 6ta, 8va, el primero y 4ta, 6ta, el segundo. Ya el tercero, con acentos en 4ta y 8va, inicia la ruptura: *turbio acero*, la sangre del poeta, amenazada, se yergue en este verso amenazando caer. Pero las rupturas rítmicas continúan: el segundo terceto es todo un complejo de ritmos diferentes. El primer verso, “vierte sobre mi lengua un gusto a espada”, es acezante y avanza como tropezando con sus acentos en 1era, 6ta y 8va hacia el segundo que es rápido, vigoroso (con acentos en 3era, 6ta, 8va): “diluida en un vino espeso y fuerte”, que nos sugiere nuevamente la imagen del impetuoso correr del toro, para precipitarse en el último verso como una caída final, irremediable: “desde mi corazón donde me muero”. La ruptura rítmica es aquí violenta: un endecasílabo con solo dos acentos que son como golpes de muerte (6ta y 10a). El movimiento rítmico del soneto, contenido a veces y a veces galopante y despeñado, que nos sugiere la atmósfera de violencia y muerte trágicas, va unido a marcados efectos de expresividad fónica distribuidos por todo el poema. Observemos en la primera estrofa la abundancia del sonido rr (corrida-prueba-chorro-repentino-sabor-muerte) como un trágico ruido. En la segunda véase la abundancia de sonidos s y c, que sugieren la respiración anhelante. Por último, notemos que las palabras sobre las que recaen los acentos importantes son las más significativamente sono-

por su expresividad: chorro, muerte, poder, piedra, cáliz, turbio, lengua, vino, corazón.

Otro ejemplo: un poema del Cancionero

**E**n el poema comentado anteriormente tratamos de hacer ver cómo, en la expresión poética de Hernández, el ritmo y la materia fónica están en íntima correlación con el contenido interior de su intuición poética, lo que contribuye a crear ese clima de vigor y elegancia expresiva que es lo primero que el lector advierte en su poesía.

Veremos eso mismo en un poema de madurez, correspondiente al Cancionero y romancero de ausencias. Como es sabido, en la época en que esta obra se escribe, hay un cambio notable en el mundo poético del autor. La prisión, la lejanía de los seres queridos, todo lo que de derrota pesa sobre su ánimo, da un tono de honda intimidad a su vez: intimidad dual, pues es a un tiempo personal y visionaria.



En el poema 31, que tiene, como la mayoría de estas canciones, una estructura paralelística, el poeta nos da una visión de su mundo, presente, actual (el desprecio, el maltrato, la muerte posible) y al propio tiempo la certidumbre de un futuro renacer, de una final victoria. Veamos cómo lo logra. En las tres primeras estrofas (cada una de dos versos), se repite paralelamente una situación de descenso, que culmina con una figuración de muerte. El ritmo de los versos es a través de estas estrofas parejo, semejante. Al llegar a la estrofa final, en que el poeta crea una visión extraordinaria (su sombra relumbrando por un huerto de bocas doradas, una vez vencida la muerte), el ritmo cambia, se hace más rápido y vivo. Esta ruptura rítmica cambia los acentos métricos del verso, pero también implica otras cosas: ciertos contrastes vocálicos (*futuras y doradas*), ciertas reiteraciones de sonidos o aliteraciones (*relumbrará mi sombra*). Estos significativos recursos colaboran con el ritmo para crear un material fónico expresivo, ca-

paz de infundirnos el hábito de esa posible resurrección final, que es el propósito del poema.

Veamos en el poema la distribución de los acentos:

Llevadme al cementerio  
de los zapatos viejos.

Echadme a todas horas  
la pluma de la escoba.

Sembradme con estatuas  
de rigida mirada.

Por un huerto de bocas  
futuras y doradas,  
relumbrará mi sombra.

Observemos que en los seis primeros versos hay una simetría rítmica casi perfecta: los versos se acentúan en 2<sup>da</sup> y 6<sup>ta</sup> sílabas. En cambio, en los tres últimos (que corresponden a un cambio en la intensidad afectiva), se rompe esa simetría con una serie de bruscos golpes, de acentos en 3<sup>era</sup> y 4<sup>ta</sup> sílabas, contrastando con los de 2<sup>da</sup> y 6<sup>ta</sup>.

Así vemos cómo el ritmo, al cual se unen otros recursos fónicos, es un diapasón variable que traduce, de modo sutil e instantáneo, las menores vibraciones de lo afectivo-conceptual en el poema.

## El paralelismo

Otro de los recursos estilísticos que aparecen a través de toda la obra de Hernández en el paralelismo, relacionado a veces con la correlación. Ha sido detectado por varios investigadores en *El rayo que no cesa* y en obras posteriores, en especial el *Cancionero* y *romancero de ausencias*.

Si observamos a lo largo de su obra poética la presencia constante, reiterativa, de ciertas configuraciones de lo significado, no es extraño que el paralelismo, junto a otros recursos de orden reiterativo como anáfora, correlaciones, etc., sea una constante más de la estructura de su mundo expresivo en constante evolución.

Aquí nos interesa destacar —de acuerdo con el propósito vertebral de encontrar en *El silbo* los primeros elementos directivos de su obra— la presencia en ese libro de estas mismas estructuras. Efectivamente, de los sonetos de *El rayo* en que Bousoño indica la correlación progresiva, uno de ellos, el 12, pertenece también a *El silbo*. Aunque bastaría éste, podemos señalar también elementos paralelísticos en otros sonetos, como en el 5, donde se contraponen a “tu corazón, una naranja helada”, “mi corazón, una febril granada”. También el 17, donde la imagen del *arado*, como símbolo de angustia, corresponde al *arado en paz*, imagen que se reitera en dos planos: real y evocado.

También hay atisbos paralelísticos en el soneto 13:

cardos, penas, me ponen su corona,  
cardos, penas, me azuzan sus leopardos.

En el soneto 14, donde el silbo de la pena (queja, lamento), se identifica al cantar del ruiseñor, de la tórtola y, por último, a un pájaro triste que representa al yo poético.

Silbo en mi soledad, pájaro triste,  
con una devoción inagotable,  
y me atiende la sierra siempre muda.

Aunque poco abundante en libros anteriores al *Cancionero*, el paralelismo es recurso significativo, pues su importancia ha de encontrarse en la interacción de los distintos recursos reiterativos, como ya fue apuntado. En el *Cancionero*, obra en que efectivamente la técnica de reiteración paralelística actúa más sobre el significado que sobre el significante, creo que puede considerarse como la estructura necesaria en un proceso visionario de transformación de la realidad: gracias a la reiteración conceptual, aquélla —en lo que tiene de inmóvil o estático— va llenándose de vida y dinamismo, sin perder sus características esenciales. La visión del poeta, que presenta en distintos planos un mismo pensamiento o motivo, no solo logra de ese modo aumentar la tensión emocional sino que crea con frecuencia ese clima dinámico de la realidad que se transforma.

Como ejemplo de ese proceso tomaremos el poema 35:

Todas las casas son ojos  
que resplandecen y acechan.

Todas las casas son bocas  
que escupen, muerden y besan.

Todas las casas son brazos  
que se empujan y se estrechan.

De todas las casas salen  
soplos de sombra y de selva.

En todas hay un clamor  
de sangres insatisfechas.

Y a un grito todas las casas  
se asaltan y se despueblan.

Y a un grito, todas se aplacan,  
y se fecundan, y esperan.

Aquí el paralelismo es la estructura que permite al poeta reiterar la visión progresivamente intensificada de un objeto —las casas— que se llena paulatinamente de vida y condiciones humanas. Este proceso de humanización es como un intento de dar vida maravillosa a la realidad sin destruirla, antes bien intensificando las características vitales de las cosas.

Podemos observar cómo el objeto, *las casas*, aparece como *ojos*, como *bocas*, como *brazos* y, después, como fuente de sopro, esto es, de espíritu. El proceso progresivo de humanización va de cualidades sensoriales a aquellas más cercanas a lo interior, a lo subjetivo. Por esto, *soplan*, y hay en ellas un *clamor de sangres*. (La sinestesia expresa la unión de lo sensorial y lo profundo: la sangre, que es como decir la raza, la corriente genealógica). Luego, en gigantesca visión, las casas (que ya son seres) *se asaltan* y *se despueblan* a un *grito*, como ejércitos enemigos. (Visión que expresa simbólicamente la insatisfacción del hombre, la lucha por la justicia, la necesidad humana de pan y de amor). Después, también a un grito, *se aplacan*, *se fecundan* y *esperan*. Esto es, después del fatal asalto, de la violencia de amor, realizada la fecundación —espiritual y física— adviene la espera en paz, tal vez la esperanza.

El poema consta de siete estrofas, cada una de dos versos octosílabos con rima asonante en los pares. El sistema reitera un mismo motivo —casas— al que corresponde un elemento distinto en las tres primeras estrofas:



casas (son) ojos  
casas (son) bocas  
casas (son) brazos

En correspondencia, a estos elementos se atribuyen series de acciones complementarias:

resplandecen-acechan  
escupen-muerden-besan  
empujan-se estrechan

En las cuatro estrofas siguientes el paralelismo es menos formal, siendo esta variación o libertad dentro del sistema lo que permite al poeta plasmar a cabalidad el sentido visionario y dinámico.

4  $\left\{ \begin{array}{l} \text{casas-salen} \\ \text{soplos} \end{array} \right.$

5  $\left\{ \begin{array}{l} \text{todas-hay} \\ \text{clamor} \end{array} \right.$

6  $\left\{ \begin{array}{l} \text{todas} \\ \text{asaltan y despueblan} \end{array} \right.$

7  $\left\{ \begin{array}{l} \text{todas} \\ \text{fecundan y esperan} \end{array} \right.$

Hay, por otra parte, en el Cancionero, una serie de piezas en que el sistema paralelístico se combina con el uso del *estribillo*, el cual se emplea en varias formas: igual o con distintas variantes. A este empleo, se une en varios casos la gradación ascendente-descendente o de clímax-anticlímax. como en el poema 13:

Besarse, mujer,  
al sol, es besarnos  
en toda la vida.

Ascienden los labios

eléctricamente  
vibrantes de rayos,  
con todo el furor  
de un sol entre cuatro.

Besarse a la luna,  
mujer, es besarnos  
en toda la muerte.  
Descienden los labios  
con toda la luna  
pidiendo su ocaso,  
gastada y helada  
y en cuatro pedazos.

El estribillo con variantes, que en este caso es más bien un *leitmotiv*, actúa como arranque del ascenso y también, después, como puente que enlaza y separa los dos movimientos del poema.

Un tipo de estructura que aparece con bastante constancia en las poesías de este libro, es aquella que divide el poema en dos segmentos perfectamente definidos, cada uno de los cuales se abre o se cierra con uno o varios versos de enlace. Estos versos constituyen el *leitmotiv* o centro del movimiento sugestivo de la pieza lírica. A veces uno de los dos segmentos no es más que la reiteración aumentada ligeramente, o con variantes, del primero, como en el siguiente caso:

Tus ojos parecen  
agua removida.  
¿Qué son?

Tus ojos parecen  
el agua más turbia  
de tu corazón.  
¿Qué fueron?  
¿Qué son?

Aquí el primer segmento está compuesto solo por el *leitmotiv* (los dos primeros versos), más el estribillo (tercer verso).

A veces el verso de enlace aparece repetido, cerrando la primera estrofa y abriendo la segunda:



Miguel Hernández lee unas cuartillas en la plaza Ramón Sijé, en Orihuela, en 1936.

Si te perdiera . . .  
Si te encontrara  
bajo la tierra . . .

Bajo la tierra  
del cuerpo mío,  
siempre sedienta.

También puede ser que ambos segmentos se abran y cierren con el mismo motivo con variantes. Por ejemplo:

Como la higuera joven  
de los barrancos eras.  
Y cuando yo pasaba  
sonabas en la sierra.

Como la higuera joven  
resplandeciente y ciega.

Como la higuera eres.  
Como la higuera vieja.  
Y paso y me saludan  
silencio y hojas secas.

Como la higuera eres  
que el rayo envejeciera.

En el caso siguiente, en cambio, el motivo, que es el cuerpo de ambos segmentos, es introducido por un verso distinto en cada uno, en forma paralela:

Negros ojos negros.

El mundo se abría

sobre tus pestañas  
de negras distancias.

Dorada mirada.

El mundo se cierra  
sobre tus pestañas  
lluviosas y negras.

También puede ser que el motivo abra y cierre el poema, actuando además, sin variantes, como eje de los segmentos. Actúa así como estribillo. Además, en el ejemplo siguiente, el resto de cada segmento está constituido por otro motivo, que se repite con variante.

En el fondo del hombre  
agua removida.

En el agua más clara  
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre  
agua removida.

En el agua más clara  
sombra sin salida.

En el fondo del hombre  
agua removida.

En el siguiente ejemplo, los dos segmentos, aunque distintos, son idénticos sintácticamente y se corresponden uno a uno en sus términos. El primer verso actúa como enlace:

Cada vez que paso  
bajo tu ventana,  
me azota el aroma  
que aún flota en tu casa.

Cada vez que paso  
junto al cementerio  
me arrastra la fuerza  
que aún flota en tus huesos.

Otro tipo de estructura en estas canciones es el de tres segmentos, casi siempre de pocos versos, los cuales desarrollan un mismo motivo con ligeras variantes.

El corazón es agua  
que te acaricia y canta.

El corazón es puerta  
que se abre y se cierra.

El corazón es agua  
que se remueve, arrolla,  
se arremolina, mata.

En este caso, el mismo verso abre la primera y la tercera estrofas. En el siguiente ejemplo, los tres segmentos están compuestos por un verso semejante —apenas con ligeras variantes— y tres versos iguales. La distinta significación de cada estrofa está dada por la diferente colocación de los mismos versos:

Llegó con tres heridas:  
la del amor,  
la de la muerte,  
la de la vida.

Con tres heridas viene:  
la de la vida,  
la del amor,  
la de la muerte.

Con tres heridas yo:  
la de la vida,  
la de la muerte,  
la del amor.

También puede ser que la reiteración sea sólo de orden conceptual y de la estructura sintáctica de los segmentos, como en el siguiente caso:

¿Qué pasa?  
Rencor por tu mundo,  
amor por mi casa.

¿Qué suena?  
El tiro en tu monte,  
el beso en mis eras.

¿Qué viene?  
Para ti una sola,  
para mí dos muertes.

Hay otros tipos de estructura paralelística, más complejos, que son visibles en el Cancionero. Una de las más notables es la de segmentación múltiple: se trata de poemas compuestos por varias estrofas cortas, todas semejantes y paralelas; cada una desarrolla el mismo motivo con ligeras variantes, el cual va intensificándose con la reiteración del concepto poético y de un mismo leitmotiv inicial.

Como ejemplo, el poema 27:

Ausencia en todo veo:  
tus ojos la reflejan.

Ausencia en todo escucho:  
tu voz a tiempo suena.

Ausencia en todo aspiro:  
tu aliento huele a hierba.

Ausencia en todo toco:  
tu cuerpo se despuebla.

Ausencia en todo siento.  
Ausencia. Ausencia. Ausencia.

En síntesis, aparece el primer tipo de estructura, el de dos segmentos, en los siguientes poemas: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 15, 17, 18, 28, 54, 55. El segundo tipo, de tres segmentos, en los siguientes: 19, 23, 26, 40, 47. El tercer tipo, de segmentación múltiple, aparece en los poemas 27, 53, 49, 38, 14 y en forma parcial en el 31, en el 35 y en el 43.

Gracias a esta variedad en la reiteración paralelística, el poeta logra un mayor dinamismo en el empleo de este recurso intensificador, tan importante para esa síntesis lírica que transmite dos realidades —la exterior y la interior— en el Cancionero.

**H**emos visto, al hablar del ritmo, cómo a veces los versos se aligeran; el andar acompasado se rompe y hay una brusca aceleración en la velocidad rítmica del verso. Esta cualidad, que no sólo depende de los acentos sino también de los elementos constitutivos del sintagma, no es otra cosa que dinamismo de la expresión, dinamismo expresivo.

Este dinamismo, que Bousoño llama *positivo*, depende sobre todo de la abundancia de elementos que aporten significaciones nuevas, y las palabras que realizan por excelencia esa función son los sustantivos y los verbos. Los adjetivos y los adverbios, en cambio, como las reiteraciones, retardan la velocidad expresiva, esto es, la *dinamicidad*.

En la poesía de Hernández encontramos siempre una aguda percepción sensorial del mundo, que da forma a sus imágenes y símbolos. Así, los elementos de la tierra y la naturaleza, tan abundantes en su primera época, persistirán a lo largo de su obra. Los temas centrales de su poesía: el amor, la vida y la muerte, en su compleja interrelación, buscan la expresión por medio de objetos y seres concretos que adquieren una trascendencia simbólica. Las metáforas e imágenes son siempre reveladoras de ese predominio de lo sensorial. Dotado para la abstracción y la penetración visionarias, el poeta tratará siempre de buscar una expresión concreta y corpórea en la imagen de su pensamiento poético, y de ahí que su visión cósmica esté apoyada en lo telúrico, en lo agreste y en lo cotidiano. De ahí también que su *pena*, concepto fundamental, pueda asimilarse hasta cierto punto a la angustia existencial de otras concepciones como la de Vallejo, y prefigura en cierta forma una constante de la poesía contemporánea.

Capítulo aparte merecería la interpretación de la *pena* como la repercusión en la sensibilidad del poeta de todo un complejo fenómeno de transformación social en España, y hasta de la intuición premonitrice de la casi inmediata tragedia.

Esta necesidad de lo concreto y corpóreo, orienta el hacer poético hacia la expresión dinámica, forma de estilo que refleja una forma interior del ser, un correlativo dinamismo interior que es la expresión de esa fuerza vital que el poeta sorbe en su contacto con la tierra y con su pueblo. Fuerza vital que llevará —por su intensidad telúrica— a la visión de la *muerte diaria* y del *sino trágico* que se cumple en el amor.

El dinamismo expresivo aparece ya en *Imagen de tu huella*. En algunos sonetos aparecen signos de esa velocidad anímica que luego pasará a *El silbo* y de ahí a *El rayo*.

Véase cómo los sustantivos aligeran el ritmo del lenguaje:

*el algarrobo, el haya, el roble, el pino*  
que ha de dar la *materia* de mi caja.

En *El silbo*, hay ejemplos donde el paralelismo y la reiteración, así como la expresión sustantiva y verbal, contribuyen a dinamizar la expresión:

*cardos, penas, me ponen su corona,*  
*cardos, penas, me azuzan sus leopardos*  
y no me *dejan* bueno *hueso* alguno.

Esta dinamicidad es mayor en *El rayo*. Por ejemplo, las estrofas más desgarradas de la “Elegía a Ramón Sijé”, se caracterizan por su abundancia de verbos y sustantivos. Casi no hay en ellas adjetivos.

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

La estrofa anterior marca el punto más alto de un clímax ascendente en que la expresión va acelerando progresivamente, en relación con la emoción intensificadora. Después de alcanzado ese punto, la tensión se alivia, la emoción se remansa en la visión de la resurrección terrestre del amigo en la naturaleza. Paralelamente, la expresión es más lenta, menos dinámica. La frase se carga de elementos retardantes, de adjetivos:

Por los *altos* andamios de las flores  
pajareará tu alma *colmenera*  
de *angelicales* ceras y labores.

Tu corazón ya terciopelo *ajado*,  
llama a un campo de almendras *espumosas*  
mi *avariciosa* voz de enamorado

Este sentido dinámico expresivo se intensifica en el período surrealista posterior a *El rayo*, llegando a veces a adquirir la forma de enumeración caótica, expresión de un concepto desintegrador de la realidad, que en Hernández es la manifestación de su previsión de *fatalidad* y *sino trágico*:





# orihuela ORIHUELA ORIHUELA ORIHUELA *orihuela*

---

En su *alcoba* poblada de *vacío*,  
donde solo *concurren* las *visitas*,  
un *manejo* de *cartas* y *pasiones* escritas,  
un *puñado* de *cartas* y una *muerte* *conservo*.

Respecto a los elementos surrealistas en Hernández, creo advertir ya en *El silbo* visiones construidas con imágenes de orden irreal, onírico, que, aunque poco abundantes, señalan una filtración de esa corriente anterior a la influencia de Pablo Neruda.

Por ejemplo:

por una noche oscura de sartenes  
redondas, pobres, tristes y morenas.

En un soneto de “Imagen de tu huella”, de época anterior:

Astros momificados y bravíos  
sobre cielos de abismos y barrancas,  
como densas coronas de carlangas  
y de erizados pensamientos míos.

Y en El rayo:

guiando un tribunal de tiburones  
como con dos guadañas eclipsadas,  
con dos cejas tiznadas y cortadas  
de tizar y cortar los corazones.

También creo ver elementos surrealistas en poemas anteriores a estos libros, como “Estío”, “Egloga”, “Diario de junio”. Por ello disiento de la opinión de Cano Ballesta, según la cual hasta su contacto con Aleixandre y Neruda (1934-1935), no aparecen ecos en su obra de esta corriente.

Cruzado el período surrealista, que es breve, la poesía de Hernández se orienta hacia la expresión de sentimientos populares, épicos. El sufrimiento, la ira, el gozo de la lucha, sustituyen a la *pena* y a la angustia del yo. Su visión del mundo ha cambiado: aunque en el fondo persistan los temas y las estructuras imaginativas de su poesía —que aparecerán en sus últimas obras— ahora el dinamismo expresivo será la manifestación de esa fuerza social que el poeta canta. La representación visionaria de la realidad recarga la frase de formas verbales de acción y movimiento, expresión de la gestión transformadora del espíritu popular.

*Cabalgan* sus hogueras,  
*trota* su lumbre arrolladoramente,  
*arroja* sus flotantes y cálidas banderas,  
sus victoriosas llamas sobre el triste accidente.

Las visiones surgen construidas en períodos en que predominan las formas sustantivas:

Atraviesa la *muerte* con herrumbrosas *lanzas*  
y en *traje* de *cañón* las *parameras*  
donde cultiva el *hombre raíces* y *esperanzas*,  
y llueve *sal*, y esparce *calaveras*.

También aparecen distintas formas de enumeración épica:

Calabozos y hierros,  
calabozos y cárceles,  
desventuras, presidios,  
atropellos y hambres.

En el **Cancionero** y los **Poemas últimos**, nos da el poeta la visión cósmica y trascendente de la vida y del sufrimiento humano. La tríada temática amor-vida-muerte reaparece con un signo de solución en los símbolos trascendentes: el *vientre*, el *hijo*, el *alba*. En el **Cancionero**, el motivo de la ausencia ahonda en una intimidad que explora elementos de revelación, de continuidad del ser después de la muerte. Y en los **Poemas últimos** esa solución toma forma concreta: a través de la sangre el ser se sobrevive y se realiza cósmicamente.

En toda esta etapa, el lenguaje poético busca una depuración, un término de síntesis y de sencillez expresivas que presenta formas del diálogo y de confidencia epistolar. El verso se sujeta a los elementos esenciales, necesarios. Y por esto mismo hay dinamicidad en la expresión. A pesar de la reiteración paralelística, que tiende a demorar, a hacer lento el ritmo poético, la abundancia de sustantivos y de formas verbales imprime rapidez al verso.

El corazón es agua  
que te acaricia y canta.

El corazón es puerta  
que se abre y cierra.

El corazón es agua  
que se remueve, arrolla,  
se arremolina, mata.

Como en el ejemplo anterior, es frecuente un doble movimiento en estas canciones. Un andar pausado que de pronto acelera, como en los tres últimos versos. Esa intensidad rítmica hacia el final del poema no es otra cosa que el clímax de la emoción contenida, que se desborda. Véase cómo se acumulan las formas verbales de movimiento en la última estrofa, y cómo se da una gradación natural en las acciones a través del poema: primero de movimiento mínimo (caricia, canta), luego de movimiento pausado (abre, cierra), y, por último, de movimiento gradualmente acelerado (remueve, arrolla, arremolina), para terminar con la inmovilidad (mata).

En síntesis, hemos visto cómo el dinamismo expresivo y el paralelismo —de igual modo que otros recursos estilísticos—, aparecen ya en la primera etapa de la evolución poética de Hernández, y que estos elementos de su expresión, en su uso, intensificación y desarrollo, siguen la evolución de las estructuras de su pensamiento vital o visión del mundo. La búsqueda

da de una solución, de una salida al conflicto planteado por la frustración personal —frente a la existencia concebida como un choque de fuerzas encontradas (vida, amor, muerte)—, lleva al poeta al encuentro de un espacio vital más amplio en la lucha social y en el amor realizado. Este nuevo espacio vital libera su poesía estilísticamente del dualismo barroco e intensifica visionariamente la anáfora, el dinamismo expresivo y el paralelismo.



# FiNal

**P**ertenece Miguel Hernández, junto con los poetas Luis Rosales, Juan Panero, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Germán Bleiberg, a la llamada *generación de 1936*, que aparece en los últimos años de la República. En 1936 se celebra el Cuatricentenario de Garcilaso de la Vega, hecho muy significativo, pues con esta generación la poesía española empieza a separarse del purismo y del culto a Góngora, que es reemplazado por el de Garcilaso, y por la renovación de uno de sus grandes temas: el amor.

Sin embargo, a pesar de que enlazan a estos poetas ciertos rasgos temáticos y cierta actitud lírica, Hernández no llegará a identificarse plenamente con este grupo, unido además por un intimismo de esencial religiosidad, que en el poeta se convierte en elemento crítico.

Hernández adviene a la poesía española en un momento en que todavía predomina la estética artepurista y neogongorizante de la *generación del 27*. Por su mimetismo inicial, e influido por la relación amistosa con algunos de sus maestros —como García Lorca y Aleixandre— el poeta rinde tributo a esa estética en su primer libro *Perito en lunas* (1933). Sin embargo, la fuerza original de su temperamento poético y la riqueza de su mundo expresivo, lo llevarán muy pronto a una poesía cuya preocupación central es la existencia del hombre, preocupación que implica el asumir —directamente y para ahondar en ellas— sus propias experiencias vitales.

Algunos han querido ver en este poeta el enlace natural entre ambas generaciones. En realidad, el norte a que apunta su lirismo trágico va más allá de lo inmediato, proyectándose a la sensibilidad de la poesía de pos guerra.

Es verdad que su poesía se inicia con un profundo sentimiento religioso y popular, unido a su visión de la naturaleza que proviene de su experiencia de pastor oriolano. Dentro de ese clima se encuentran sus mejores poemas juveniles. Pero muy pronto, ya en los sonetos que componen *El silbo vulnerado* (1934), refundición de *Imagen de tu huella*, empieza a manifestarse —dentro del marco barroco— el ímpetu que traslada el diario vivir y sentir a la sustancia del poema.

Esta cualidad de testimonio lírico, así como el sentimiento trágico de vida amenazada, que asume el valor del instante, la conciencia profunda del tiempo vital, hacen que su obra encuentre resonancias en buena parte de la poesía española contemporánea.

Ya en *El rayo que no cesa* la carga vital es de tal potencia que cuaja en símbolos de lo elemental y trágico de la existencia. En ellos el poeta se expresa a sí mismo y al propio tiempo refleja una crisis de su tiempo, política y cultural a la vez. Hay ya en esta obra el vislumbre de un *sino trágico* que es el suyo y al propio tiempo el de España. Así ha de interpretarse en definitiva el símbolo del *toro*, imagen del ser sacrificador y sacrificado. Recoge todo un sentido tradicional que es visto dinámicamente por el poeta: tanto en el plano cósmico (el hombre como víctima sacrificial de la divinidad o la naturaleza), como en el humano (representación de España y de sí mismo).

Además, Hernández trae a la poesía española la presencia viva de la tierra, y con ella elementos del mundo de lo cotidiano y familiar, del mundo de todos los días, que aparecen en proceso de humanización por la palabra. Esos elementos realistas llevan su poesía hacia una interpretación de la realidad española de su tiempo y de todas las épocas. Y esta evolución arranca de sus primeros poemas, se afirma en sus libros de sonetos y se ahonda en la etapa de su poesía social y autobiográfica.

En sus sonetos, a pesar de que el poeta parte de su yo, de su verdad de vida, no está ausente el hombre concreto y sus objetos familiares. Es el *hortelano* del soneto 7 de *El silbo*, que el poeta evoca con tremenda ternura, que es como un avance de todo su sentimiento por la injusticia social. Y es también el *niño yuntero*, imagen retrospectiva del niño dolorido que es el propio poeta, evocado en *Viento del pueblo*.

Esa vocación de palabra viva, de cercanía a lo humano, determina el avance de su poesía desde el yo nutridor al *nosotros*. Esa evolución implica cambios importantes: emplea imágenes surrealistas, utiliza el verso libre, recurre a formas narrativas. Su expresión se va desnudando de la brillantez formal, de gran versificador, hasta llegar a la sobria confesión de sus *canciones*.

Es evidente que la dirección poética de Hernández es muy distinta de la de sus compañeros de la generación del 36, y que está ya lejos de la poesía artística de la generación del 27, a pesar de sus resabios a Quevedo, a San Juan y a Calderón. Quizá sea más bien esta temperada mezcla sanguínea de elementos barrocos y populares lo que hizo de su poesía una revolución a largo plazo. Por eso no acierta Dámaso Alonso al considerarlo un *genial epígono* de su ilustre generación. Más clara, aunque pasajera, es su vinculación a Neruda y a Aleixandre en su corta etapa surrealista.

Ciertamente, algunos de los elementos de la poesía moderna, tales como el tono conversacional, lo autobiográfico, lo narrativo, estaban en germen en la poesía de Hernández. Como quería Antonio Machado, a quien recuerda por la sobriedad y directa emoción del *Cancionero*, su poesía era *palabra en el tiempo*, y por eso sobrevive. Y así ocupa un lugar decisivo este poeta que aparece en la vida literaria como un provinciano genial, moviéndose en el clima de su cultura apresurada, hecha a base de sus lecturas y de sus conversaciones, qué fecundas e insospechadas, con su amigo Ramón Sijé.

Es así como la palabra desgarrada de este poeta, herida desde el principio entre pena y menesterosidad, entre impotencia y furor, encuentra la fuerza expresiva para proyectar su luz desde la piedra, el romero y los almendros de Orihuela, hasta uno de los sitios seguros de la poesía contemporánea española.

---