EL ENDECASÍLABO DACTÍLICO EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SEGADE
Universidad de Santiago de Compostela

Superado el período en el que los estudios sobre la poesía de Miguel Hernández tenían que compartir casi forzosamente la crítica interpretativa con la tarea de recuperación total de la obra y con los esfuerzos tendentes a lograr una completa difusión de la misma, resulta factible en el momento presente, sin desdeñar los trabajos precedentes y sin abandonar las investigaciones en las otras dos direcciones, dedicar una atención preferente a la primera de las labores citadas. Para esto, desechadas mitificaciones y mixtificaciones, en nada beneficiosas para una mejor comprensión de su obra y una correcta valoración de la misma en el contexto de la literatura española del siglo XX, se hace necesario analizar la poesía hernandiana abordándola desde perspectivas distintas o retomando alguna de las ya utilizadas para matizar y completar opiniones e interpretaciones. Una de estas perspectivas es, sin duda, la que ofrece el estudio de la creación poética de Hernández atendiendo a la aportación que representan en la misma las formas y procedimientos métricos. En este campo resultan merecedoras de un estudio específico las composiciones que emplean de forma exclusiva o claramente predominante el endecasílabo *a minore* con acentos fijos en 4.ª, 7.ª y 10.ª sílabas en sus diversas variantes. Pese a tratarse de poemas muy diferentes en muchos aspectos, desde la orientación estética hasta la extensión, comparten una serie de rasgos que ilustran el proceder de Hernández en el tratamiento del ritmo acentual y en el valor que otorga a los procedimientos métricos en general en el proceso de creación poética.

El endecasílabo dactílico, cultivado en la Edad Media por poetas populares y cultos, tras pasar en varios períodos por el olvido casi absoluto entre estos últimos, alcanza un notable florecimiento en el Modernismo[1], siendo utilizado como tipo único en composiciones de Rubén Darío[2], Salvador Rueda, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Díez Canedo y Eduardo Marquina, entre otros. En los poetas posteriores los poemas en los que se usa como forma autónoma o combinada esta modalidad métrica vuelven a ser muy escasos; R. Baehry Navarro Tomás citan[3] algunos ejemplos de J. Guillén, E. Florit, R. Alberti, García Lorca y «Eterna sombra» de Miguel Hernández. El empleo que éste hace del endecasílabo dactílico tiene un relieve particular pues no se limita a una excepción ya que, aparte del ejemplo mencionado, hay que añadir otras tres composiciones, no señaladas por Navarro Tomás ni R. Baehr, pertenecientes, además, a distintos períodos de su trayectoria literaria: la octava «La cal comete atentadas blancuras», de los poemas sueltos de la época de *Perito en lunas*, «Madrid», de *El hombre acecha*, y «Cerca del agua te quiero llevar», del *Cancionero y romancero de ausencias*[4]. El primer punto de interés de las composiciones estudiadas estriba, por consiguiente, en su propia existencia, al situar la contribución hernandiana al cultivo de esta modalidad del endecasílabo en un nivel de importancias similar a la que le conceden los autores destacados por este motivo[5].

Un segundo aspecto del interés ofrecido por el conjunto de composiciones señaladas por el empleo del endecasílabo dactílico radica en que dicho empleo es un ejemplo más que añadir a otra serie de coincidencias con corrientes y autores citados a menudo, y reconocidos por él mismo, como determinantes en su formación literaria, tanto en los comienzos como en años posteriores: Rubén Darío y los poetas modernistas, Jorge Guillén, R. Alberti y la poesía popular. En efecto, el endecasílabo en 4.ª, 7.ª y 10.ª no deja de emplearse en composiciones de carácter popular, principalmente letrillas de baile, por lo que no parece extraña su presencia en un poema del *Cancionero y romancero de ausencias*, en el que las recreaciones de temas y formas populares son tan abundantes. Tampoco puede sorprender la referencia a Rubén Darío, Guillén y Alberti, citados antes entre los poetas que cultivan el endecasílabo dactílico. Sin entrar en el peligroso y, a veces, estéril camino crítico de las influencias, debe recordarse que Hernández concuerda con estos autores en la atención prestada a las formas y procedimientos métricos, así como en el uso que hace de muchos de ellos, como se aprecia en el tratamiento de los versos compuestos o en el modo en que emplea el encabalgamiento[6].

La tercera de las facetas de interés que presentan los poemas en endecasílabos dactílicos es sin duda la más importante: son una demostración palpable del dominio que tiene Miguel Hernández de las formas y procedimientos métricos aludidos y del rendimiento creativo que logra con su empleo. El poeta se sirve en este caso de la división del período rítmico en cláusulas ternarias y de las posibilidades de la uniformidad rítmica, así como de la conjunción de ésta con los elementos de variación imprescindibles[7] para evitar la monotonía y para hacer que su aportación significativa pueda variar substancialmente según los poemas.

Las cuatro composiciones que se vienen comentando responden a las afirmaciones precedentes, aunque en diferente grado y de forma diversa. La primera, la octava «La cal comete atentadas blancuras», es la que tiene menos elementos dignos de mención, ya que pertenece a una etapa en la que acentos y distribución rítmica funcionan preferentemente como instrumentos que llaman la atención sobre determinadas palabras clave de una metáfora o cualquier otro tropo. No son, sin embargo, del todo desconocidos en los poemas del ciclo de *Perito en lunas* los valores sugestivos. En este caso cabe apreciar en los versos 6.º y 7.º una armonía imitativa que evoca una marcha o desfile; armonía que sugieren, a partir del contexto temático e imaginativo, la acentuación fija y la sucesión de cláusulas ternarias en el período rítmico.

El poema del *Cancionero*, que expresa el deseo del «yo» poético de fusión completa con el «tú» «cerca del agua», es un ejemplo claro de acumulación de procedimientos. La reiteración de idéntico esquema rítmico, a la que se suman el paralelismo y la anáfora, resalta la intensidad del deseo descrito, expuesto con rotundidad desde el inicio del poema. Al mismo tiempo, la repetición de la idea clave al principio y al fin de la composición convierte su desarrollo en un círculo, lo mismo que la sucesión de los sonidos vocálicos pertenecientes a los cinco pareados consonánticos del poema, «-ár» «-ér», «-ír», «-ér», «-ár», que pasan de la vocal más abierta a la más cerrada y de nuevo a la más abierta. Este movimiento circular, combinado con la repetición uniforme de las cláusulas ternarias, produce una imagen de «vaivén» que se asocia al marco ideal de esa fusión, el mar, nombrado al comienzo y al final de la composición; un mar que es considerado como ámbito privilegiado y expresión plena *del vivir*, y no como *el morir* de la copla manriqueña. La suma de los rasgos apuntados (ritmo uniforme de cláusulas ternarias, pareados con rima consonántica, paralelismo, anáfora) forma un conjunto trabado casi con una precisión matemática, en el que no faltan los elementos de sorpresa y quiebra de la monotonía. En esta línea se sitúan, además de las variaciones realizadas por el

poeta dentro del paralelismo y de la anáfora en los versos 9.º y 10.º, respectivamente, la introducción del vocativo «mujer» al final del verso 7.º, en vez del esperado verbo y la enumeración del verso 8.º («ver, abarcar, fecundar, conocer»), en la que se recogen de manera concisa cuatro manifestaciones de la realización del deseo, evocadas a través de cuatro términos marcados fónicamente por los ecos de otros versos y por las conexiones a manera de rima abrazada que cabe establecer entre ellos. A esto se añade, como un elemento más de variación y al mismo tiempo de reforzamiento de la unidad del poema, otro rasgo constructivo: las acciones expresadas por los verbos que integran la enumeración forman, en unión de las que corresponden a los que figuran al final de los versos impares precedentes («llevar», «tener», «sentir»), una gradación casi perfecta atendiendo a la profundidad del conocimiento y de la fusión entre el «tú» y el «yo» poemáticos.

Muy distinto del texto del *Cancionero* que se acaba de comentar es «Madrid». Compuesto a mediados de 1938, pertenece al conjunto de poemas consagrados al recuerdo de acontecimientos o personajes que se presentan como modelos para los combatientes en el campo republicano. En su interpretación ha de considerarse que comparte con buen número de los escritos desde el estallido de la contienda el tener como estímulo para la composición un episodio bélico[8] y el partir de un presupuesto estético que estima justificado en las circunstancias del país el arte de propaganda. Hernández no se limita a ser simplemente un emocionado cronista poético del momento, sino que pretende que su poesía sea un instrumento al servicio de la causa con la que se siente identificado, lo que explica la existencia de poemas o fragmentos de ellos dedicados a servir de aliento a los que combaten en el campo republicano y a ensalzar los méritos de los protagonistas destacados del mismo; idéntico propósito se halla en las imprecaciones hacia los enemigos o las llamadas a la adhesión de los indecisos e incluso de los situados en el bando contrario. La composición que se comenta, «MADRID», pertenece, según se ha dicho, al grupo de las que se consagran al recuerdo de hechos o héroes famosos. El ritmo uniforme que la caracteriza, al estar formada por endecasílabos con acentos en 4.ª, 7.ª y 10.ª y pentasílabos dactílicos, constituye un eficaz apoyo para subrayar el tono de himno triunfal y de alabanza dedicado a Madrid y a sus habitantes por haber sabido resistir el asedio de los primeros meses de guerra. Cada una de las doce estrofas en que se divide el poema, poseedora de sentido completo, recoge una o varias de las reflexiones que le merece al poeta la gesta de la ciudad, y aparece marcada en su terminación por el cuarto verso, pentasílabo, que funciona rítmicamente como una especie de eco al repetir exactamente la parte del endecasílabo precedente constituida por la última cláusula del período rítmico y las dos sílabas finales, según el esquema[9]:

V. 1.º: (ó) o o ó o o ó o o ó o
V. 2.º: (ó) o o ó o o ó o o ó o
V. 3.º: (ó) o o ó o o ó o o ó o
V. 4.º: ó o o ó o

Como elementos de contraste y variación necesarios, utilizará Hernández la inclusión o no de un acento fuerte en la primera sílaba, la división bimembre o trimembre de los endecasílabos, y la distribución del contenido de cada estrofa en una, dos o más partes, lo que da lugar a distintas formas de agrupación lógico-sintáctica en los versos. En las estrofas 4.ª a 8.ª, que se transcriben, puede apreciarse con claridad el funcionamiento de la uniformidad rítmica combinado con todas las formas de variación señaladas:

Esta ciudad no se aplaca con fuego,
este laurel con rencor no se tala.
Este rosal sin ventura, este espliego
júbilo exhala.

Puerta cerrada, taberna encendida:
nadie encarcela sus libres licores.
Atravesada del hombre y la vida,
sigue en sus flores.

Niños igual que agujeros resecos,
hacen vibrar un calor de ira pura
junto a mujeres que son filos y ecos
hacia una hondura.

Lóbregos hombres, radiantes barrancos
con la esperanza de ser más profundos.
Entre sus dientes serenos y blancos
luchan dos mundos.

Una sonrisa que va esperanzada
desde el principio del alma a la boca,
pinta de rojo feliz tu fachada,
gran ciudad loca.

«Eterna sombra» es sin duda una de las composiciones que mayor atención ha merecido por parte de los estudiosos de Miguel Hernández y buena prueba de ello son los comentarios particulares a ella dedicados y las referencias expresas en los estudios de carácter general[10]. Último de los cuatro poemas que se comentan, está igualmente compuesto en endecasílabos dactílicos, esto es, con acentos fijos en 4.ª, 7.ª y 10.ª sílabas. Además de los acentos sobre estas posiciones básicas puede haber otro en una de las tres sílabas iniciales, lo que da lugar a diversas realizaciones o variedades del metro. Tales posiciones iniciales son inacentuadas en la mayoría de los versos del poema, excepto en algunos, que presentan acentos fuertes en primera. Hay, por tanto, en el conjunto un predominio de endecasílabos dactílicos en sentido estricto combinados con endecasílabos de gaita gallega. Aparte de este dato, son también constantes a lo largo de la composición las pausas versal, media y estrófica, aunque la primera podría discutirse en algún caso, sobre todo en el penúltimo verso, en el que su mantenimiento exige la consideración como explicativa de la oración de relativo que ocupa el verso final[11]. En resumen, se mantienen fijos en cada estrofa los rasgos señalados en el esquema siguiente:

ooo óoo óoo óo /
ooo óoo óoo óo //
ooo óoo óoo óo /
ooo óoo óoo óo ///

Esta estructura rítmica se relaciona íntimamente con el significado del poema, en el que el yo lírico va resaltando con insistencia la situación de soledad, abandono, oscuridad, falta de libertad y de amor en que se encuentra. Las diferentes privaciones o ausencias, que constituyen los distintos componentes de la «sombra», se van enumerando denotativa o connotativamente en una especie de letanía extensa y monótona, que pausas y acentos rítmicos, periódicamente repetidos en posiciones equivalentes del discurso, se encargan de subrayar y unificar. Con no menor intensidad y rotundidad se afirma asimismo en los versos finales, como pone de relieve Leopoldo de Luis[12], la esperanza, y de ahí la pertinencia del mantenimiento del sistema de acentos y pausas, con la leve variación que supone la presencia de un acento en segunda sílaba, que contribuye a marcar el cambio temático introducido.

Ha llamado la atención el empleo por Hernández del endecasílabo dactílico para la expresión de estos sentimientos; así, el citado Leopoldo de Luis, en el artículo que estudia las variantes del poema, comenta:

> Lo curioso es que Miguel tome como vehículo de tan grave asunto un ritmo tan cantarín. Es algo que pertenece al inasequible mundo de la creación del poeta. A nosotros sólo se nos alcanza el resultado visible, audible. Algo así como si el viejo pueblo entristecido y sin canciones, hubiera prestado su antigua cadencia jovial al más auténtico de sus poetas para que la tiñese de su propio drama[13].

Pese a lo sugestivo de estas palabras, propias de alguien que reúne ejemplarmente las condiciones de crítico y poeta, no resultan en este caso del todo convincentes. Si cada una de las modalidades rítmicas poseyese un valor sugestivo propio, cabría hablar de «ritmo cantarín», aunque recordando, como advierte Navarro Tomás, que con tal expresión no se estaría haciendo referencia simplemente «a las condiciones del acento sino al efecto del verso en su integral sentido y valor»[14]. Es preciso, sin embargo, acudir al contexto y éste, como expresa con claridad el verso segundo («precipitado en la sombra me veo»), orienta desde el comienzo sobre la verdadera función de las repeticiones, eliminando la posible sugestión de baile festivo que podría despertar en el lector la memoria de otras composiciones con ritmo semejante. Además del significado de las palabras, el poeta se sirve de la posibilidad de matices que le ofrece la doble fragmentación del discurso poético, métrica y lógico-sintáctica; el movimiento armónico de baile, que podría sugerir la uniformidad de acentos y pausas métricas, se halla roto por la distribución en los versos de unidades de significado de diferente extensión y por las pausas que es preciso establecer entre ellas; así, en los dos primeros versos de la estrofa tercera, la impotencia ante el dominio de la sombra, que impide captar la plenitud vital de los seres dejándolos sólo en perceptibles al tacto, se expresa a través de una serie de frases muy breves que obligan a una lectura entrecortada, entendiendo el término tanto en su sentido recto como metafórico:

> Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo.
> Seres. Volúmenes. Cuerpos tangibles
> dentro del aire que no tiene vuelo,
> dentro del árbol de los imposibles.

Hernández va a emplear para cada estrofa una distribución diferente de las unidades de significado, combinando, además, las distintas formas gramaticales; sirvan como ejemplo las estrofas cuarta y quinta, que se centran, en cuanto al sentido, en la expresión de la situación de violencia y falta de libertad, respectivamente:

> Cárdenos ceños, pasiones de luto.
> Dientes sedientos de ser colorados.
> Oscuridad del rencor absoluto.
> Cuerpos lo mismo que pozos cegados.

> Falta el espacio. Se ha hundido la brisa.
> Ya no es posible lanzarse a la altura.
> El corazón quiere ser más deprisa
> fuerza que ensancha la estrecha negrura.

En la primera de estas estrofas la cinco unidades de significado se distribuyen una en cada verso, excepto el primero, que incluye dos; en la segunda, las unidades se reparten en la forma siguiente: dos en el verso inicial, una en el segundo, y otra abarcando los dos finales. También hay que hacer notar que en la primera de las estrofas, al contrario de lo que sucede en la que sigue, las unidades están constituidas por frases sin verbo en forma personal. Como puede apreciarse son muchas y de diversa índole las variaciones que introduce Hernández como elementos de necesaria variación combinados con el empleo regular del endecasílabo dactílico. Sin temor a la exageración cabe afirmar que «Eterna sombra» es una de las mejores muestras, dentro de la poesía hernandiana, de

armonía entre ritmo y significado, y representa, asimismo, un magnífico ejemplo ilustrativo de la diversidad de valores ofrecidos por una misma variedad rítmica y de la necesidad de un análisis interpretativo del ritmo acentual en estrecha relación con el significado de cada poema concreto.

Pese a su obligada concisión, las calas críticas en los poemas que emplean el endecasílabo dactílico confirman plenamente lo que se adelantaba al comienzo: el acierto con que el poeta utiliza los recursos rítmicos relacionados con la acentuación y la habilidad con que los combina con los restantes procedimientos y figuras retóricas de repetición y contraste. La conjunción armoniosa con temas y motivos y el funcionamiento como instrumento fundamental a la hora de concretar y matizar tonos, sugerencias e ideas convierten al ritmo acentual en elemento clave en la elaboración poética en estas composiciones. Tal característica no es un rasgo exclusivo del reducido grupo de los poemas en endecasílabos dactílicos, como se descubre tras un análisis detallado de todo el *corpus*. Repetida a lo largo de toda su poesía y singularmente en los conjuntos de poemas formados por los metros y variedades más empleados, como el alejandrino, el octosílabo, el heptasílabo o las otras modalidades de endecasílabo, incrementa el número de argumentos, aportados por datos externos e internos, que obligan a desterrar, si existiesen dudas al respecto, cualquier pretensión de considerar a la poesía de Miguel Hernández, sea o no «poesía en la guerra», como el resultado de una escritura espontánea y casi automática nacida de una inspiración arrebatada.

NOTAS

[1] Cfr. T. Navarro Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, (4.ª edic.), págs. 119-20, 203-4, 260-61, 312-13, 358, 407-8 y 476; también R. Baeher: *Manual de versificación española,* Madrid, Gredos, 1973, págs. 141-57.

[2] El poema «Pórtico», de Rubén Darío, que figura al comienzo del libro de Salvador Rueda *En tropel*, contribuyó decisivamente a la difusión de este tipo de endecasílabo en el Modernismo, según afirma T. Navarro Tomás: *Métrica española*, cit., págs. 407-8.

[3] Cfr. R. Baeher: *Manual de versificación española*, cit., pág. 156 y T. Navarro Tomás: *Métrica española*, cit., pág. 476. Varios de los casos contabilizados, como «Pequeño vals vienés», de García Lorca, e «Interior», de J. Guillén, no utilizan solamente esta variedad rítmica. Aparte de esto, cabe añadir que, sin salirnos del grupo de poetas del 27, pueden incrementarse la relación de autores que emplean el endecasílabo dactílico y la de composiciones en las que se usa parcialmente o de manera exclusiva. R. Alberti, por ejemplo, se sirve de él en algunos de los versos de «Primero de mayo en la España leal de 1938» y «Balada de los cuatro cerdos y la paz», pertenecientes, al igual que «Madrid por Cataluña», mencionado por Baehr y Navarro Tomás, a «Capital de la gloria (1936-38)», cuarta parte de *De un momento a otro* (Cfr. *El poeta en la calle (Obra civil)*, edición al cuidado de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar 1978, págs. 114-15 y 116. Entre los autores merece citarse a Gerardo Diego, al que pertenece, entre otros, «Ángel de lluvia», escrito en su totalidad, menos el último verso, en endecasílabos dactílicos y que figura en la edición definitiva de *Ángeles de Compostela* (1948) (Cfr. Gerardo Diego, *Ángeles de Compostela. Alondra de verdad,* Edic. de F.J. Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1986, págs. 188-89).

[4] Cfr. Miguel Hernández: *Poesías completas*, Edición, introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979, págs. 157, 597-98, 642-43 y 702-3.

[5] Recuérdese, por ejemplo, el comentario de R. Baehr sobre Jorge Guillén, del que cita cuatro poemas que emplean, algunos sólo parcialmente, el endecasílabo dactílico: «Jorge Guillén es acaso el único que lo usa en una proporción notable, generalmente combinado con versos más cortos»; (Cfr. *Manual de versificación española*, cit., pág. 156).

[6] Estas coincidencias, al igual que otras muchas, tanto temáticas como formales, traspasan los límites temporales de los períodos formativo e inicial de la trayectoria poética hernandiana, siendo perceptibles, por ejemplo, en los poemas de los últimos años escritos en metros extensos.

[7] Sobre este tema, la necesidad de combinar en poesía las repeticiones rítmicas con fórmulas de variación, siguen siendo muy útiles y acertados los comentarios de M. Fubini en su ensayo *Métrica y poesía*, Planeta, 1970, pág. 29 y ss.

[8] Hasta el nacimiento del primer hijo, el 17 de diciembre de 1937, todos los poemas compuestos a partir de 1936 reflejan en los temas elegidos o en el tratamiento que éstos reciben la influencia de la guerra. Esto se aprecia a través de referencias explícitas, como las que se encuentran en la mayoría de los casos, incluso en los poemas en los que el sentimiento amoroso ocupa un lugar predominante, como la «Canción del esposo soldado», o bien mediante referencias implícitas, como sucede en las composiciones que versan sobre la pobreza, el trabajo o los trabajadores. En éstas, según se puede comprobar en «El niño yuntero», «El sudor», «Las manos» o «Las abarcas desiertas», se pone de relieve la existencia de dos bandos opuestos, cuyo conflicto, se sugiere, está en la raíz del enfrentamiento bélico que vive España.

[9] Puede también considerarse como constante la acentuación en 1.ª sílaba ya que en la mayoría de los versos posee un apoyo fuerte y en los demás casos, en los que coincide con acentos secundarios o con palabras de escaso relieve semántico, es factible a pesar de todo, e incluso preferible, mantener uniforme el énfasis de entonación inicial en los versos. No obstante, para resaltar la existencia de algún caso dudoso y que puede dar lugar a interpretaciones diferentes se ha optado por situar entre paréntesis el acento correspondiente a la sílaba del comienzo en los versos endecasílabos.

[10] Véanse, entre otros: Leopoldo de Luis: «Dos notas a un poema de Hernández (Versificación y variantes en «Eterna sombra»), *Papeles de Son Armadans,* t. XXIII, n.º 67, octubre 1961, págs. 62-71, O. Macrí: «Diálogo con Puccini su Hernández», *Quaderni Ibero-Americani,* núms. 35-36, julio-agosto 1968, pp. 134-38; Domnita Dumistrescu: «Análisis léxico-sintáctico de un poema de Miguel Hernández», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español,* año V, n.º 9, octubre 1973, págs. 57-66; Dario Puccini, «El último mensaje de Miguel Hernández. De nuevo sobre "Eterna sombra"», *Revista de Occidente*, núm. 139, octubre 1974, págs. 107-14.

[11] La consideración como explicativa o especificativa implica sutiles matices interpretativos en torno al carácter de la lucha a que se alude y a la naturaleza del «rayo» que triunfa sobre «la sombra», pero no hace variar el sentido general, la victoria final de la luz, es decir, de la esperanza.

[12] Véase el análisis que realiza de las dos redacciones de estos versos en «Dos notas a un poema de Miguel Hernández (Versificación y variantes en "Eterna sombra")», cit., págs. 70-71.

[13] *Ibíd.,* pág. 64.

[14] Cfr. *Los poetas en sus versos,* Barcelona, Ariel, 1982, págs. 16-17.