

ALGUNAS OBSERVACIONES MÉTRICAS SOBRE LOS POEMAS DE *VIENTO DEL PUEBLO* DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Alla memoria di Mario Fubini

Mariapia Lamberti

Los poemas de *Viento del pueblo*, junto con los de *El hombre acecha*, destacan en la producción de Miguel Hernández por su inspiración clamorosamente comprometida. Son cantos de guerra y de combate, llamados a la acción, aliento a la perseverancia, grito de rechazo al enemigo. Miguel Hernández suele parecer, en una lectura inicial, un poeta en primera persona; sus poemas más famosos cantan sus inmensas pasiones y tormentos de hombre. Sin embargo, “el más corazonado de los hombres” nunca se queda en la reducida dimensión del intimismo; su “yo” se dilata en un “yo” cósmico, y, a través de su percepción de lo real y de lo poético, alcanzamos una visión global del universo físico y espiritual. El paso del “yo” a una tercera persona descriptiva o polémica es, entonces, no sólo fácil, sino intrínseco al “yo” mismo, imperceptible y perfectamente coherente. Así sucede en las octavas de *Perito en lunas* y en muchos de los poemas juveniles, donde el macrocosmo de la vida y del mundo se filtra a través del microcosmo de la metáfora, imagen gozosa de un “yo” que descubre a un tiempo la naturaleza y la poesía; y así sucede en *Viento del pueblo*, donde el poeta se reviste de la autoridad moral del vate, voz colectiva que como los profetas bíblicos anatematiza, predice, enseña la Verdad y estigmatiza el Error con elocuencia resonante e inspirada. El “yo” no desaparece: sencillamente se hace instrumento de la ideología. La primera persona se vuelve colectiva:

Para la libertad/canto, lucho, pervivo

o ejemplar:

Porque yo empuño el alma cuando canto.

El hombre-poeta Miguel Hernández se vuelve el Poeta, que tiene la misión mística, el deber moral, de expresarse por y para el pueblo. Su profunda entrega a éste que siente como deber sagrado, le hace revestir sin miedo las formas tradicionales y únicas de la poesía de batalla: las invectivas, los tonos proféticos, las visiones patéticas, los gritos de aliento o de

dolor; recursos retóricos que se pueden definir trillados únicamente cuando no se toma en cuenta que los momentos épicos y decisivos de la historia se repiten también iguales e igualmente únicos para quien los vive intensamente.

Todos los poemas de *Viento del pueblo* fueron concebidos y compuestos teniendo clara esta finalidad de propaganda combativa, de aliciente moral. Su difusión tenía que ser inmediata, casi siempre en forma oral (radio, altavoces en las líneas de combate), su penetración en los corazones directa y emotiva, su retención en la memoria fácil y provechosa. Tanto la declamación como la persuasión aprovechan enormemente el ritmo y la música; todos estos poemas llevan un claro soporte rítmico-musical que acentúa la penetración de los conceptos.

Se presentan por lo tanto en estos poemas aspectos métricos sumamente interesantes y singulares en la obra hernandiana: el poeta juega con la musicalidad de sus versos, siempre intensa: varía al máximo las posibilidades del verso en las composiciones isométricas (en puros octosílabos o heptasílabos) y unifica la acentuación en las que se valen de versos de diferente longitud, pero mantiene constante la sensación de un ritmo cadenciado que responde a la peculiar inspiración de estos poemas.

I

Miguel Hernández pertenecía a aquella generación de poetas que se consideraban continuadores ideales de Góngora, renovadores del Siglo de Oro por su "redescubrimiento" del valor poético de la metáfora. Pero quizá por haberse formado casi únicamente sobre la lectura de los clásicos, y por haber desarrollado un tremendo poder de mimesis estilística, Miguel Hernández es el único de su generación que mantiene, además de la esencia del poetizar metafórico, el uso casi constante de los metros tradicionales. El "verso libre" que usa en los poemas del ciclo *Sino sangriento*, se revela, en un análisis atento, compuesto por unidades rítmicas de medida tradicional (5-7-9-11 sílabas); resulta así no una superación de los metros tradicionales sino un libre uso de ellos.¹

En *Viento del pueblo*, como hemos visto, la necesidad de un ritmo fácilmente perceptible es intrínseca a la inspiración y finalidad de los poemas. Esto determina en el poeta una elección muy precisa. Los versos que usa Miguel Hernández son los más dúctiles, los que permiten la gama de resonancias más variada: el heptasílabo, el endecasílabo y el doble heptasílabo,

¹ Cf. Marie Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández*. México, Siglo XXI, p. 174 y ss.

Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962, p. 125.

o alejandrino, reunidos libremente en la forma clásica de la silva de rima consonante (“Elegía primera”, “Elegía segunda”, “Nuestra juventud no muere”, “Recoged esta voz”, “Visión de Sevilla”, “Ceniciento Mussolini”, “Juramento a la alegría”, “1o. de mayo de 1937”, “El incendio”, “Pasionaria”, “Euzkadi”, “Fuerza del Manzanares”); o en serventesios de pie quebrado con rima consonante alterna; de éstos hay dos tipos: uno en endecasílabos con pie quebrado de cuatro sílabas (“Jornaleros”); otro en alejandrinos con pie quebrado de siete sílabas (“Las manos”, “El sudor”, “Canción del esposito soldado”). Se encuentra también un soneto en alejandrinos (“Al soldado internacional caído en España”). No faltan, como es de esperarse en estas composiciones hechas para el pueblo, los poemas en octosílabo, el más español de los metros, ya en la forma narrativa popular del romance (“Sentado sobre los muertos”, “Vientos del pueblo me llevan”, “Los cobardes”, “Llamo a la juventud”, “Campesino de España”), ya en las más musicales de la cuarteta (“El niño yuntero”, “Aceituneros”) y de la décima (“Rosario, dinamitera”).

Como se ve, todas estas formas llevan consigo, además del ritmo, un elemento musical en la rima consonante o en la asonante de los romances. Tal elemento musical a su vez resalta la constante rítmica haciéndola más sensible al oído.

II

La silva es el tipo de poema que aparece con más frecuencia en *Viento del pueblo*. Estas silvas se componen de versos de tres medidas: heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, libremente pero constantemente rimados.

Esta introducción del doble heptasílabo en la silva clásica es la innovación hernandiana, el “toque de modernidad” si se me permite la expresión, que da a esta silva posibilidades expresivas y narrativas amplísimas. Sin embargo, el principio rítmico-musical que rige todas estas composiciones, no sólo no se diluye ni se quiebra en asperezas, sino que queda perfectamente perceptible en este “modo” nuevo.

Es una juventud: recoged este aliento
 (“Recoged esta voz”)

Es tan clara la composición bimembre de estos alejandrinos, que muchas veces el primer hemistiquio se presenta agudo o esdrújulo:

Y se grita ¡Salud! // a todos los que pasan
 (“Juramento de la alegría”)

Patíbulos y cárceles // degüellan los gemidos
 ("Visión de Sevilla")

Ni da en su corazón // de teatro y granito [...]
 Dictador de patíbulos, // morirás bajo el diente
 ("Ceniciento Mussolini")

Resulta así impar el número de sílabas totales del verso, pero claros y penetrantes como lemas los conceptos expresados. Esta definición dramática: "Dictador de patíbulos", donde el uso del esdrújulo a final del hemistiquio completa el perfecto equilibrio rítmico: uu-uu-uu se vuelve algo inolvidable, casi antonomástico.

Muchas veces la cesura se hace tan fuerte que los dos heptasílabos vuelven a recobrar su articulación de versos independientemente rimados, obteniendo así una particular expresividad:

Español al rescate
 de todo lo perdido
 ("Euzkadi")

la ciudad cristalina
 yace pisoteada
 ("Visión de Sevilla")

donde se marca el contraste entre la hermosura de la ciudad y su lastimoso estado, contraste que se hace evidente tanto por la separación de los dos heptasílabos como por el juego rítmico-musical de sus acentos y sus vocales: las "i" del primer verso, que suenan como un tintineo sugestivo, y las dos "a" acentuadas del segundo, en las dos posiciones extremas (1-6), la primera en diptongo y la segunda en hiato, en un verso con prevalencia de las vocales sobre las consonantes, que evoca, junto con los golpes brutales, un grito de dolor. ¿No recuerda acaso el virgiliano "Femineo ululatu" de la madre de Eurialo al ver el cadáver del hijo?

En estos alejandrinos los encabalgamientos son infrecuentes, y por lo tanto resaltan particularmente. Nunca se presentan (como en otras producciones de Miguel Hernández) como unificación del ritmo bimembre, sino sólo como encabalgamientos semántico-sintácticos:

Será la tierra un denso / corazón desolado
 ("Recoged esta voz")

Que morir es la cosa / más grande que se hace
 (*Ibid.*)

La alegría es un huerto / del corazón con mares
 ("Juramento de la alegría")

Estos encabalgamientos llaman poderosamente la atención y ponen un acento especial sobre las palabras involucradas, precisamente porque no se rompe el ritmo acentuativo que separa los dos hemistiquios, sino porque éste se encuentra en desacuerdo con la relación de las palabras entre sí:

un denso corazón desolado
 la cosa más grande que se hace.

Contadas veces el encabalgamiento sintáctico llega a romper el ritmo bímembre, y la disritmia sorprende y sobrecoge:

pero el silencio puede / más que tanto instrumento
 ("Elegía primera")

Este verso viene a concluir (a interrumpir, diría yo), como una verdadera capa de silencio, la evocación de instrumentos musicales, ritmada y sonora, que se desarrolla a lo largo de una estrofa de nueve versos, siete endecasílabos y dos alejandrinos con cesura fuerte. El encabalgamiento se da por el valor semántico de la palabra "más", que en este caso no vale como simple útil sintáctico (y por lo tanto átono en la economía del verso), sino como un verdadero objeto de "puede", usado aquí como verbo activo. Ambas palabras cobran este valor inusitado solamente en la unión recíproca.

En armonía con este ritmo heptasílabo, en los endecasílabos de esta silva prevalece casi sin excepciones la cesura "a mayori" con acento de 6a., al punto que los pocos endecasílabos con acento de 8a. tienen la misma función expresiva que los alejandrinos con encabalgamientos antes mencionados:

Se han desplomado en la besana umbría
 ("Nuestra juventud no muere")

donde se percibe el desplome en el ritmo;

y el firmamento de la gallardía
 (*Ibid.*)

atractiva imagen que se resume en dos palabras y dos acentos (4 y 10); y los ejemplos pueden continuar.

Se viene así a crear una constante rítmica en estas silvas, que es el acento en la sexta sílaba de cada verso;² el endecasílabo se presenta por lo tanto como

² El acento de sexta está presente hasta en versos con cesura "a minori": entre cortijos, // torres y olivares (4-6-10) ("Visión de Sevilla").

una ampliación del heptasílabo, una especie de heptasílabo “caudato”:

Qué sencilla es la muerte: qué sencilla
 (“Elegía primera”)

Una gran mayoría de los endecasílabos contienen en estas primeras siete sílabas un núcleo sintáctico y semántico completo, quedando en las restantes (cuatro o cinco según haya o no sinalefa) una ampliación o a veces una determinación significativa, que por este aislamiento rítmico cobra particular relieve:

Ayer tuvo un espacio // bajo el día
 que hoy el hoyo le da // bajo la grama
 (*Ibid.*)

Nótese además en este último verso el encuentro inhabitual de dos acentos consecutivos, anomalía que subraya la “independencia” rítmica de los dos miembros.

A veces, muy pocas, este heptasílabo interno se desplaza en la segunda parte del verso, después de una pausa “a minori”:

Ellos harán // de cada ruina un prado
 (“Recoged esta voz”)

Mirad, oíd; // mordiscos en las rejas
 (“Visión de Sevilla”)

Un ejemplo particularmente significativo de este juego de cesuras se da en el siguiente dístico que encierra una de las frases más emotivas y profundas de intuición poética de todo el libro:

Muere un poeta // y la creación se siente
 herida y moribunda // en las entrañas
 (“Elegía primera”)

Aquí la posición rítmica de los miembros es quiástica, encontrándose los elementos de siete sílabas al final del primer verso y al principio del segundo; en esta forma constituyen un alejandrino con cesura:

y la creación se siente // herida y moribunda

Pero la sinalefa que se da en ambos endecasílabos en el punto de la cesura reafirma la unidad de los versos mismos; y al mismo tiempo un efecto de sinalefa se da también entre el primer verso y el segundo (en la cesura

del alejandrino oculto) ya que el uno termina y el otro empieza con la misma vocal "e". Se crea así un estupendo equilibrio entre unidad y pausas rítmicas, que hace que se perciban estos dos versos, tan ricos en significado, como un concepto único, global.

Que el heptasílabo sea la medida básica de estas líricas se nota también en ciertos juegos de paralelismos.

Las estructuras bi- o trimembres, antítesis y paralelismos y repeticiones, tan frecuentes en la poesía de Miguel Hernández, se hacen en estos poemas particularmente visibles a través de la igualdad del ritmo acentuativo que frecuentemente los subraya:

esposo siempre de la siempreviva	(2-4-10)
estiércol padre de la madre selva	(2-4-10) ³

("Elegía primera")

Vestido de esqueleto	(2-6-)
durmiéndote de plomo	(2-6-)
(<i>Ibid.</i>)	

quitándote pedazos de metralla	(2-6-10)
poniéndote trofeos funerarios	(2-6-10)
("Elegía segunda")	

A veces el paralelismo se da en versos no consecutivos, y es la isorritmia lo que los une a distancia:

Jornaleros que habéis cobrado en plomo	(3-6-8-10)
Españoles que España habeis ganado	(3-6-8-10)
("Jornaleros")	

A veces se da en los dos hemistiquios de un alejandrino:

luto en las azoteas, // muerte en los sevillanos	(1-6//1-6)
("Visión de Sevilla")	

pero a veces los paralelismos se desarrollan en versos de diferente longitud, quedándose la isorritmia en el elemento de 7 sílabas inicial:

No podrá con tu savia // la carcoma	(3-6//10)
-------------------------------------	-----------

³ En realidad el número correspondiente al último acento del verso no debería ser anotado, pues es el úsico no móvil y el que determina la medida del verso; sin embargo lo anoto para evidenciar mejor la simetría de las estructuras.

No podrá con tu muerte // la lengua del gusano (3-6//2-6)
 ("Elegía primera")

tú, el más firme edificio destruido
 tú, el gavilán más alto desplomado (1-3-6-10)
 tú el más grande rugido (1-3-6-)
 callado, y más callado y más callado
 ("Elegía primera")

En este último ejemplo la isorritmia no coincide con el paralelismo de las construcciones como en los anteriores:

A la ciudad del toro//sólo va el buey sombrío (4-6//1-4-6)
 en la ciudad de mayo//sólo hay grises inviernos (4-6//1-4-6)
 en la ciudad del río (4-6)
 sólo hay podrida sangre / que resbala (1-4-6/10)
 sólo hay innobles cuernos (1-4-6)
 en la ciudad del ala (4-6)
 ("Visión de Sevilla")

muertos bajo la nieve (1-6)
 muertos sobre los páramos gigantes (1-6/10)
 muertos junto a la encina (1-6)
 muertos dentro del agua que les llueve (1-6/10)
 ("Ceniciento Mussolini")

Como se ve, aun en estas composiciones que presentan la versificación más variada y alejada de una rígida tradición, la necesidad de un ritmo punzante, de una "cantabilidad" que transforme el sofisticado producto intelectual en un himno de guerra en la boca de todos, es satisfecha a través de esta construcción heptasilábica constante y de su sabio uso.

III

En los serventesios de pie quebrado en endecasílabos o alejandrinos y en el soneto de alejandrinos, por la extrema regularidad del metro y de la rima, el verso se hace más compacto, unitario. Los versos siguen presentando la bipartición característica (no se encuentran aquí versos de catorce sílabas tripartitos, como en otros momentos de la obra hernandiana), pero hay toda una gama de matices que va desde la pausa definida al encabalgamiento significativo a través de una mayor o menor continuidad sintáctica entre los dos hemistiquios.

Los ejemplos se pueden escoger al acaso:

La mano es la herramienta / del alma, su mensaje
 y el cuerpo tiene en ella / su rama combatiente
 Alzad, moved las manos // en un gran oleaje
 hombres de mi simiente
 ("Las manos")

En esta estrofa la pausa, encabalgada en el primer verso, se hace más sensible, progresivamente, en los otros dos, preparándonos a la caída final del verso quebrado.

La misma variedad rítmica que se nota en estos versos contribuye a una percepción unitaria de ellos. En el siguiente verso:

muerden metales,/ montes,// raptan hachas,/ encinas
 (*Ibid.*)

notamos el paralelismo típicamente hernandiano de la imagen y de la construcción sintáctica y rítmica entre los dos hemistiquios; pero son notorias las cesuras internas bien marcadas que dan a la totalidad de verso, dividiéndolo en cuatro, un movimiento rápido y jadeante como la imagen requiere.

Otras veces, al contrario, la diferencia de ritmo entre los dos hemistiquios es notoria y significativa:

Morena de altas torres alta luz y altos ojos
 ("Canción del esposo soldado")

Mientras el primer heptasílabo tiene sólo dos acentos (2-6-, ya que el acento de "altas" se atenúa mucho a causa de la sinalefa con "de"), el segundo tiene cuatro, el máximo posible (1-3-4-6); se encuentra dividido a su vez en dos miembros paralelos, y la cercanía de los dos acentos consecutivos se atenúa con la sinalefa ("y altos"), obteniéndose así un balance perfecto. Vale la pena observar el desarrollo de toda la imagen: la definición de la mujer, de tono bíblico, adquiere majestuosidad, y se amplía en los versos sucesivos:

esposa de mi piel // gran trago de mi vida
 tus pechos locos crecen / hacia mí dando saltos
 de cierva concebida
 (*Ibid.*)

Encontramos primero un verso de pausa marcada con un paralelismo de imágenes que se vale del acostumbrado recurso de la isorritmia (acentos de dos y seis); y luego una frase que se articula en tres heptasílabos unidos por encabalgamiento, más fuerte el interior al verso, pero sensible también el que une el verso entero con el quebrado.

A veces en el interior de un alejandrino se puede reconocer en el núcleo un endecasílabo con acento de 6a.:

El sabor de la tierra se enriquece / y madura
caen los copos del llanto laborioso / y oliente

o sea que la cesura del segundo hemistiquio ("se enriquece/y madura") hace resaltar la continuidad sintáctica entre el primer hemistiquio y el segundo, dando unidad al verso entero.

IV

Hemos dicho al inicio de este estudio que en *Viento del pueblo* usa Miguel Hernández el verso tradicional de la poesía española popular y culta, el octosílabo. Se sabe que los versos con un número par de sílabas se prestan a caer en la monotonía y el sonsonete con mayor facilidad que los versos de sílabas impares. Sin embargo, Miguel Hernández logra en el uso del octosílabo una variedad asombrosa de tonos y ritmos. Los versos, comúnmente de dos acentos, llegan a tener a veces uno y a veces hasta cuatro:

una desesperación (7)
de cristales, de metralla (3-7)
(“Rosario, dinamitera”)

¡Cuántos siglos de aceituna (1-3-7)
los pies y las manos presos (2-4-7)
sol a sol y luna a luna (1-3-5-7)
pesan sobre vuestros huesos! (1-3-5-7)
(“Aceituneros”)

Los versos de dos acentos se dividen en dos hemistiquios paralelos cuando los acentos caen en 3a. y 7a. posición:

Si me muero, / que me muera
(“Vientos del pueblo me quedan”)

Antemuro / de la nada
esta vida / me parece
(“Sentado sobre los muertos”)

pero la mayoría de las veces, el primer acento móvil genera efectos de relajamiento o aceleración del ritmo, según que se aleje o se acerque al acento fijo de 7a.:

Alta como un campanario (1-7)
 sembrabas al adversario (2-7)
 de dinamita furiosa (4-7)
 (“Rosario, dinamitera”)

En el corazón son liebres (5-7)
 gallinas en las entrañas (2-7)
 (“Los cobardes”)

Los versos de tres acentos también tienen varias posibilidades según que aparezca o no el acento de 3a. posición. En este caso es el primer hemistiquio el que puede tener dos acentos:

Varios tragos es la vida (1-3-7)
 (“Sentado sobre los muertos”)

o bien el segundo:

a la muerte, liebres pálidas (3-5-7)
 (“Los cobardes”)

Pero si el acento de 3a. no se encuentra, el ritmo del verso puede variar más y sentirse verdaderamente tripartito:

Un tiro por cada diente (2-5-7)
 vuestra existencia reclama (1-4-7)
 cobardes de piel cobarde (2-5-7)
 (“Los cobardes”)

Obviamente es el juego de todas estas posibilidades, el cambio o la igualdad de ritmo de un verso a otro en concomitancia con el concepto expresado y las formas en que se manifiesta (exclamaciones, repeticiones, antítesis, paralelismos, etc.), lo que hace de estos poemas en octosílabos una fuente inagotable de placer estético, posible de analizar únicamente caso a caso y verso a verso.

También en los octosílabos se da el fenómeno de la igualdad del ritmo en los paralelismos:

de tanto ver y no verle (2-4-7-)
 de tanta lágrima muda (2-4-7-)
 (“Llamo a la juventud”)

Labrados como la tierra (2-7)
 y airosos como las alas (2-7)
 (“Vientos del pueblo me llevan”)

desnudo y sin qué ponerse
hambriento y sin qué comer

Pero muchas veces la igualdad del ritmo se da para obtener un efecto cadenciado de himno o de marcha, adaptado a la finalidad propagandística y de difusión oral, siempre presente en el autor al escribir estos poemas. Así se escribió "Campesinos de España", en forma de romance cuyos versos presentan todos acentos de 3a. y 7a. (sólo cuatro versos tienen también un acento en la 1a.), que son como hemos visto los que dividen el verso en dos miembros perfectamente idénticos: y tienen el ritmo más perceptible y memorizable. Este caso singular nos confirma cómo el aspecto métrico ha sido perfectamente calculado por el poeta.

V

Hemos visto hasta ahora cómo la constante de estas poesías es el subrayar con un ritmo evidente y sostenido, a veces con un verdadero martilleo, las definiciones apodícticas y las imágenes intensamente plásticas y persuasivas que las componen.

Es evidente que en una estructura musical tan definida, los efectos de cadencias sonoras y las anomalías rítmicas se vuelven especialmente sensibles y sirven para subrayar momentos y conceptos especiales.

Un efecto de cadencia se nota frecuentemente en los pasajes particularmente significativos o conclusivos. En los versos largos esto se obtiene, por ejemplo, retardando progresivamente el primer acento del verso con un efecto de caída, como si el impulso se aflojara:

ráfagas de abejorros y violines	(1-6-10)
tormentas de guitarras y pñanos	(2-6-10)
irrupciones de trompas y clarines	(3-6-10)
("Elegía primera")	

A veces un alejandrino rompe y apacigua la fuga de los endecasílabos:

cólera contenida por los gestos	(1-6-10)
carne despedazada ante la soga	(1-6-10)
y lágrimas ocultas en los tiestos	(2-6-10)
en las roncas guitarras donde un pueblo se ahoga	(3-6/3-6)

El mismo efecto lo encontramos en los octosílabos:

Los leones las levantan	(3-7)
-------------------------	-------

y al mismo tiempo castigan (4-7)
 con su clamorosa zarpa (5-7)
 ("Vientos")

En los octosílabos también juega la alternancia de versos con dos o tres acentos:

Aquí estoy para vivir (3-7)
 mientras el alma me suene (1-4-7)
 y aquí estoy para morir (3-7)
 cuando la hora me llegue (1-4-7)
 en los veneros del pueblo (4-7)
 desde ahora y desde siempre. (1-3-5-7)
 Varios tragos es la vida (1-3- (5)-7)
 y un solo trago la muerte. (4-7)
 ("Sentado sobre los muertos")

Los primeros cuatro versos presentan un paralelismo con igual estructura rítmica, que se concluye con un verso de acento caído (4-7) y otro que con sus cuatro acentos martillados remata la afirmación valiente. El dístico conclusivo, que nos propone una de aquellas definiciones tan hernandianas que juntan lo cotidiano ("trago") con lo cósmico ("vida-muerte"), que nos involucran en cuerpo y alma, se articula en un verso de tres acentos (cuatro si se considera acentuado "es", pero muy débil) y otro de dos que repite el esquema anterior (4-7). Aun concediéndole un acento a la palabra "solo", sería muy débil, ya que su función (modificador del artículo) es proclítica como su posición rítmica; y toda la frase precipita hacia la imagen final, con un impacto escalofriante.

En los serventesios este efecto se da en casi todas las estrofas por la simple presencia del pie quebrado. Pero la posición del primer acento en estos versos breves determina el tono de la cadencia, el "pathos" que transmite:

alzd, moved las manos en un gran oleaje,
 hombres de mi simiente (1-6)
 ("Las manos")

Aquí se trata de un vocativo, de un grito para llamar a la acción, y el acento en primera posición lo realza. Pero es el acento "central" de 3a. que da la cadencia más pesada, más reposada:

y espero sobre el surco como el arado espera
 he llegado hasta el fondo (3-6)
 ("Canción del esposo soldado")

A veces las cadencias van al revés, de un ritmo relajado a otro sostenido, como en un crescendo de pasión:

¿Dejaremos llevar cobardemente	(3-6-10)
riquezas que han forjado nuestros remos?	(2-6-10)
¿Campos que ha humedecido nuestra frente	(1-6-10)
dejaremos?	
("Jornaleros")	

A veces la cadencia se da concluyendo la estrofa con un verso que no repite los acentos fijos de los anteriores:

Avanza, Andalucía,	(2-6)
a Sevilla, y desgarras las criminales botas:	(2-6//2-6)
que el pueblo sevillano recobre su alegría	(2-6//2-6)
entre un estruendo de botellas rotas.	(4-8-10)
("Visión de Sevilla")	

Aquí el endecasílabo final repite como un eco los acentos finales del "endecasílabo oculto" que se encuentra en el primer alejandrino:

y desgarras las criminales botas	(4-8-10)
----------------------------------	----------

El juego de cesuras y encabalgamientos es muy complejo en el principio de esta estrofa (también "Avanza, Andalucía, a Sevilla" es un "endecasílabo oculto"); pero el equilibrio se recompone, el ánimo se reposa en la unidad del último verso, de un consonantismo casi onomatopéyico, que no se estructura sobre el elemento de siete sílabas.

Éstas que hemos examinado hasta ahora son las varias posibilidades rítmicas que los versos empleados por Miguel Hernández presentan en el ámbito, por así decir, de la regularidad intrínseca de cada verso. Hay casos, sin embargo, en los que este ritmo regular se rompe y aparecen versos anómalos, donde falta o sobra un acento. Tales versos tienen la función precisamente de "hacerse notar" y tienen una carga expresiva particular:

tus muertos callan clamorosamente
("Ceniciento Mussolini")

En este endecasílabo falta el acento principal del segundo hemistiquio, que puede ser de 6a. u 8a. Aun considerando ligeramente acentuada la primera parte del adverbio (clamorosa), el verso cae hacia su conclusión, y se destaca con mayor evidencia la contradicción significativa de la imagen.

La caída del verso hacia el acento final se hace más perceptible por contraste:

Vuestra sangre, vuestra vida
no la del explotador
("Aceituneros")

A un octosílabo de cuatro acentos (1-3-5-7) sigue otro de un solo acento de 7a. (el "no" inicial es un simple útil sintáctico y no lleva acentuación propia). El contraste es violento entre el explotador que parece agigantarse, y la sangre y la vida de los explotados que se evocan con pesadez y fatiga.

Otra vez es el choque entre dos *ictus* contiguos lo que da particular énfasis al concepto:

la juventud siempre empuja (4-5-7)
la juventud siempre vence (4-5-7)
("Llamo a la juventud")

La anomalía rítmica, que se sitúa en el punto de división del verso en dos hemistiquios de igual medida, no puede pasar desapercibida, pues se repite en dos versos consecutivos: el efecto que provoca es de una afirmación llena de fuerza y de entusiasmo: los dos conceptos, de "juventud" y de "siempre", se funden, coinciden, se hacen inseparables. En estos cantos de guerra, llenos de pasión, mantenidos casi siempre en un diapasón expresivo, estos versos resaltan por su estridencia, como gritos más agudos:

con el sol español puesto en la cara (3-6-7-10)
("Elegía segunda")

Aquí la contigüidad de los acentos reafirma entre los dos hemistiquios la cesura que debería atenuarse por el encabalgamiento sintáctico. Este respiro y los dos *ictus* dan el énfasis deseado de brío y galardía en la imagen dramática del que ha muerto por la patria ideal.

A veces el artificio se usa para obtener un efecto casi onomatopéyico:

que en épocas de paz ladran (2-6-7)
("Los cobardes")

las dos "a" acentuadas cercanas dan de hecho la impresión del ladrido. Y a veces un efecto descriptivo:

huís y huís, dando al pueblo (2-4-5-7)

El octosílabo de cuatro acentos se encuentra dividido en dos miembros de cuatro sílabas, entre los dos hemistiquios hay cesura, y el segundo tiene un ritmo diferente del primero, trocaico y no yámbico. Más que la cercanía

de dos acentos se siente este cambio de ritmo, que aumenta la sensación de fuga desordenada ya contenida en las primeras cuatro sílabas, en las que se repite dos veces el verbo "huís" con el diptongo diluido en hiato.

Las observaciones anteriores no son más que un pequeño paso para penetrar la profunda y compleja belleza de una de las creaciones poéticas más altas de nuestro siglo. Los poemas de *Viento del pueblo* son considerados por algunos críticos como fracasados respecto a la otra producción de Miguel Hernández, la escrita "en primera persona". No puedo compartir tal opinión porque creo firmemente que la pasión política es una de las fuentes más hondas y vitales de inspiración poética, así como el amor "che muove il sole e l'altre stelle".

Y cuando tal pasión se vive con la entrega y la sinceridad de Miguel Hernández, el resultado no puede ser simple retórica o propaganda interesada, sino poesía, grande y humanísima poesía.