Apunte sobre la textualidad de Hernández

José Carlos Rovira
Universidad de Alicante

La presente reflexión tiene por objeto recordar algunos problemas de edición de Miguel Hernández y dar una breve perspectiva sobre la riqueza del material textual que del poeta se conserva, haciendo algún breve apunte sobre las posibilidades de este material.

Con mayor o menor fortuna, el autor de estas páginas se ha dedicado y se sigue dedicando a la edición, entre otros, de Miguel Hernández. Es una actividad antigua que me ha ocupado un tiempo crítico que, al menos, habrá servido para entregar a algunos lectores un texto más depurado [1]. La promesa de una edición crítica sobre la totalidad de la obra es una expectativa abierta que, ojalá, tenga su feliz conclusión en los próximos meses. Quisiera ahora solamente, por tanto, apuntar algunas ideas que me parecen esenciales sobre las cuestiones enunciadas.

La primera concierne a la textualidad material de Hernández, quien, en un corto ciclo de escritura, dejó una obra amplísima, de la que sólo una parte obtuvo edición en vida del autor: *Perito en lunas, El rayo que no cesa, Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, entre las obras poéticas; *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, El labrador de más aire* y *Teatro en la guerra*, entre las teatrales. El volumen material de esta textualidad no ocupa ni el cincuenta por ciento de la obra completa desde la primera edición, la de Losada en 1960, y un conjunto de conocidas aportaciones a partir de entonces no dejan de acrecentar este patrimonio textual hasta límites insospechados. Citaré como jalones prin-

---

[1] En el momento de esta reflexión trabajo de nuevo, para la edición de las *Obras Completas* del escritor, en un proyecto que realizo con Agustín Sánchez Vidal, y con la colaboración de Carmen Alemany Bay, quien en unos meses podrá leer su Tesis de Doctorado, que dirijo, sobre *El antetexto hernandiano*.

cipales de esta aportación los de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia[2] y los de Agustín Sánchez Vidal[3], junto a otras posteriores más fragmentarias[4].

Un poeta significa en este caso una obra a recrear por sucesivas intervenciones de críticos y exploradores en una textualidad difícil: en un catálogo descriptivo realizado en 1988[5], sobre el conjunto de manuscritos y copias mecanográficas procedentes del archivo de la familia, llegábamos a una clasificación del material en la que los textos inéditos (Grupo I —todas las referencias lo son al catálogo citado antes—, que ocupa las carpetas 220 a 255 del archivo, con 64 soportes materiales) eran el 5,25% del material estudiado, mientras el grupo de esbozos y antetextos (Grupo X, carpetas 256-398, soportes 203) completaban el 16,65% del material.

¿Qué significado tiene esta clasificación para la edición de un autor contemporáneo? En primer lugar parece evidente que hay que abordar ese amplio conjunto de textos inéditos señalados. Una primera ordenación separará los textos que se puedan recuperar y que muestren un valor artístico real, de aquellos otros que son materiales preparatorios, esbozos y antetextos.

La primera cuestión que quiero abordar es en relación a ese conjunto de inéditos. Para quien conozca la escritura de Hernández no será una sorpresa el saber que tenemos que indagar su presencia en unos pobres materiales que van desde hojas sueltas y trozos de papel, a un cuaderno escolar o a fragmentarios cuadernos desencuadernados, con una escritura generalmente realizada mediante un lápiz. Pocas son las copias mecanográficas y frecuente es, en el interior de las autógrafas, el encuentro con muchas zonas tachadas, con muchas probabilidades abiertas que llenan las márgenes del texto, con la cancelación sistemática de algunos poemas —sobre todo en la producción final— acerca de los que los editores siempre hemos debido plantearnos el sentido que tenía una recuperación de lo que antes el poeta había tachado. Voy a comenzar con esta cuestión.

---

[2] Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Introducción, estudios y notas: L. de Luis y J. Urrutia, Madrid, Zero, 1976. Hay varias ediciones posteriores y, a partir de 1982, en Madrid, Alianza Editorial.

[3] *Poesías Completas*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.

[4] Citaré, entre éstas, mi edición de *Veinticuatro sonetos inéditos*, Alicante, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», 1986, hasta las más recientes intervenciones de Carmen Alemany Bay, reconstruyendo poemas que se editaban fragmentariamente como, «Casi un inédito hernandiano: *El silbo de mal de ausencia*», *Anales de la Universidad de Alicante*, 1988, pp. 13-31, o en «Reconstrucción inédita del Silbo hernandiano: *Mar y Dios*», *Condados de niebla*, n.º 9-10, 1990, pp. 92-100, o espigando un conjunto textual de casi cien inéditos de los que algunos han ido apareciendo en sucesivas antologías realizadas conjuntamente (Alicante, Aguaclara, 1989; Madrid, Taurus, 1990) quedando su bloque principal para las anunciadas Obras Completas.

[5] *Clasificación y descripción de los materiales de Miguel Hernández depositados en el Archivo de «San José» de Elche*, Elche, 1988. De este trabajo, realizado con la colaboración de Carmen Alemany, existen copias en el archivo ilicitano en el que están los manuscritos y en la biblioteca Gabriel Miró de Alicante. A partir del catálogo se confeccionó un microfilm de la totalidad del archivo, a disposición de los investigadores en su mayor parte, a excepción de un conjunto de textos que podrán usarse a partir de marzo de 1992.

Recuperar todos los inéditos

Una de las preguntas que el editor tiene que hacerse está formulada mediante lo que planteaba ahora mismo: ¿Qué derecho tenemos de sacar a la luz hasta el último papel de un escritor? Ha sido frecuente esta controversia cuando se trataba de correspondencias, que todavía iluminaban aspectos de relación con personas vivas. En el caso de Hernández parece evidente que el apartado de correspondencias sólo adquiere una cierta conflictividad en el período final, y algunas imágenes de excesiva sumisión en el período inicial. La postura del editor, en cualquier caso, no puede ser otra que, en lo referente a la correspondencia, sacar hasta el último papel en cuanto éste signifique un aporte biográfico imprescindible.

Otro problema, quizá más importante, nos lo plantea la totalidad de materiales conservados de un poeta que hacen referencia a su proceso creador (esbozos y antetextos) o son poemas que no construyeron libros. Es evidente que en el caso de Hernández estamos determinados siempre por las circunstancias especiales de escritura y el corto proceso temporal en el que la desarrolló: Hernández realizó selecciones, pero parece evidente que un poeta que muere a los treinta y dos años no tuvo mucho tiempo para decidir sobre la propia textualidad. Misión del editor es incorporar la totalidad de materiales que tengan un valor autónomo y estético a la edición de la Obras Completas, incorporarlos como un rasgo diferente a los libros publicados, pero reconstruyendo aquellos espacios que fueron proyectos de libros que sistematizan una escritura. El caso de *El silbo vulnerado*, publicado por Cossío (1949) es el primer extremo de una indagación textual que ha concluido recientemente con la reconstrucción total del *Primer silbo*, hipótesis desarrollada por Sánchez Vidal (1979), a la que se sumaron algunos de los *Veinticuatro sonetos inéditos* que yo mismo publiqué (1986), y que finalmente ha obtenido así su reconstrucción.

Este camino, abordado por todos los editores rigurosos de la obra, va a quedar concluido en los próximos meses. En él, un problema aparte ha significado todo lo concerniente al período final de la obra, es decir, a lo que desde la edición Losada se consideró *Cancionero y romancero de ausencias* y *Últimos poemas*. Si tomamos la perspectiva de la última edición de este conjunto de materiales y la comparamos con la edición Losada, obtendremos el proceso de una perspectiva textual que dice mucho sobre los problemas de edición de un autor contemporáneo que ha dejado un conjunto de materiales (un cuaderno, dos bloques de manuscritos en soportes diferentes, manuscritos y alguna copia mecanográfica exentos), con la intención unitaria de un libro y la dispersión textual que las circunstancias de escritura imprimen a los materiales. Sucesivas ediciones (Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia [1974 y 1978], Rovira [1978, 1985 y 1990], Sánchez Vidal [1979])[6]

[6] Las ediciones referenciadas son las siguientes: *Obra poética completa*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero, 1976. (Hay varias reediciones, la última en Madrid, Alianza Tres, 1982); *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen,

significan una determinación textual con una amplia perspectiva de variación que se evidencia en una serie de propuestas de las que considero fundamentales:

1.º) La consideración de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia de que la existencia de un cuaderno titulado por el poeta *Cancionero y romancero de ausencias* era, mediante la reproducción de éste, la base de reconstrucción de la textualidad final, aunque, contradiciendo este principio, siguieron manteniendo un apartado de *Últimos poemas* y excluyeron del *Cancionero* algunos que, en sus títulos o en su texto, aparecían claramente indicados por el poeta en éste.
2.º) La propuesta de Sánchez Vidal de considerar todo el conjunto como una misma obra, por múltiples razones como la aludida antes, generando una serie de espacios que diferenciaban claramente los sucesivos aportes. Por varias razones, el editor no siguió en algunos casos rigurosamente sus propuestas.

En la introducción a mi edición de 1990 someto a crítica los resultados de estos editores, aunque valorando ampliamente el sentido final de sus propuestas, llegando a una ordenación diferente. Sobre ella quiero decir que creo que procede de seguir hasta sus últimas consecuencias las indicaciones anteriores, que son básicamente el respeto y las indicaciones del texto principal —el cuaderno mencionado— y evitar que entren en el *corpus* de la obra poemas que fueron tachados por el autor, ordenando éstos en un apéndice, depurando por tanto el texto de algunas composiciones cuyo rango no puede ser similar nunca al de los restantes. Un poeta, cuando tacha un poema, por muchas vueltas que le demos al drama de la escritura que está condicionando el final de Hernández, nos deja una indicación que no podemos no aceptar. Otra cosa es que consideremos necesario, precisamente por las circunstancias inconclusas de la escritura, dar la totalidad de materiales rescatables, pero siempre al margen del *corpus* central, y con indicación explícita de su condición de cancelados por el poeta.

Alguien podría dudar acerca de si tenemos derecho los editores a penetrar tras las tachaduras, pero sería obviamente una duda ingenua. Hernández pertenece a esa historia esencial de la literatura en el que un drama vital condiciona el proceso de escritura hasta límites rotundos. Su texto es patrimonio de una historia y lo que parece más importante es que fue voluntad del propio poeta conservarlo: cuando hace llegar estos materiales últimos a Josefina Manresa, indicándole que los conserve, estamos ante una voluntad de legar, también los textos tachados, a los que vayan a enfrentarse con la escritura inconclusa, con el drama acuciante que la determina.

1978; *Poesías completas*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979; *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1984; *Cuaderno del Cancionero y romancero de ausencias* (facsímil), ed. de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto Gil-Albert, 1985; *Cancionero y romancero de ausencias*, ed. de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1990.

Por otra parte, tendríamos que poder meternos en la cabeza del escritor —lo cual es imposible— para explicarnos las razones de las tachaduras: generalmente deben responder al no convencimiento sobre lo escrito, pero pueden tratarse de otras razones. Lo ejemplificaré mediante un curioso poema que aparece por primera vez en la edición de 1990, en el apartado correspondiente de poemas tachados, y que está en la hoja segunda del grupo denominado B (clasificación 164/A-337). Dice así:

MI CUERPO

Mi cuerpo sin tu cuerpo,
canal que un palo seco,
tendido en una sábana
de mármoles y desiertos.

¡Qué triste un cuerpo solo!

Mi cuerpo sin el tuyo,
como un ojo sin otro,
brumoso de rocío,
temblando siempre otoño.

¡Qué triste un cuerpo solo!

Dos poemas antes aparece tachado el que sigue:

Yo solo.
Entre estas cuatro paredes
yo solo y un volcán.
Nadie nos apagará.
Yo solo.
Yo solo sobre este lecho
de escarcha, y mi volcán.
Nadie nos apagará.

Parece evidente que las imágenes nos conducen a un instante de evocación carcelaria de la amada, resuelto en una masturbación, indicada por la insistencia en la soledad y los términos «palo seco», «brumoso de rocío», «temblando», en el primero, o la imagen del volcán —«mi volcán»— en el segundo. Quizá estemos, en la cancelación de los poemas, ante la pudorosa autocensura, por lo desgarrado de la situación, de un poeta que ya había narrado esta sexualidad solitaria en el temprano «Sexo en instante» (Octava 10 de *Perito en lunas*), donde el hermetismo gongorino resolvía el poema:

A un tic-tac, si bien sordo, recupero
la perpendicular morena de antes,
bisectora de cero sobre cero,
equivalentes ya, y equidistantes.
Clama en imperativo por su fuero,
con más cifras, si pocas, por instantes;
pero su situación, extrema en suma,
sin vértice de amor, holanda espuma.

Por el contrario, en la construcción final, el poeta ha asumido de nuevo el motivo y lo ha podido cancelar para evitar la imagen desgarrada que de sí mismo nos avanza.

Pero no son esas las consideraciones, por detrás del valor que indudablemente los dos poemas recuperados presentan, las que nos pueden llevar a una conclusión clara. Parece evidente que todo indica (desde las circunstancias de la escritura, desde la voluntad de Hernández para conservar todos estos materiales, desde su presencia material en última instancia) que la misión del editor es recuperar hasta la última muestra de creación. Insisto sobre que el poeta Miguel Hernández es ya afortunadamente sólo un problema de la historia de la Literatura y, si por afición, vocación y profesión nos debemos a ésta, la misión parece ser obvia al enfrentarnos con sus textos.

Esbozos y antetextos

Uno de los problemas filológicos más apasionantes en el enfoque del texto de un escritor es seguramente ese conjunto de materiales que aparecen en la perspectiva de la creación, anticipándola como esbozo de la misma, o como antetexto. Brevemente, quisiera establecer una definición del concepto de antetexto que estoy utilizando. Diré para ello que utilizo la noción en el sentido que Cesare Segre planteó una vez: «cada borrador, o primera copia, es desde un punto de vista lingüístico un texto coherente» [7]. Una amplia reflexión metodológica y una práctica crítica igualmente extensa [8] apoyan en la actualidad esta indagación que, por encima de cualquier otro valor, tiende a situarnos ante las etapas germinales de la creación y ante la serie de variaciones y variantes que

[7] Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, 1985, pp. 87 y ss.

[8] Citaré sólo algunos materiales principales de esta reflexión: Jean Bellemin-Noël: «Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, etablir un avant-texte», *Litterature*, n.º 28, 1977, pp. 5-18; Bruno Basile: «Verso una dinamica letteraria: testo e avantesto», *Lingua e stile*, XIV, n.º 2-3, 1979, pp. 395-410: Jean Bellemin-Noël: *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Libraire Larrousse, 1972. También es fundamental el monográfico de *Litterature*, dedicado a *L'inconscient dans l'avant-texte*, n.º 52, diciembre de 1983, con colaboraciones de Yves Gohin, Bellemin-Noël, Jacques Chabot, etc. Sería muy extenso citar aquí los materiales de análisis de antetextos concretos de autores contemporáneos.

van creando sucesivos sistemas hasta llegar al final: la obra. Por encima de las indicaciones formales que una indagación semejante nos depare, son los valores centrales de la creación en su conjunto lo que se ponen en juego al aproximarnos a un poeta de esta manera.

En el caso de Hernández conservamos afortunadamente un conjunto amplísimo de esbozos y antetextos —me atrevería a dividir la doble denominación apuntando que en el esbozo todavía no tenemos un sistema como en el antetexto—. Por una parte, resulta básica la conservación de este conjunto de materiales que ocupan un 16% del archivo del poeta; por otra, el valor que indudablemente tienen.

Un recorrido metodológico por los materiales principales de la crítica textual basada en el enfoque señalado nos presentará algunas indicaciones esenciales para el trabajo. Sintéticamente quisiera establecerlas y decir que responden básicamente a la búsqueda de una dinámica de la escritura[9], que, a través de esbozos y antetextos, va configurándose como el testimonio espacial y temporal de un proceso que confluye en el poema (o en cualquier otra creación, ya sea prosa, o libro de poemas unitario, o pieza teatral). La energía de la creación remite aquí por primera vez al conjunto de aproximaciones al texto que el autor previamente realiza. La energía de la creación puede ser definida por la metáfora de Víctor Sklovski de «la cuerda del arco», comparativamente a la acción del creador que en ésta tiene «el modo de acumular energía que posteriormente puede ponerse en movimiento, realizarse de acuerdo con nuestra voluntad»[10]. Aunque el conjunto de tensiones que se generan en el proceso de escritura y se reflejan en los esbozos y antetextos no pueda ser definido por supuesto sólo por mecanismos de voluntariedad, ya que la energía en desarrollo es un problema de una bipolaridad consciente e inconsciente. La crítica de variantes, las tachaduras y vacilaciones, tienen un amplio campo de juego en esta cuestión. Huir de la descripción impresionista de estas manifestaciones del texto parece ser una necesidad, para agrupar tendencias semánticas, sustituciones, fenómenos de incremento de determinados valores significativos, constitución de términos claves, hasta construir sistemas de expresión que confluyen en la unidad artística y su desarrollo final.

Este apunte metodológico intenta determinar el conjunto de actitudes que habrá de mantener ante la textualidad germinal de Hernández como ejemplo que nos ocupa. Resulta esencial para estudiarla una perspectiva que tenga en cuenta algunas posibilidades del conjunto de materiales aludido. Éstas pueden ser:

1. Aislar y analizar aquellos textos que no tengan un desarrollo posterior en la escritura. La dinámica literaria que nos abren estos textos es probablemente la demostración de un ejercicio lingüístico (y poético), que muchas

---

[9] Cf. principalmente para la reflexión siguiente el trabajo de Bruno Basile citado antes.

[10] Víctor Sklovski: *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 11.

veces se determina como comprensión de un vocabulario, extensión semántica de éste a través de sinónimos y antónimos, fijación de imágenes que posteriormente sí van a desarrollarse en la escritura, en una construcción diferente a la que las ha generado, es decir, abriendo sucesivos antetextos de poemas que reciben finalmente estas imágenes y su tensión creativa.

2. Estudio concreto de los esbozos y antetextos que desarrollan un poema. Sucesivas calas en ideas, variantes, tachaduras, imágenes y símbolos claves, aunque inicialmente deban tratarse de una manera descriptiva impresionista, posteriormente deben constituir una construcción sistemática, si, como parece evidente, estamos ante un poeta que minuciosamente ha abordado un procedimiento de creación y ha obtenido (es la prueba definitiva) un sistema —que quiere decir aquí una obra compleja, repleta de sugerencias intertextuales, de constitución simbólica y de variantes sucesivas en el tratamiento de los propios símbolos—.

La dinámica textual que estos análisis nos establecerán tiene mucho que ver, en un escritor en el que más de la mitad de la obra no fue organizada definitivamente por él mismo, con nuestra posibilidad de acertar en la organización y sistematización de su texto, al menos en aquellos márgenes de incógnita que nos sigue presentando, al menos en aquellos umbrales de incertidumbre que un autor como éste nos abre, y sobre algunos textos paradigmáticos de estos problemas, como el mencionado *Cancionero y romancero de ausencias*, resulta un análisis esencial para determinar incluso versiones últimas al margen de los órdenes aparentes de la textualidad dispersa. Pero tiene que ver también —y sobre todo— con la formación activa de una poética que no es tanto una serie de principios expresados como la ejecución dinámica de éstos. Los materiales señalados adquieren por tanto un valor imprescindible para la edición crítica del texto hernandiano y para la comprensión de su trabajo de escritor, incluso de su formación como escritor, enmarcada siempre en el fenómeno explícito de las posibilidades que una formación no sistemática, un mimetismo inicial sobreabundante o una ingenuidad cultural manifiesta, parecían determinar en su creación, frente a los resultados sorprendentes que ésta tuvo.

Un ejemplo del valor de los esbozos y antetextos

Antes he insistido en el valor esencial de los materiales comentados. Del archivo citado, elijo uno de los primeros fragmentos breves, sin conclusión, consistente en dos líneas. Es el siguiente[11]:

> madre, te siento hundirte en barro, tú que me diste huesos como espadas y labios como—

[11] X/100, carpeta 327 del archivo citado.

Un ejemplo semejante, en el límite de los fragmentos por su extensión, puede ser obviamente valorado por la relación evidente que establece con *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre. El motivo que aparece en la línea última es un juego con el título de la obra, conduciéndonos a leer inmediatamente el poema «Madre Madre» del libro citado:

La tristeza u hoyo en la tierra
dulcemente clavado a fuerza de palabra
[...]
La tristeza como un pozo en el agua
pozo seco que ahonda el respiro de arena
pozo.— Madre ¿me escuchas?

Parece clara la relación que se establece entre el breve apunte de Hernández y los motivos del poema de Aleixandre («hundirte en barro» = «hoyo en la tierra», «pozo seco»). Sería suficiente prueba para concluir en la lectura temprana de esta obra de 1932, pero el apunte nos lleva además no sólo a la temprana afición por la poesía de Aleixandre, que confluye en 1935 en el poema «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», sino a que algunos términos y contextos de este poema coinciden con centros de construcción posterior del lenguaje de Hernández. Releemos otro fragmento de «Madre Madre»:

La tristeza no siempre acaba en una flor
ni ésta puede crecer hasta alcanzar el aire
surtir...

y nos introduciremos probablemente en palabras-claves y desarrollos metafóricos (la flor, el hoyo, el pozo) que lo son del lenguaje final hernandiano, por supuesto que con otra dimensión sistemática, con otras claves expresivas, pero sin que dejen de recordarnos en alguna medida este poema.

El breve ejemplo debe servir sólo aquí para insistir sobre el valor principal que el material citado debe tener. Por supuesto que esta apreciación descriptiva sólo adquiere valor en la indagación sistemática de los esbozos y antetextos.

Otros textos de interés textual: las traducciones de 1932

Recientemente he llamado la atención sobre una sorpresa, no absolutamente desconocida, que abría nuevas perspectivas para la dinámica literaria inicial que el poeta realiza. Me refiero al problema de Hernández como traductor, en una temprana experiencia que lo situó, con múltiples dificultades, ante algunos poemas de la tradición francesa del simbolismo y el postsimbolismo. Brevemente quisiera insistir sobre el papel formativo en su lenguaje que estas traducciones tienen y, al margen de su valor final, sobre la necesidad de darlas a conocer en la perspectiva de formación del poeta.

La actividad a la que me refiero la comienza Hernández en 1932, por el dato que nos entregan dos cartas a Raimundo de los Reyes, redactor jefe del periódico murciano *La Verdad*, en la que habla de una traducción que le ha enviado de «El remero» de Paul Valéry. En una reciente aproximación a esta actividad de traductor[12], señalo la existencia de textos traducidos de Apollinaire, Mallarmé, Jean Cocteau y Jules Romain. Son traducciones que presentan errores, pero que mantienen la búsqueda de una calidad rítmica e imaginativa, a través del lenguaje de otros que se convierte así en un dinamizador imprevisto de la poesía de nuestro autor, quien, a los 22 años, en medio de su práctica gongorina, se esfuerza también por llegar, mediante la traducción, a otros modelos universales que distan mucho del espacio «provincial» en el que hasta esos mismos años se ha mantenido. E impiden cualquier lectura que siguiera afirmando la espontaneidad y los gustos populares de nuestro poeta, sin entender la indagación universal sobre la poesía que, con sus medios, está intentando desde el comienzo.

Esta cuestión, que aquí he vuelto a reseñar someramente, exige un estudio más amplio que pasa por la identificación de todos los modelos traducidos y la valoración de este núcleo de textos, para determinar su papel en la formación primera del lenguaje hernandiano. Y exige, por supuesto, la publicación de un material que, no adquiriendo un sobresaliente resultado artístico (insisto en la presencia de errores léxicos que destrozan las traducciones), obtiene sin embargo un estatuto principal en la búsqueda del lenguaje que Hernández está intentando.

Ejemplo fragmentario de una traducción

Del poema de Apollinaire titulado «Fiesta» tenemos dos versiones; una primera, en una hoja repleta de tachaduras, y la segunda, que tiene el carácter de versión definitiva y cuyo resultado es ciertamente creativo, aunque en su desarrollo se hayan colado algunos errores de bulto, errores que demuestran una cierta inseguridad con la lengua de la que traduce.

Repasemos algún fragmento: «Fiesta» traduce «Fête», que pertenece al libro *Case d'armons*. Dice así Hernández en la primera estrofa:

Fuego de artificio en acero,
que surge encantador y relampagueante
artificio de pirotécnico
mezcla de gracia y coraje,

con lo que traduce:

[12] Cf. «La búsqueda temprana de modelos universales: las traducciones de 1932», en *Introducción* a Miguel Hernández, *Antología poética. El labrador de más aire*, ed. de José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Taurus, 1990.

Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage... [13].

Luego siguen algunos errores léxicos que invalidan en este caso la comprensión del texto. Pero es destacable, en el fragmento citado, la búsqueda de una traducción creativa, rítmica y mantenida en parte por la rima, lo cual lleva al cambio de estructura verbal o a la feliz recreación de «éclairage» como «relampagueante».

El ejemplo debe servir nuevamente como propuesta de indagación, en las líneas de formación de imágenes y de lenguajes que el poeta realiza, y en un futuro espero desarrollarla.

Para concluir

He intentado ordenar brevemente algunos aspectos de la textualidad de Hernández que siguen siendo líneas de investigación, más o menos avanzadas, que en los próximos meses tendrán nuevos desarrollos. Insisto finalmente sobre que los problemas de una nueva edición, o el uso crítico de esbozos y antetextos, o la actividad de Hernández en cuanto traductor, son calas necesarias para avanzar en la visión del poeta. Muchas veces, ante los datos biográficos y formativos de Hernández, ante su corto proceso de escritura, algunos críticos tuvieron la tentación de resolver como un milagro lo que, minuciosamente, tiene su respuesta en un arduo trabajo textual. Esto, para los que no creemos en milagros, ha sido siempre evidente. En cualquier caso de lo que se trataba, y se trata, es de encontrar la respuesta de unos resultados en los abundantes materiales que los fueron preparando. Este apunte es sólo una invitación a ello.

[13] Apollinaire: *Poesía completa*, ed. bilingüe, trad. de González Porto, Barcelona, Ediciones 29, 1981, vol. III, p. 224.