¿CÓMO ESCRIBÍA MIGUEL HERNÁNDEZ SUS POEMAS? APUNTES PARA DESCUBRIR UN PROCESO CREATIVO SINGULAR

CARMEN ALEMANY BAY

Mitos sobre la obra y vida de Miguel Hernández hay muchos, y uno de ellos es que el poeta oriolano tenía una capacidad innata para la poesía; y aunque es indiscutible esa capacidad, desde el imaginario colectivo se ha forjado la idea de que el escritor elaboraba directamente los poemas sin previa elaboración. En general, podemos afirmar que difícilmente se puede llegar a escribir una buena composición –siempre hay casos– sin que haya detrás un proceso reflexivo y un mínimo de tensión poética en el proceso de escritura; pero en el caso de nuestro autor, nos atrevemos a decir –a la vista de los manuscritos que se conservan–[1] que Miguel Hernández cumplió la máxima de Juan Ramón Jiménez de que la poesía es lo espontáneo sometido a lo consciente. Revisada la totalidad de los manuscritos que del poeta se conservan podemos afirmar que la mayor parte de sus composiciones tuvieron elaboración previa; aunque ese proceso de creación irá variando a lo largo de los años. Es nuestro propósito reseñar en estas páginas cómo el poeta de Orihuela fue mutando la forma de elaborar los poemas en la medida que fue domeñando el difícil arte poético, sin olvidar que ciertas circunstancias vivenciales afectaron en mayor o menor medida ese proceso.

Para Miguel Hernández, poeta de formación casi autodidacta, no tuvo que ser fácil internarse en la disciplina poética, es por ello que

[1] Más de un millar de manuscritos del poeta, después de un largo periplo, han sido cedidos a la Diputación de Jaén. Recodemos en este punto que la viuda del escritor, Josefina Manresa, depositó en 1986 los manuscritos de Miguel Hernández en el Archivo Histórico de San José (Elche), y allí estuvieron hasta 2011. Por desacuerdo entre los familiares del poeta y el Ayuntamiento de Elche, los manuscritos fueron retirados del citado lugar.

tuvo que *inventarse* diversos procedimientos para acercarse al poema deseado. El proceso de aprendizaje va a ser muy intenso en el primer periodo poético –a saber, la etapa de *Perito en lunas*– y si bien este irá atenuándose y modificándose permanecerá hasta la escritura de sus últimas composiciones.

En cualquier caso, existen una serie de denominadores comunes que van a ser invariables. Es habitual –aunque esta regla no es infalible–, que el proceso de escritura comience con la creación de uno o varios bocetos escritos en prosa y en los que el autor separa mediante guiones algunas frases, en ocasiones son versos, que después rescatará con o sin variantes en la versión poetizada; si ha desarrollado ampliamente el boceto, este se convierte en pieza fundamental para elaborar la primera versión versificada. Lógicamente, cuando existen esbozos previos en prosa, las versiones en verso anteriores a la definitiva no serán tan abundantes.

En lo concerniente a la forma de los bocetos, en la mayoría de los casos están escritos con lápiz, y en ocasiones con plumilla; aunque a veces aparece el manuscrito escrito con lápiz y posteriores anotaciones con plumilla o viceversa. Comienzan casi siempre con letra minúscula y los termina sin ningún signo de puntuación, a veces con un guion; al tratarse de un borrador, la puntuación no es respetada. Asimismo, y como hemos anunciado, separa las frases o las ideas mediante guiones, lo que es una prueba de que estamos ante un esbozo previo y no ante una prosa; son numerosas las oraciones que quedan incompletas y, en ocasiones, no tienen sentido pleno.

Es sistemático, y por otra parte lógico, que añada palabras, e incluso frases entre líneas, y que las tachaduras sean abundantes –a veces frases, a veces palabras que son sustituidas por sinónimos–; aunque ello no es siempre indicativo de que haya desechado ese material, sino que lo ha trasladado al verso, lo que muestra que el poeta releía los bocetos antes de pasar a elaborar el poema. En no pocas ocasiones, en el mismo manuscrito en el que ha elaborado el boceto en prosa escribe la primera versión en verso.

Tras la creación del esbozo, si este existe, el poeta pasa a escribir la versión verso, versiones fragmentarias y en ocasiones casi completas. En cualquier caso, esa primera muestra en verso va a ser el paradigma para seguir elaborando otras versiones hasta llegar a la definitiva.

Este sistemático proceso de creación empezó a trabarse tras su primer viaje a Madrid. Su posicionamiento radical en el aprendizaje de lo poético le llevó a trabajar intensamente el lenguaje, a copiar definiciones de palabras, a escribir juegos de rimas que extraía de diccionarios con la finalidad de ir aumentando su exiguo caudal lingüístico y con la intencionalidad de ir creando un vocabulario propio. A partir de esas copias configuraba series continuadas de versos que separaba entre guiones y que le servían como referente para escribir poemas. Como ejemplo, en un esbozo (L-47)[2] anota la siguiente definición: «simulacro, acción de guerra fingida para adiestrar las tropas-»; o más adelante, «coluro cada uno de los dos grandes círculos de la esfera celeste que pasan por los polos y cortan la eclíptica (uno en los puntos equinocciales y otro en los solsticiales)-». La búsqueda de sinónimos también es intensa, el poeta anota en otro manuscrito (clas.354/X-157): «dofo- necio- ignorante grosero- [...]- menoscabar, recudir, acotar, disminuir- [...]- pío devoto, piadoso- [...]- inopia, indigencia, pobreza- [...]- ejerce- incluye cede- insiste- persiste- induce-».

Al mismo tiempo que Miguel Hernández estaba escribiendo octavas y décimas, el poeta insiste en estos borradores en el hallazgo metafórico, en la elaboración de juegos de palabras que nos remiten sin duda a la creación de auténticas greguerías al modo de Ramón Gómez de la Serna. Tomemos como ejemplo un manuscrito (clas.350/X-153) en el que nuestro escritor establece una red de metaforizaciones sobre zapatos, pies y dedos que asoman entre los rotos del calzado:

> zepelines terrestes- asoma la nariz de los pulgares- os abrís como castañuelas malolientes- los dientes de mis pies os han mordido- tesoros de callos, forro de mis pasos- [...]- sois pares como los guardias civiles- tricornios de los pies- coches ya sin caballos- un bostezo de piel-

---

[2] Tomamos la referencia de la clasificación de los manuscritos del poeta que fue realizada por José Carlos Rovira y por quien esto en el Archivo Histórico de San José en 1988. Estas mismas referencias sirvieron para el apartado de esbozos y variantes incluido en *Obra completa*, I, Ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Avisamos de que seguimos la ordenación propuesta en la *Obra completa* y que la paginación aparecerá entre paréntesis.

Sin embargo, estos ejercicios poéticos eran insuficientes para sus exigentes inquietudes; por ello no dudó en copiar de su puño y letra composiciones de otros escritores como Jorge Guillén[3] y traducir, con su precario francés, a autores que revolucionaron la poética europea: Verlaine, Mallarmé, Cocteau, etc.

Estos ejercicios, como hemos insinuado, le sirvieron de apoyo para configurar, fundamentalmente, un haz considerable de octavas reales –las 42 que cupieron en *Perito en lunas* más otras 45[4] que se excluyeron y que mantienen el mismo hilo conductor– que intentaban emular a las que por aquel entonces ya habían publicado algunos poetas de la Generación del 27. La crítica ha aludido en infinidad de ocasiones a las dificultades por las que tuvo que pasar el poeta para conseguir la redondez de sus octavas, internarse en la utilización continuada del verso endecasílabo no tuvo que ser fácil; pero aún más dificultoso tuvo que ser la composición, ya que se trata de una estrofa cerrada que implica un solo discurso: no hay en esta forma métrica conmutación discursiva –a diferencia del soneto que tanto practicará Hernández poco tiempo después–, sino un solo tipo de discusión, de apología o de descripción.

El forcejeo no solo presente en la utilización del lenguaje, sino también en la forma de la octava, llevó a Miguel Hernández a

---

[3] Miguel Hernández copió muchos de los poemas del primer *Cántico*, así lo demuestran los manuscritos que se conservan en dos carpetas del Archivo de San José (clas.201/A-427...429). En el reverso de las páginas (en el anverso aparecen las siguientes octavas: «Rama, tus anteayeres, sin mesura», «En el a cuatro patas quieto chopo», «Si redentor del hombre y del acero» y «Ese carrillo en popa, que ¡ay! no hiño») copia con plumilla poemas de Guillén, al igual que en dos páginas sucesivas. En otra carpeta (clas.234/I-24), sobre un octavo sencillo que lleva el sello del Círculo de Bellas Artes de Orihuela, apunta en el anverso y el reverso otros poemas de Guillén. Este conjunto se completa con ocho hojas escritas a lápiz y a máquina de otros poemas de *Cántico* y que hasta hace unos años se conservaban en el domicilio de los herederos. Así los atestiguó José Carlos Rovira en el artículo «Aspectos de la formación del lenguaje poético», en *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, Ed. de Serge Salaün y Javier Pérez Bazo, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, 69-78.

[4] Es seguro que Miguel Hernández quiso incluir algunas de estas en su primer libro publicado, de hecho entregó a la editorial más octavas de las que constan en *Perito en lunas* pero, por razones de extensión y de unidad, ya que formaba parte de una colección cuyo primer libro fue *Tiempo cenital* de Antonio Oliver Belmás, tuvo que excluirlas y en la *Obra completa* aparecen incluidas en PS, II.

elaborar estas de diversas formas, tal como podemos comprobar si nos atenemos al proceso de escritura. Si revisamos el proceso de creación de todas ellas llegamos a la conclusión de que las compuso o las elaboró de tres maneras diferentes.

En primer lugar incluimos aquellas en las que, previamente a la versión en verso –ya sea ya versión variante o definitiva–, el poeta empieza a construir su texto a partir de breves esbozos en prosa, frases que separa mediante guiones donde en ocasiones aparecen incrustados versos que pasarán de igual forma, o con pequeñas matizaciones, a la versión definitiva. Muy pocas son las composiciones en las que ha seguido este proceso de creación. Por ejemplo, la XXII «(Panadero)» está precedida de un pequeño esbozo en prosa (L-69-2) en el que aparecen los mismos centros temáticos y metáforas que desarrollará en la versión definitiva, aunque no estrictamente versos definitivos. En otra octava, la XXIX «(Gitanas)», escribe un esbozo (416/Z-26...56) titulado «Pasto de gitana» donde aparecen ya las palabras-clave que estarán presentes en la versión definitiva; pero pocas son las frases, debido también a su brevedad, que pasarán al texto publicado.[5]

En un segundo grupo incluimos aquellas octavas en las que el poeta tiene la necesidad de escribir varios esbozos en verso, en su mayor parte tachados, antes de llegar a la versión definitiva. Miguel Hernández empieza a crear el esquema versal de la octava, aunque a veces de forma incompleta, y a partir de ese primer modelo va elaborando otros hasta lograr al poema deseado. Se incluirían en este apartado, entre otras, la octava VII «(Palmero)», la VIII «(Monja confitera)» y la XXIV «(Veletas)».[6] En esta última, tras dos esbozos

---

[5] También la octava XXVIII, «Gota de agua». Las octavas no incluidas en *Perito en lunas* y que cumplen estos requisitos son: «Rebelde al freno de la sombra iba», «En el a cuatro patas quieto chopo», «Camisa-tendida», «El turquesa limón, verde vecino» y «Lámpara. Lechuzas».

[6] Otras octavas que comparten semejante proceso de creación son: la XXXII «(Noria)», la XXXVI «(Funerario y cementerio)», la XXXVII «(Crimen pasional)», la XLII «(Guerra de estío)». Las octavas de PS, II que cumplen estos mismos requisitos son: «Siesta. Se ratifica la culebra», «Vibran las herrerías celestiales», «Dos rectas, tierra y mar, en lo lejano», «Excelsos marchan los adolescentes», «¡Tanto corsé como la palma lleva», «Comienza entre los cantos el deshielo», «La cal acomete atentadas blancuras», «Ramas, tus anteayeres, sin mesura», «Sí, redentor: del hombre y del acero», «Ese carrillo en popa

previos (L/75-4)[7] y (L-75-5)[8] tachados, va afianzando la imaginación del motivo principal, las veletas, aunque la distancia metafórica es evidente. Finalmente escribe un tercer boceto (L-73-1) en el que ya no existe ninguna variante; pero sí un proceso de tachaduras en el que va perfilando palabras hasta llegar a la versión definitiva.

Esta forma de elaborar las octavas será la más habitual. Por otra parte, es bastante común que en el proceso de creación de las octavas, antes del primer verso, o entre el cuarto y quinto, o entre el sexto y el séptimo, así como en el pareado que sirve de elemento de cierre, el poeta someta al texto a varias tensiones y, a partir de los versos tachados, cree los que le siguen.

Un último apartado estaría constituido por aquellas octavas que no contienen ni bocetos previos en prosa, ni esbozos en verso; aquí el poeta trabaja directamente sobre ella. Los comienzos suelen ser difíciles, de ahí que tache frecuentemente fragmentos de versos, aunque en ocasiones estos son recuperados casi íntegramente. En cualquier caso, y lógicamente, los motivos metafóricos son los mismos y las palabras que cambia son escasas.[9]

En este proceso intenso de escritura de octavas, Miguel Hernández elabora casi simultáneamente décimas al estilo guilleniano. El poeta sigue manteniendo la imaginería y la metaforización ya utilizada en *Perito en lunas*, aunque se permite en ocasiones introducir la subjetividad, marcada por la primera persona, de la que prescindió en su primer libro y que a partir de estos momentos pasará a ser usual en sus versos. Asimismo, los títulos pasarán a ser bimembres y separados por guiones («FRUTO- querido y no», «HIGOS-sazón y hojas», etc.)

---

que, ¡ay!, no hiño», «Perdóname, Señor, si sobre el pedo», «Cielos en salpicón: en flor romeros:», «Granadas los de púrpura, el estío» y «Novedades cultivo rosas: cierto:».

[7] *«Pronta al viento, salta giratoria, / que no deja estar al mismo quieta, / sobre las herrerías de la gloria, / gesto y agalla a un tiempo de él. Saeta. / Ninguno seguirá la trayectoria, / golondrina de vuelo en sí, veleta / porque la rectifiques al instante»* (814). El texto aparece tachado, por ello lo hemos trascrito en cursiva.

[8] «Viento, tu fiel, está sobre la aldea, / donde vuela tras, si pájara plana, / y tatuando de negra la mañana. / Alto, tu gesto inquieto temblorea / Graba saeta tal vez sea, / mas como apunta y no dispara vana, / ¿cuándo vendrás de mi lado viento / que no pique una luz cada momento?» (814).

[9] En esta casuística entrarían la VI «(Cohetes)», la X «(Sexo en instante, 1)», la XI «(Sexo en instante, 2)», la XVIII, «(Pozo)» y la XXXIII, «(Ubres)».

como lo hará en los poemas que escriba poco tiempo después: las composiciones publicadas en *El Gallo Crisis*, los silbos, o algunos de los sonetos pertenecientes al ciclo de *El silbo vulnerado*.

Las décimas escritas por Miguel Hernández forman un conjunto dentro de PS, II (poemas escritos entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*). Sin embargo, desde el proceso de creación se puede apreciar una diferencia entre las citadas composiciones y las décimas; en estas la elaboración es mínima y pocas tienen esbozos en prosa y, si existen, son muy breves. Ninguna contiene esbozos en verso, o al menos no se conservan; es decir, que pasa directamente a la escritura de la décima y el único proceso de creación evidente es que, configurada la estrofa pasa a otra versión donde perfila los contenidos y conserva, como hará también en el proceso de creación de los sonetos, la última palabra para mantener la rima. Los esquemas versales más frecuentados son ababbccddc y ababbccdcd con pausa fuerte en el cuarto verso. Si en el proceso de creación de las octavas asistíamos a tres formas de elaboración, aquí se limita a dos: décimas con esbozo previo en prosa[10] y la escritura de décimas con tachaduras y variantes sobre el mismo texto.[11] El escaso proceso de creación es explicable sabiendo que Hernández, en esos momentos, ha escrito un número considerable de octavas, lo que le ha dado una gran facilidad para crear un tipo de estrofa fuertemente trabada.[12] Además, el verso octosílabo, de clara raigambre popular, era más propicio para una mentalidad como la de nuestro escritor.

Tras la elaboración de numerosas octavas, décimas y algunos poemas de verso corto, el poeta escribirá numerosas composiciones incluidas también en PS, II como «Varia poesía», «Poemas publicados en *El Gallo Crisis* y silbos», «Primitivo silbo vulnerado» y «Poemas amorosos». Estas composiciones albergan diversos temas y formas

---

[10] En esta clasificación se incluirían: «ROSA- entre páginas», «PARTIDA- al canto», «SITUACIÓN AGRAZ- y partida», «HIGO- desconocido», «MAYO- treinta días», «AMOR- frutal» y «Lugar casual».

[11] El resto de décimas no citadas en la nota anterior.

[12] Una revisión más detallada del proceso de creación de las octavas y décimas puede ver en Carmen Alemany Bay, «Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas», en *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Ed. de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2010, 11-28.

métricas muy heterogéneas por lo que resulta complejo, y seguramente inexacto, establecer categorías absolutas. Sin embargo, existen una serie de denominadores comunes que los unifica desde la perspectiva de la creación: el proceso de elaboración es intenso; casi todos los poemas contienen esbozos extensos, lo que le permite al poeta pasar directamente a escribir versiones casi definitivas. Los esbozos previos son siempre en prosa (en raras ocasiones aparecen primeras redacciones en verso) y en el interior de estos aparecen versos, separados entre guiones, que tienen el mismo número de sílabas que los versos de la versión definitiva. Asimismo, las tachaduras son frecuentes: se tachan frases e incluso párrafos; los motivos de esa tensión textual puede ser debida a dos razones que ya contemplábamos de forma general en el inicio de estas páginas: el poeta tacha aquellas frases que reproduce total o parcialmente en la versión definitiva, o bien tacha frases o párrafos que le parecen de escasa calidad.

Después de estas probaturas, Miguel Hernández se interna en la composición sistemática de sonetos. Tras la escritura de más de una cincuentena, incluidos en «Sonetos pertenecientes al ciclo de *El silbo vulnerado*», pergeña la idea de escribir un libro con este tipo de estrofa que titularía *El silbo vulnerado*. Comienza su escritura allá por 1934 y lo finaliza en Madrid. El libro, que no llegó a publicarse como tal, estaría compuesto por 26 sonetos, según hizo constar José María de Cossío en su edición de *El rayo que no cesa* de 1949; le siguieron otro grupo de sonetos, trece en total, agrupados bajo el título de *Imagen de tu huella*. Ambos libros son versiones previas de un poemario, compuesto fundamentalmente por sonetos, que publicará en 1936, *El rayo que no cesa*. De las dos primeras versiones algunos sonetos pasarán a la versión definitiva –entiéndase *El rayo que no cesa*– con variantes, y las permutas obedecen a cambios de palabras en el interior de los versos con la finalidad de una mejora estética tal como afirmó Dario Puccini:

> Por lo demás, como se verá, las correcciones y los retoques hechos por el poeta no cambian casi en ningún caso el diseño temático y el «motivo» central de los sonetos; en todo caso solo cambian la actitud y el tono afectivo-emotivo del conjunto de los mismos. Es este uno de los datos generales que se sacan del cotejo de los textos. Al cual hay que agregar otros dos: a) que las variantes casi nunca se refieren a las últimas palabras de los versos, y que nunca afectan al sistema de las

> rimas; b) que los cambios de puntuación (de por sí inciertos, dada la incierta exactitud de algunas transcripciones) tienen poca o ninguna relevancia estilística, exceptuados raros casos. (Puccini 1987: 141)

Desde el punto de vista del proceso de creación, y por los pasos explicados de una versión a otra, estamos sin duda ante un libro muy elaborado; si bien no a través de esbozos en prosa, que son bastante escasos, sí a partir de diferentes versiones en verso. El poeta, después de un intenso aprendizaje poético centrado en la elaboración de estrofas cerradas como las octavas, las décimas, etc., se sumerge en la escritura directa del poema; siendo ahora este el único espacio donde el texto se somete a varias tensiones creativas al igual que ocurrió con el proceso de creación de las décimas y de los poemas de verso corto.

En el caso de *El silbo vulnerado*, son quince los sonetos que no pasan a *El rayo que no cesa*. De estos, tres tienen un elaborado proceso de creación: «Gozar, y no morirse de contento», «¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!:» y «Como queda en la tarde que termina,». El soneto «La pena hace silbar, lo he comprobado» no contiene variantes, solo tachaduras; y los sonetos «Sabe todo mi huerto a desposado» y «Te espero en este aparte campesino» pasan a *Imagen de tu huella*, a excepción de una variante en este último. Del resto de sonetos no encontramos ningún proceso de elaboración o, al menos, no existen los manuscritos: «Para cuando me ves tengo compuesto», «Sin poder, como llevan las hormigas», «Yo te agradezco la intención, hermana», «Cada vez que te veo entre las flores», «Ni a sol ni a sombra vivo con sosiego», «La pena, amor, mi tía y tu sobrina», «Como recojo en lo último del día», «Una interior cadena de suspiros» y «Un acontecimiento de osadía».

La segunda versión de *El rayo que no cesa*, *Imagen de tu huella*, está compuesta –como ya anunciamos– por 13 sonetos, de los cuales cuatro no pasaron a *El rayo que no cesa*:[13] «Astros momificados y

[13] Sobre los sonetos eliminados de *El rayo que no cesa*, Guerrero Zamora estudió el posible porqué de la exclusión de estos, llegando a la siguiente conclusión: «He copiado y analizado someramente los sonetos de *Imagen de tu huella* que fueron eliminados, para que el lector pueda comprobar el rigorismo autocrítico de Miguel, ya que, pese a los defectos citados, los sonetos tienen materia poética aprovechable y, en algún caso –sobre todo en

bravíos», «Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos», «Ya se desembaraza y se desmembra» y «Pirotécnicos pórticos de azahares,»; de estos, tan solo el último contiene variantes.

Respecto a los poemas de *El rayo que no cesa*, en catorce poemas no existe ningún proceso de elaboración previo: «Un carnívoro cuchillo», «Guiando un tribunal de tiburones,», «Tengo estos huesos hechos a las penas», «Me llamo barro aunque Miguel me llame», «Si la sangre también, como el cabello,», «No me conformo, no: me desespero», «¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria», «Vierto la red, esparzo la semilla», «Como el toro he nacido para el luto», «Fatiga tanto andar sobre la arena», «Al derramar su voz tu mansedumbre», «Lluviosos ojos que lluviosamente», «La muerte, toda llena de agujeros» y la «Elegía». Del resto, algunos que tienen un esbozo previo, pero son los menos; otros con variantes y tachaduras, y algunos solo con variantes procedentes de versiones anteriores.

Al mismo tiempo que Miguel Hernández está finalizando la escritura de los sonetos de *El rayo que no cesa*, el poeta aborda otro tipo de escritura poética que se concentra en nuevas formas de creación a través de poemas cargados de libertad versal que se acompañan de un renovado vocabulario. Estas innovaciones tienen que ver con razones literarias y personales muy concretas. El escritor lleva un tiempo viviendo en Madrid y ha conocido a dos escritores que le han abierto las miras hacia una nueva visión de la poesía: Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Al mismo tiempo que está escribiendo composiciones para *El Gallo Crisis*, revista dirigida por su amigo oriolano Ramón Sijé, publica poemas cargados de impureza en la revista *Caballo verde para la poesía* abanderada por el poeta chileno. El poeta, entre 1935 y 1936, se debate entre su estética de antaño, que aún permanece en la forma de elaboración de los bocetos: estos le sirven de guía necesaria para acercarse a la elaboración de los versos; y frente a esta, la creación de esbozos preparatorios que ya nos indican el advenimiento de poemas de factura más libre en el contenido y en la forma. Nos refe-

---

el último trascrito (se refiere a "Como recojo en lo último del día,")–, mediante ligeras correcciones, quedaría una composición de cierta calidad artística» (1955: 221-227).

rimos a las composiciones ubicadas entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo* que se incluyen en la *Obra completa* como PS, III.

Cinco de los poemas de PS, III contienen esbozos y, en algunos casos, manuscritos y copias mecanografiadas con variantes: «Elegía» a la novia de Sijé, la «Égloga» a Garcilaso, «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda», «Relación que dedico a mi amiga Delia» y la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre». Del poema «Epitafio desmesurado a un poeta» existe un boceto reproducido por Agustín Sánchez Vidal (1992: 165) y que no fue incluido en la *Obra completa*. Del resto, algunos tienen variantes poco significativas y de otros no hay constancia del proceso de creación.

Entre los poemas que contienen un elaborado proceso de creación –Hernández ha vuelto a escribir bocetos en prosa antes de las versiones en verso– detectamos diferencias en su elaboración: aquellos que temática y métricamente están más cercanos a su poética anterior han sido concebidos de manera muy similar a los poemas incluidos en PS, II, nos referimos a la «Elegía» y a «Égloga». Sin embargo, en aquellos en los que hay un manifiesto cambio, por las mencionadas influencias de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre fundamentalmente, en los esbozos previos a la versión definitiva Miguel Hernández anota ideas genéricas cuyos centros temáticos se reproducirán en versión definitiva; pero no proyectos de versos que después rescribirá en las siguientes versiones hasta la publicada, tal como había hecho fundamentalmente en la primera etapa. Esta innovadora forma de creación creemos que tiene que ver con la forma que adopta el poema definitivo: cuando Hernández escribía en formas poéticas cerradas como la octava, la décima, el soneto o en estrofas rimadas, los esbozos estaban repletos de versos que el poeta separaba mediante guiones; ahora es la imaginación, no sujeta al cómputo silábico, la que predomina en la elaboración de los materiales previos a la construcción del poema. Los esbozos se convierten en tanteos de creación repletos de sucesivas imágenes que no tienen precedente en el proceso de creación de la poesía hernandiana. En esta tesitura estarían «Oda entre sangre y vino

a Pablo Neruda», «Relación que dedico a mi amiga Delia» y la «Oda entre sangre y arena a Vicente Aleixandre».[14]

Miguel Hernández había encontrado un nuevo camino poético como lo demuestran algunas de las composiciones mencionadas; sin embargo, con el comienzo de la Guerra Civil española, el poeta –al igual que muchos otros– ofrece su energía poética para refrendar las ideas del bando republicano. De la experiencia de la guerra nacerán dos poemarios, *Viento del pueblo y El hombre acecha*, de diferente calado como también se demuestra en el proceso de escritura.

Si en las composiciones de su primer libro, *Perito en lunas*, el poeta elaboraba numerosos esbozos en prosa, y tras estos varias versiones en verso hasta llegar a la definitiva, y en los poemas pertenecientes al ciclo de *El rayo que no cesa* construía sonetos sin necesidad de esbozos en prosa sino directamente sobre el verso; en la mayoría de poemas que componen *Viento del pueblo* el escritor elabora largos bocetos sin mediar un proceso de elaboración versal, salvo en algunas ocasiones.

Son once los poemas, de un total de veinticinco, de los que no existen, o en su defecto no se conservan, esbozos y/o variantes: «Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta)», «Los cobardes», «Nuestra juventud no muere», «Llamo a la juventud», «Rosario, dinamitera», «Al soldado internacional caído en España», «Aceituneros»,[15] «Visión de Sevilla», «El incendio», «Pasionaria» y «Euzkadi». En contrapartida, sí existen esbozos y versiones con variantes y tachaduras en los restantes; sin embargo, debemos hacer en este punto una necesaria clasificación. De todos ellos, algunos tienen elaborados borradores en prosa: «El niño yuntero» (también contiene un manuscrito en verso), «Ceniciento Mussolini», «Las manos», «El sudor», «Juramento de la alegría», «Canción del esposo soldado» y «Fuerza del Manzanares» (además existe un manuscrito con algunas variantes y tachaduras). Otras dos composiciones contienen solo versiones en verso: «Vientos del pueblo» y «Elegía segunda (A Pablo de la Torriente, comisario

---

[14] Una revisión más detallada del proceso de creación en PS, III, se puede ver en Alemany Bay 2009-2010, 92-105.

[15] El motivo de este poema aparece ampliado en una prosa de guerra titulada «La ciudad bombardeada» y publicada, al igual que esta composición, en *Frente Sur* 7, Jaén: 11 de abril de 1937.

político)». Finalmente, citamos aquellos poemas que contienen tachaduras y/o variantes: «Sentado sobre los muertos», «Recoged esta voz», «Jornaleros», «Primero de mayo de 1937» y «Campesino de España»; adelantamos que salvo alguna excepción las variantes en los últimos poemas citados son mínimas.

La peculiaridad que tienen los borradores en prosa de este libro es que estos tienen una versatilidad inaudita, ya que se convierten en centros reflexivos que le sirven no solo para la poesía sino también como referentes para los diversos géneros –prosas, crónicas, teatro– en los que Miguel Hernández trabajó literariamente en aquella época. Si bien los motivos centrales nos remiten sin duda al poema en cuestión, no es menos cierto que en no pocas ocasiones los esbozos adquieren un carácter genérico; de ahí que, y a diferencia de lo ocurrido en el proceso de creación de ciclos anteriores, estos bocetos no contengan numerosos versos y frases que después se repiten casi íntegramente en la versión definitiva, ni que las tachaduras sean tan asiduas, ya que el esbozo no se aprovecha de la misma manera que antaño. En cualquier caso, debemos tener muy presente que la premura de los acontecimientos no eran los más propicios para un elaborado proceso de escritura.[16]

En cambio, los poemas incluidos en *El hombre acecha*, y a diferencia de otras composiciones escritas en el periodo de la guerra, presentan un elaborado proceso de creación; de tan solo dos poemas, de los diecinueve que componen el libro, no se conservan manuscritos: «Llamo al toro de España» y «Madre España». Del resto, ocho composiciones contienen esbozos y/o variantes significativas («Canción primera», «Rusia», «La fábrica-ciudad», «Los hombres

[16] Existen una serie de composiciones (PS, IV), pertenecientes al ciclo de *Viento del pueblo*, que por razones diversas –en parte estéticas, pensamos– no fueron incluidas ni en este ni en su siguiente libro poético, *El hombre acecha*. Escritas en este mismo tiempo y publicadas en su mayoría en periódicos del frente republicano, son composiciones marcadas por la circunstancialidad y por un lastrado retoricismo. De la mayoría de estas composiciones, un total de dieciséis en la edición de la *Obra completa*, no existe un elaborado proceso de creación; tan solo contienen esbozos en prosa «Memoria del 5º. Regimiento» y «Nacimiento de España», que además contiene versión en verso; versiones en verso aparecen en las composiciones «España en ausencia» y «Canción de la ametralladora»; finalmente variantes en «Teruel» y «Canto de independencia».

viejos», «El hambre», «Carta», «Las cárceles» y «Canción última»); y otras nueve, variantes y tachaduras pero sin bocetos previos: «El soldado y la nieve», «El vuelo de los hombres», «El herido», «Pueblo», «El tren de los heridos», «Llamo a los poetas», «Oficiales de la VI División», «18 de julio 1936- 18 de julio 1938» y «Madrid».

El elaborado proceso de creación es explicable porque el poeta ha dispuesto, en medio de la contienda bélica, de tiempo para la reflexión. Viaja a la URSS para participar en el Festival Soviético de Teatro; el poeta junto a otros cuatro artistas permanecieron en aquel país desde el 2 de septiembre hasta el 5 de octubre de 1937. Tras este periodo permanecerá un tiempo en Cox, junto a Josefina, quien pronto espera a dar a luz a su primer hijo; pero repentinamente tendrá que incorporarse en el frente de Teruel donde se requiere su presencia.

El poemario, como se ha anunciado en numerosas ocasiones, está perfectamente estructurado: se abre con la «Canción primera», a la que le siguen ocho poemas en los que Miguel Hernández escribe versos arte mayor que en ocasiones se combinan con otros de arte menor hasta llegar a la composición titulada «Carta»; poema que supone un punto de inflexión y al que le sigue otro bloque de ocho composiciones hasta llegar a la «Canción última». Este haz de poemas que componen el libro aparece precedido por la dedicatoria a su gran amigo el chileno Pablo Neruda.

Aquellos poemas que parten de esbozos en prosa guardan un proceso muy similar: a diferencia de los bocetos de *Viento del pueblo*, estos sí mantienen conexiones con la versión definitiva e incluso, como se ha dicho, tienen elaboraciones en verso. En este punto queremos destacar dos poemas que no contienen esbozos en prosa pero sí existe un manuscrito con variantes, «Canción primera» y «Canción última». Ambas fueron concebidas al mismo tiempo, tal como parece indicar un manuscrito (clas.285/X-40) escrito con plumilla; aunque los versos escritos en los márgenes aparecen escritos a lápiz con letra del escritor. Si bien contienen variantes, estas se acrecientan en «Canción última», lo que parece indicarnos que la «Canción primera» fue escrita tras cierta elaboración mental y, probablemente, a partir de esa escribió en el reverso la «Canción última». Miguel Hernández ha seguido en esta última un proceso no muy habitual en su escritura como es escribir una estrofa, tacharla,

y a continuación reelaborarla, coincidiendo prácticamente con la versión definitiva; es decir, si eliminamos las estrofas que el poeta ha tachado tenemos ante nuestros ojos la versión definitiva.

Será en los últimos coletazos de la guerra cuando Miguel Hernández empiece a componer los poemas pertenecientes al ciclo *Cancionero y romancero de ausencias*. La espina dorsal de esta producción es un cuaderno escolar, con tapas grises, que entregó a su esposa Josefina Manresa para que lo conservase pensando en su posterior publicación con el título *Cancionero y romancero de ausencias*. Consta de sesenta y seis páginas de las cuales cincuenta fueron escritas por Hernández y continuado hasta la página cincuenta y cuatro por dos escrituras que transcriben composiciones del poeta. Se compone de un total de setenta y nueve composiciones que Hernández fue escribiendo entre octubre de 1938 y septiembre de 1939. A este haz de poemas se une otro grupo de composiciones, un total de ochenta, que tituló *Cancionero de ausencias*; del citado grupo, cuarenta y nueve pasaron al Cuaderno, con variantes. Fueron escritos desde mediados de 1937 a comienzos de 1941.

La característica principal de estos poemas –tanto los del Cuaderno como los del *Cancionero de ausencias*– es que en su mayoría son composiciones breves en las que predomina también el verso de arte menor; aunque la elaboración de los poemas del *Cancionero de ausencias* no es tan intensa como en aquéllos, ya que existen pocos manuscritos variantes que completen el proceso de creación: cambia una preposición por otra o tacha palabras que cambia por sinónimos en el interior del verso. En cambio, de los poemas del Cuaderno contamos con variantes propias –de otros manuscritos sueltos–, más las procedentes del *Cancionero de ausencias*: el proceso de creación se centra fundamentalmente en las tachaduras que se desarrollan a lo largo de estos poemas. Por otra parte, los esbozos en prosa, prácticamente desaparecen y, si estos existen, se relacionan con la versión definitiva por los centros temáticos comunes y por el vocabulario clave: son manuscritos donde va construyendo imágenes que más nos recuerdan a una prosa poética que a la elaboración previa de un poema. Ahora más que nunca la atención la centra en la depuración del texto.

Respecto al resto de poemas de este ciclo, los englobados en la *Obra completa* bajo el epígrafe de «Otros poemas del ciclo I» y «Otros

poemas del ciclo II»; mientras que los primeros guardan una estrecha relación no solo temática y formal sino también un proceso de creación similar con los del Cuaderno; los segundos, se diferencian de los anteriores por su mayor elaboración (arte mayor; sonetos o series de cuartetos; alejandrinos o endecasílabos): el proceso de tachaduras es mínimo, crea el poema y a partir de este elabora alternativas en pro de una mayor perfección.

A la luz de los manuscritos que del poeta se conservan llegamos a la conclusión que la intensidad de la poesía de Miguel Hernández no solo fue fruto de su inspiración sino de la lucha continuada con el texto. El poeta, desde sus comienzos, fue consciente de que un buen poema solo podía ser escrito si previamente era acompañado de pensamiento y de intensa elaboración.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALEMANY BAY, Carmen (2009-2010). «Entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*: más datos poéticos sobre el proceso de creación», en *«Miguel Hernández, cien años»*, en *Canelobre* 56, Alicante: 92-105.

–, (2010). «Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas», en Díez de Revenga y Paco, eds. 2010, 11-28.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y PACO, Mariano de, eds. (2010). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 11-28.

GUERRERO ZAMORA, Juan (1955). *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*, Madrid: El Grifón.

HERNÁNDEZ, Miguel (1992). *Obra completa*, I, Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe.

PUCCINI, Dario (1987). *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

ROVIRA, José Carlos (1996). «Aspectos de la formación del lenguaje poético», en Salaün y Pérez Bazo, eds. 1996, 69-78.

SALAÜN, Serge y PÉREZ BAZO, Javier, eds. (1996). *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992). *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona: Planeta.

1531
FLA