Los versos de arte menor en *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández: ¿mímesis u originalidad?

Javier Pérez Bazo
Universidad de Toulouse

A Yvan Lissorgues

Hablemos del trabajo, del amor sobre todo,
donde la telaraña y el alacrán no habitan.
(M. H.)

Uno de los libros más polémicos de la lírica española contemporánea en cuanto a crítica textual se refiere es, sin duda, *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández. Al menos por doble motivo: primero, porque los manuscritos que de él se conservan han conocido sucesivas ediciones con dispar fortuna, o ha ido enriqueciéndose merced a hallazgos de nuevas composiciones; en segundo lugar, porque, dejado inconcluso e inédito, fuera de las hipótesis es prácticamente imposible establecer su corpus textual definitivo y mucho menos determinarlo coincidente con la voluntad del poeta[1]. Por otro lado, salvo en contadísimas ocasiones su expresión formal suele negligentemente eludirse a cambio de tópicas generalidades. O, lo que es peor, si el ejercicio poético de Hernández dio pábulo a críticos para exponer opiniones enfrentadas a menudo

[1] Precisemos desde el principio que pese a las varias reediciones de la obra, hasta fecha muy reciente carecíamos del que parece ser corpus textual completo de ella. En efecto, la publicación del *Cancionero y romancero de ausencias* al cuidado del profesor José Carlos Rovira (Madrid, Espasa Calpe, colección Austral, 1990) subsana en buena medida los problemas textuales de ediciones anteriores menos afortunadas.

de huera repercusión, en el caso concreto de su última entrega fue inconcebible excusa para reprobarla aduciendo la intrascendencia de sus canciones, hipérbole o necedad que ni el más profano se atrevería a suscribir hoy. El propósito de estas páginas, pues, no será abundar en los numerosos problemas textuales que presenta esa obra, ni tampoco hacerse eco de las controversias que ha suscitado; sí, en cambio, pretendemos aproximarnos a la significación y originalidad que en ella cobra el componente formal, en concreto sus poemas en versos de arte menor, y advertir cómo su métrica y estructuras lingüístico-poéticas se imbrican en otras formulaciones de carácter temático.

Estamos ante un poemario en proceso de elaboración según confirman los llamados ante-textos, sustentado sobre motivos que le confieren unidad temática a su vez garante de que esa floración textual pertenece a un mismo árbol: el cuadernillo con título definitivo *Cancionero y romancero de ausencias* [2]. El hecho de que el libro esté orgánicamente inconcluso y nunca fuera estructurado por su autor impide cualquier conjetura sobre la disposición de los textos, como tampoco creemos oportuno subrayar una progresión desde los breves del comienzo a los más extensos del final, según ha dicho alguien. Lo cierto es que coexisten los metros de arte menor y de arte mayor, en pluralidad estrófica, sin que parezca resueltamente significativa su distinta extensión. Por el contrario, sí media cierta distancia formal y semántico-temática entre las composiciones en verso de arte menor, generalmente más cortas, y las de arte mayor, diferencia que sugiere el análisis de las primeras en conjunto: su notorio parentesco con la lírica tradicional [3]. El mismo título de la obra refleja las formas en ella mayoritarias y continúa una tradición que desde el Romancero y la poesía de los Cancioneros llega hasta nuestra centuria.

Un relevante grupo de tales composiciones se acomoda a modelos métricos afincados en la lírica popular y tradicional: desde el romance a poemas compuestos por una o más estrofas, algunos de ellos reunidos genérica e indebidamente bajo

---

[2] Si damos crédito a quienes pudieron consultar los manuscritos existentes de la obra, el punto de arranque, su génesis formal y temática, son sin duda algunas composiciones de arte menor de *El hombre acecha* que aparecen con otras en un conjunto de hojas manuscritas sin título (*corpus C*). A partir de ellas es muy posible que Hernández comenzara a concebir un nuevo libro coincidiendo con la maternidad de su esposa y la muerte del primer hijo. Tres textos se incorporan a un nuevo conjunto (*corpus B*) que el poeta reúne bajo el rótulo de *Cancionero de ausencias*, editado por Agustín Sánchez Vidal. Se trata de setenta y nueve poemas de los cuales cuarenta y nueve pasan al cuadernillo que Hernández tituló *Cancionero y romancero de ausencias*, verdadero eje de la obra (*corpus A*) que a su vez recoge doce existentes en *C*. Cabe añadir algunos textos conservados (*corpus D*) y otros más los cuales, aunque tachados y por tanto aparentemente despreciados por el autor (*corpus E*), Rovira incorpora a su última edición pues merecen, cuando menos, que en esa condición el lector y el crítico los conozcan.

[3] Para la diferenciación entre popularismo y tradicionalidad, véanse entre otros, Ramón Menéndez Pidal: «La primitiva lírica española. Estado actual del problema», *RFE*, XLIII, 1960, pp. 279-354; y Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 18-115.

el marbete de canciones [4] cuando son distinguibles en tanto que cosantes, soleás, cuartetas, coplas, seguidillas, quintillas, etc.

Como esa poesía, la que nos concierne decanta su especificidad formal a través de textos concisos —incluso en el caso de los romances, generalmente llamados a dimensiones mayores—, de extrema síntesis y sencillez, aunque, bien es verdad, ignore la parquedad retórica caracterizadora de aquélla. De hecho, en dicha concisión reside su valor no digresivo y muy dinámico. Nótese cómo concurren dos o más ideas en un pareado o en un poemita de tan sólo tres o cuatro versos; por ejemplo, la pérdida del primer vástago y la maternidad o concepción del segundo (ocaso del día —muerte— y amanecer —nueva fertilidad—, próximos en el tiempo) en unos entrañables pentasílabos y heptasílabos:

Se puso el sol.
Pero tu temprano vientre
de nuevo se levantó
por el Oriente.

Y junto a esa brevedad, el empleo de fórmulas hartamente reiteradas desde nuestra primera lírica a la de fecha contemporánea. Si nos atuviéramos únicamente a la frecuencia de recursos y temas propios de la poesía tradicional y a la reproducción de metros fijos en ella recurrentes, el poemario que nos ocupa quedaría definido por asimilación mimética dentro de la tradicionalidad. Pero lo que confiere rango específico al *Cancionero* será precisamente el hecho de aprovechar esa base tradicional para convertirla en estrato sobre el cual añadir distintos motivos temáticos o violentar la rigidez de la norma de la métrica tradicional, alterándola, recreándola en búsqueda de renovados ritmos. En suma, nos ofrece una rica amalgama de posibilidades rítmicas que se advierte reforzada por la heterogeneidad textual. El procedimiento no era nuevo [5], pero el tratamiento de Hernández es particularmente distinto. En otras palabras, acopla la lírica tradicional a peculiares acentos y tonalidades que incluso le diferencian de las poéticas a él más próximas y, al mismo tiempo, empapa su poesía de simbología y trascendencia, con grandes dosis de autenticidad, ajena a toda consideración folklorista.

Dentro de los mecanismos de recreación, no insistiremos en el conocido recurso consistente en incorporar fragmentos de cancioncillas populares al poema propio, adopción o adaptación frecuentada por otros poetas y cuyo refrendo

[4] Así Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en el prólogo a su edición de *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 75-76; edición que debe manejarse con extrema prudencia debido a sus frecuentes errores.

[5] Completa la línea renovadora de la poesía popular iniciada en los siglos XVI y XVII, hasta llegar al XX cuando las voces, entre otras, de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa y, después, Rafael Alberti, F. García Lorca y Gerardo Diego, dan nuevo impulso a la ya variada lírica contemporánea.

encontramos también en Hernández según han enunciado varios críticos[6]. Convendrá detenernos, por el contrario, en otros procedimientos que, si bien propios de la tradicionalidad, hallan eco netamente personal en la producción última del poeta orcelitano.

Uno de los rasgos sobresalientes por el que se constata el parentesco entre la tradicionalidad y la poesía contemporánea de corte popular se concreta en la versificación irregular. Aunque la lírica inauguradora de los años veinte, como se sabe, se muestra receptiva a poéticas de vanguardia, halla en el anisosilabismo el modo de armonizar novedad y tradición. Esa irregularidad se compensa con la rima y con otros mecanismos rítmicos de carácter estructural. Tómese como muestra esta canción alejada de molde métrico uniforme:

Tierra. La despedida
siempre es una agonía.

Ayer nos despedimos.
Ayer agonizamos.
Tierra en medio.
Hoy morimos.

Ante la carencia de módulo estrófico, el ritmo surge merced a las rimas tanto del dístico inicial como del primero y último versos de la paraestrofilla siguiente. Pero la musicalidad se envuelve con otros aspectos estilísticos y temáticos: no sólo por el significativo paralelismo y la anáfora (vv. 3-4), sino también por la yuxtaposición versal misma que sugiere una cadencia monocorde. La desunión tras la despedida halla correlato formal tanto en el corte brusco con el que comienza el texto —ruptura a la que contribuye igualmente el único encabalgamiento—, como en las sucesivas esticomitias de los versos, *separados* por punto ortográfico en consonancia con el tópico «tierra en medio» y en gradación descendente por su progresiva reducción de sílabas, como conviene a la sucesión despedida-agonía-muerte.

El metro popular, ahora recreado por el poeta, resurge en las que denominaremos genéricamente *canciones heterométricas*, es decir, composiciones por lo general *heteroestróficas* sustentadas en el anisosilabismo. En la formulación de tales textos Hernández emplea como mínimo un triple método. En primer lugar, aprovecha modelos estróficos de marcada índole popular; verbigracia, las seguidillas compuestas de las «Nanas de la cebolla» o la copla caudada heptasílaba

[6] Como certeramente resume Fco. Javier Díez de Revenga («La poesía paralelística de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 179, 1974, pp. 37-55), Hernández representa «el último eslabón en esta larga cadena de la poesía de tipo tradicional, elaborada por autores cultos por intuición expresiva y emocional momentánea, surgida como reflejo de una intimidad auténtica». Y el mismo crítico precisa: «no se trata, creemos —como igualmente se ha dicho de García Lorca—, de una reinterpretación de la tradición popular, sino que en su voz con la tradición, Miguel Hernández le aporta una serie de expresiones originales que la renuevan y avivan, como en su tiempo hizo Lope de Vega o Gil Vicente».

(«La vejez en los pueblos», «Mi cuerpo»). Por otra parte, se permite transgredir la norma convencional con fines meramente estilísticos y temáticos, como en «Antes del odio» especie de romance con pie quebrado por su estribillo pentasílabo, excepción entre los octosílabos restantes[7]. Por último, Miguel Hernández combina, fusiona esquemas métricos diferentes para obtener un poema híbrido; por ejemplo un romance endecha compuesto, con soleá final («El viento cenicienta»), dos coplas separadas por una tercerilla («Las gramas, las ortigas») o con sendos pareados («Casida del sediento»); o una canción formada por pareados de verso fluctuante y una soleá («Llevadme al cementerio»).

Dichas composiciones se asientan muy a menudo en estructuras paralelísticas: repetición parcial de versos (identidad salvo la palabra que contiene la rima), retornelo, estribillo u otras articulaciones. Recursos típicamente tradicionales que, además de cumplir funciones rítmicas, en nuestra obra se integran dentro del contenido como soporte esencial o coparticipan de la generalidad temática del texto. Detengámonos en algunas de esas canciones. La primera, «¿De qué adoleció?», la interpretamos compuesta por dos estrofas de cuatro versos irregulares asonantados, la inicial a su vez subdividida en dos en la versión manuscrita, y separadas por el estribillo:

¿De qué adoleció
la mujer aquella?
Del mal peor:
del mal de las ausencias.

Y el hombre aquél.

¿De que murió
la mujer aquélla?
Del mal peor:
del mal de las ausencias.

Y el hombre aquél.

Suele acudir Hernández a la interrogación para abrir algunos de sus poemas (así las que comienzan «¿Para qué me has parido mujer?, «¿Cuándo vas a volver? y «¿Qué pasa?»), a la manera de la *recuesta* de la lírica medieval: sucesión de pregunta y respuesta, en el *Cancionero* generalmente interrogación a la amada, o a sí mismo, y respuesta del propio poeta. El ritmo del texto, al que contribuye sin duda alguna el estribillo, reside no sólo en la repetición estrófica sino además en la extrema identidad entre ambas: únicamente se diferencia por las

[7] De él ha realizado un interesante estudio Carlos Bousoño: «Notas sobre un poema de Miguel: 'Antes del odio'», en María de Gracia Ifach, ed.: *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 258-261.

palabras «adoleció» y «murió» que, además de resaltar una gradación dramática, contienen el significado esencial del poema: dos palabras como dos son los referentes que padecen «el mal peor de las ausencias» —mujer, hombre— resaltadas por el deíctico —aquél, aquélla— que más destaca la lejanía y casi la indeterminación, como dos veces aparece el estribillo. La irregularidad del verso es mayor en la canción cuyo primer verso, «No te asomes», sirve también de apertura para la segunda estrofilla. Aquí se ha dado paso al imperativo, reiterado en el verso que funciona como estribillo y que completa interesantísimas correspondencias. El sustantivo abstracto «*alma*» evoca la correlación con «*casa*» y, por sinécdoque, con «*ventana*», coincidentes en la asonancia; al igual que ocurre con el término concreto «*cuerpo*» y sus relacionados «*huesos*» y «*cementerio*». La musicalidad se produce tanto por el cambio de rima y la oposición entre vocales abiertas y cerradas de cada una de ellas, como —ha advertido Díez de Revenga[8]—, por el paralelismo antitético o de contraste entre «la luz de lo espiritual expresado por la palabra *alma*» y «la presencia del luctuoso recinto asociado a la idea de lo corporal».

Similares recursos afectan a los *cosantes*, pareados de medida fluctuante con estribillo. En el que comienza «Tristes guerras» cuyo manuscrito permite que se distribuya más coherentemente en tres pareados con su respectivo estribillo —mejor que en tres estrofas simétricas como prefiere Rovira[9]—, la anáfora que inicia cada pareado se reproduce en un estribillo de ritmo insistente, en doble compás, de melodía pausada y en consonancia con el significado melancólico que encierra la palabra «tristes» duplicada. Se rompe así la regularidad versal para destacar el punto de mayor relieve del texto:

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.

La sucesión de pareados sin estribillo configura varias de las que consideramos *canciones isoestróficas isométricas* o *isoestróficas heterométricas*. Si entre las

[8] Art. cit.
[9] Ed. cit., p. 112.

primeras documentamos la que comienza «Cerca del agua la quiero llevar», construida en endecasílabos y que podría dar lugar a un análisis semántico pertinente acerca de las palabras que sustentan las rimas de cada primer verso (tres infinitivos y dos sustantivos que presumiblemente delatan el contenido del texto), observemos entre las segundas cómo forma y estructura temática caminan fuertemente entrelazadas merced al paralelismo estructural simétrico. Lejos de pormenores sobre la iniciada por «Llegó tan hondo el beso», subrayemos que la integran ocho versos heptasílabos y endecasílabos, alternos:

Llegó tan hondo el beso
que traspasó y emocionó los muertos.

El beso trajo un brío
que arrebató la boca de los vivos.

El hondo beso grande
sintió breves los labios al ahondarse.

El beso aquel que quiso
cavar los muertos y sembrar los vivos.

Esa evidente simetría estrófica no extraña cuando el paralelismo es múltiple a lo largo de todo el poema y sin duda alguna complementario de su contenido. Si los cuatro primeros versos aluden a la acción («llegó», «trajo») del beso, que metonímicamente identificamos con el amor, los cuatro últimos le otorgan, por personificación, atribuciones perceptivas y volitivas («sintió», «quiso»). Pero, sobre todo, por el paralelismo se aboca hacia correspondencias entre contenido y disposición de rimas. Por un lado, los pareados pares comparten asonancia, lo cual, además de otorgar cierta musicalidad o ritmo intencionado al poema, sugiere la hermandad temática de ambas estrofillas. Por otro, existe disparidad, pero al mismo tiempo semejanza, entre la rima del primer pareado y la común del segundo y cuarto (*eo/io*). Por último, al igual que de algún modo se enfrenta la extensión del endecasílabo a la menor del heptasílabo, se reserva una rima totalmente distinta (*ae*) para la estrofilla que refiere la brevedad y pequeñez de la vivencia amorosa pretérita frente a la magnitud del amor, pasado, expresada en las tres restantes.

De las canciones con simetría estrófica e isosilabismo destacaremos, además, «La cantidad de mundos» porque al tiempo que reproduce en sus dos estrofitas idénticos términos, la verdadera significación estriba en el paralelismo construido sobre los antónimos «abres»/«cierras» en posición última versal de los segundos heptasílabos respectivos, así como en el quiasmo (como el vaivén del abrir y cerrar) de los terceros. O lo que es igual, el poeta privilegia precisamente por un paralelismo y un quiasmo (como la imagen del abrazo mismo) la acción verbal realizada por «ojos» y «brazos», visión y posesión de la pluralidad y amplitud al referirse al único verso repetido:

La cantidad de mundos
que con los ojos abres,
que cierras con los brazos.

La cantidad de mundos
que con los ojos cierras,
que con los brazos abres.

El estrofismo simétrico también alcanza a los *romances*, estrofa altamente representativa en la obra. En «Ausencia en todo veo»[10] hallamos esa sincronía mencionada. La unidad de sentido, coincidente con la sintáctica, surge cada dos heptasílabos. Los primeros sólo se diferencian por la última palabra, ajena a la rima: formas verbales en presente que semánticamente evocan los sentidos (vista, oído, olfato, tacto, gusto). Los segundos completan esas sensaciones del poeta, estableciéndose una perfecta adecuación entre las cinco percepciones y la parte corporal de la amada, enfatizada aún más por el adjetivo posesivo: «veo / tus ojos», «escucho / tu voz», «aspiro / tu aliento», «toco / tu cuerpo», «pruebo / tu boca». Sólo se rompe ese orden en los últimos versos, pero la ruptura creemos que ha sido intencionada:

Ausencia en todo siento.
Ausencia, ausencia, ausencia.

Por una parte, rubrican los precedentes: sobre la palabra «siento» recae la conclusión de las acciones verbales anteriores, el sentimiento y percepciones del poeta; por otra, en esos heptasílabos finales el término «ausencia», clave del poema, no sólo es resumen del texto —totalidad: «en todo siento», las cinco ausencias anteriores—, sino que su trimembración de cierre —insistencia obsesiva de la desolación, del vacío— contrasta con el ritmo dual de cada unidad de sentido, cada dos versos, como dos son quienes forman la pareja amante.

En no pocas ocasiones el romance se dispone en unidades de sentido coincidentes con cuatro versos, generalmente sustentadas en la antítesis y en la recurrencia tópico-temática. Hernández acude a dos paraestrofas de contenidos casi idénticos en «El azahar de Murcia» cuya brevedad permite transcribirlas aquí subrayando sus escasas diferencias léxicas:

---

[10] Urrutia y De Luis en su edición pródiga en desaciertos, insistimos, además de incluirlo entre las canciones asonantes (p. 75) cuando en realidad es un romance endecha, lo presentan con blanco interversal cada dos versos sin tener en cuenta el manuscrito, que desconoce tal separación. Más aún, los autores se permiten la licencia de suprimir dos heptasílabos: «Ausencia en todo pruebo / tu boca me destierra», en el cuadernillo del *Cancionero* perfectamente legibles y al margen izquierdo del poema, a modo de añadido ulterior del poeta. Aunque dan noticia de su existencia (nota p. 180), su omisión perjudica la interpretación global del poema. Nuestro brevísimo análisis creemos que reafirma la propuesta recogida por Rovira (ed. cit.) y desestima además la de quienes leyeron «pecho» o «puerto» en lugar del lógico «pruebo» (palabra única posible por su referencia al sentido del gusto, que completa así la nómina de las cinco percepciones).

El azahar de Murcia
y la palmera de Elche
para *exaltar* la vida
sobre tu vida *ascienden*.

El azahar de Murcia
y la palmera de Elche
para *seguir* la vida
bajan sobre tu *muerte*.

El resultado no es otro que el estancamiento del decurso argumental para que las palabras que distinguen a cada unidad cobren su verdadero énfasis: la obsesiva oposición vida/muerte con sus inherentes campos léxicos de la exaltación y lo ascendente, contrarios a la resignación dramática y lo descendido[11]. Si el ritmo del texto radica precisamente en la repetición versal, la separación estrófica contribuye a las expresivas antítesis que soporta su base temática.

Dicho paralelismo se advierte asimismo en el romance endecha «Tus ojos se me van».

Tus ojos se me van
de mis ojos, y vuelven
después de recorrer
un páramo de ausentes.
Tus brazos se desploman
en mis brazos y ascienden
retrocediendo ante esa
desolación que sientes.
Desolación con hielo
aún mi calor te vence.

Todo él es una sucesión de antónimos en el marco del tópico de la ausencia y, complementariamente, de la desolación: no sólo en cada unidad —«van / vuelven», que se concreta en la ausencia, «páramo de ausentes»; «desploman / ascienden», que muestran la «desolación»—, sino también entre ellas —«recorrer / retroceder», dentro de la antonimia básica «tú» («tus ojos», «tus brazos») / «yo» («mis ojos», «mis brazos») que tendrá resumen en los dos heptasílabos finales —a modo de copla incompleta, de unidad partida como la ruptura misma de la separación—, con nuevos términos en oposición: «hielo / calor», la desolación del «tú» por la ausencia del «yo» que, no obstante, pervive, que la «vence», completando así el auténtico mensaje metafísico del poema.

[11] Para éstos y otros «componentes de la significación», véase José Carlos Rovira: *«Cancionero y Romancero de Ausencias» de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Alicante, I.E.A., 1976, pp. 87-104.

Si cabe aún más interesante es el significado y la organización interna de esas unidades. Del mismo modo que la estructura del romance puede determinarse a partir de divisiones que se corresponden con la copla, como unidad básica y generadora, ésta mantiene por separado una disposición estructural-temática no menos particular. El mecanismo de indisolubilidad entre significante y significado consiste en expresar una idea en los dos primeros versos para explicitarla en los dos restantes. Veámoslo en esta copla:

Cuando respiras me hieres,
cuando me miras me matas,
tus cejas son dos cuchillos
negros, tus negras pestañas.

Pese a su brevedad contiene un denso entramado temático y formal. Si extremadamente revelador entendemos el paralelismo sintáctico que empareja a los dos versos primeros, no lo es menos que anuncien términos —«hieres», «miras», «matas»— semánticamente concernidos por los dos octosílabos siguientes, las «cejas» son por metáfora, «cuchillos / negros» —incluso el encabalgamiento contribuye a reforzar el efecto cortante—, al igual que las «negras pestañas»; elementos todos que comparten identidad cromática que los relaciona con el referente «cuchillo», capaces de herir y matar cuando la amada mueve los ojos, es decir, en bella imagen, cuando respira.

El procedimiento contagia a algunos romances dispuestos tipográficamente en agrupaciones de cuatro versos. Con el riesgo que entraña toda generalización, advirtamos que, según vimos, Hernández suele escindir la copla en dos partes simétricas, en dos unidades de sentido —sintácticas, repetimos— de las cuales la segunda completa temática o metafóricamente la primera:

El sol, la rosa y el niño
flores que un día nacieron.
Los de cada día son
soles, flores, niños nuevos.

Mañana no seré yo:
otro será el verdadero.
Y no seré más allá
de quien quiera su recuerdo.

Flor de un día es lo más grande
al pie de lo más pequeño.
Flor de la luz el relámpago,
y flor del instante el tiempo.

Entre las flores te fuiste.
Entre las flores me quedo.

Las tres primeras paraestrofas coinciden con sendas unidades de sentido y cada una contiene otras dos, es decir, un par de versos que de algún modo son completados por el par siguiente; y, por último, dos nuevos octosílabos finales con el propósito de marcar la ausencia, ahora del hijo muerto, mediante un paralelismo acorde con la dualidad antónima «te fuiste» / «me quedo», el ser evocado y el yo poético.

Son frecuentes los casos en los que la unidad temática expuesta en los dos primeros versos de la copla se complementa con los dos siguientes, bien por un nexo copulativo —véase la segunda del romance anteriormente transcrito— o aposición, bien mediante una oración subordinada o sintagma preposicional:

El viento ceniciento
clamaba en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.

Cámara solitaria
con el herido son
del ceniciento viento
clamante alrededor.

La unidad de sentido reaparece cuando el romance no se presenta estructurado en unidades isoestróficas. Véase, por ejemplo, «Vino. Dejó las armas» cuya división concuerda con su desarrollo argumental, omitido el retornelo que funciona como estribillo: a) llegada de la fiera, regreso al hombre, b) acto de amor, c) retorno a la fiera y d) esperanza de la vuelta del hombre; partes a cuya diferenciación contribuye el retornelo cambiante y progresivo —aunque en pasado absoluto, repárese en la secuencia temporal «se consumó» (pasado con resultado en el presente), «memoria» (pasado) y «se reanimó» (proyección hacia el futuro)—, dentro de la estructura del poema, circular, sin otra concreción que la vaguedad temporal y espacial: de apertura, «vino»; y de cierre, «vuelva».

En suma, dichas composiciones se estructuran mediante recursos propios de la lírica tradicional, resumibles en variadas formulaciones paralelísticas. La riquísima heterogeneidad métrica, y dentro de ella determinadas unidades homogéneas —estrofismo tradicional y las transgresiones que de él lleva a cabo el poeta—, es insuficiente para definir la poética de la última producción hernandiana, comprendida parcialmente si se eludieran otras intrínsecas nociones estructurales y funcionales que, en realidad, desbordando el mero proceso mimético, elaboran la tupida red sobre la cual filtra Hernández su voz personal. Según hemos intentado demostrar, en la mayoría de los casos el aparente juego formal enuncia intenciones rítmicas y sustenta la estructura misma del texto. Forma y contenido caminan estrechamente enlazados dando soporte estético a una de las poéticas en metro menor de mayor autenticidad y más originales de nuestra centuria.