

## EL ANTE-TEXTO HERNANDIANO

Por

CARMEN ALEMANY BAY

Universidad de Alicante

Mi dedicación a la poesía de Miguel Hernández en los últimos cuatro años ha consistido en transcribir todo el archivo del poeta, utilizando un método específico, el del ante-texto y, a partir de la transcripción sistemática, llegar a una serie de conclusiones sobre el proceso de escritura en la poesía del autor. Mi objetivo en estos momentos es dar una visión muy general del método utilizado y las conclusiones, sobre el proceso de escritura en los diferentes ciclos, a las que he llegado tras la transcripción del material existente y ejemplificarlo con un poema del ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias*, «Muerte nupcial».

La génesis del trabajo tuvo lugar en 1988 cuando la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Elche propusieron al Dr. José Carlos Rovira la clasificación de los manuscritos del poeta depositados en el Archivo Histórico de San José de Elche (Alicante). El profesor Rovira me propuso colaborar con él en este trabajo que comenzó en el mes de febrero del citado año y terminó en el mes de agosto del mismo.

La transcripción sistemática del Archivo era el primer objetivo a cubrir para poder afrontar nuevas líneas de edición (esbozos, variantes y tachaduras) que completaran las existentes, pero que consiguieran sobre todo la fijación de un material que otros investigadores podrán estudiar en el futuro.

La transcripción fue realizada a partir de un método que remitía al empleado por el profesor Domingo Ynduráin en su edición crítica de *Los complementarios* de Antonio Machado (Madrid, Taurus, 1971), que le había servido al Dr. Rovira para su edición facsímil del *Cancionero y romancero de ausencias* (Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985). El método pretende poner delante de un hipotético lector todo el proceso de tachaduras que se desarrollan en el texto, para determinar la comprensión absoluta, en un sentido textual del mismo, de su proceso de escritura, de sus vacilaciones y de su resolución final.

Precisamente, en esto consiste la teoría del ante-texto que forma parte de la crítica de variantes y sus máximos representantes son Jean Bellemin-Noël, Bruno Basile, Cesare Segre, George A. Willebrink, Alma Saraïdar, Octave Nadal, entre otros. La propuesta que asumimos se centra en las palabras de Cesare Segre en sus *Principios de análisis del texto literario* (Barcelona, Crítica, 1985), donde plantea que «cada borrador, o primera copia, es desde un punto de vista lingüístico un texto coherente» y también en los trabajos de Bellemin Noël<sup>1</sup> donde se hace una distinción entre manuscrito, borradores y ante-texto, definiendo los borradores como «El conjunto de los documentos que han servido para la redacción de una obra, transcritos y presentados por un historiador de la literatura para reconstruir la prehistoria de esta realización tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista de contenidos», y definiendo el ante-texto

como «una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para convertirlo en objeto de una lectura en continuidad con el resultado definitivo». Esta teoría nos ha servido para fijar de una forma sistemática los ante-textos en relación a sus realizaciones posteriores, y abrir una perspectiva ante-textual también hacia materiales de los que, en el decurso de la escritura, no aparecen luego resultados definitivos: una posibilidad demostrativa del laboratorio creativo de Miguel Hernández fue el resultado final de la transcripción sistemática de la totalidad del Archivo.

Transcritos un millar de papeles del poeta mediante el método explicitado, podemos afirmar que Miguel Hernández se recrea en cada composición, desde sus primeros poemas hasta los últimos, siendo su proceso de creación muy sistemático y demostrando un esfuerzo de escritura que se consolida en una poética que va perfeccionando con los años a raíz de la propia superación literaria.

El proceso creador es totalmente perceptible ya desde el primer ciclo de su poesía, repitiéndose con mayor o menor frecuencia en los siguientes ciclos. El proceso de composición es el siguiente: esbozo en prosa (puede ser uno o varios) → versión en verso del poema (en algunos casos puede ser fragmentaria y también pueden existir varias versiones previas) → versión definitiva. En muchos casos, el poeta prescinde de alguna de estas fases por razones que podrían resumirse en dos puntos:

- 1) Hernández sabe de antemano el tipo de estrofa o verso con que quiere componer el poema y el tema a tratar; por tanto, no es extraño que prescinda del esbozo en prosa o de las versiones previas.
- 2) Si ha desarrollado ampliamente el boceto, éste le sirve de punto de referencia para que las versiones en verso previas a la definitiva no sean tan abundantes o incluso desaparezcan.

Los borradores en prosa, por lo que veníamos diciendo, son fundamentales en la primera creación del poema que va desarrollando en sucesivas etapas. En todos los ciclos estos bocetos tienen las siguientes características:

- Comienzan casi siempre con letra minúscula.
- Las frases algunas veces quedan incompletas y, en ocasiones, carecen de sentido.
- La puntuación no es respetada en los bocetos.
- 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.
- Añade palabras e incluso frases entre líneas, lo que nos demuestra que leía varias veces el borrador; seguramente para introducir alguna de las frases escritas en los poemas; o sea, y quizá éste sea un punto a resaltar, realiza la composición de poemas a partir de los esbozos.
- Termina los bocetos sin ningún signo de puntuación y en ocasiones con un guión.
- Tacha palabras y a continuación escribe un sinónimo o las reescribe nuevamente, lo que denota ya una actividad minuciosa no sólo en las versiones previas, sino también en los bocetos.
- La mayor parte aparecen escritos a lápiz y en ocasiones contadas a plumilla.
- En algunos casos, a continuación del esbozo en prosa, en el mismo manuscrito, escribe la primera versión en verso del poema, tomando muchas de las palabras y construcciones escritas en el esbozo.

- En los esbozos tacha algunas frases, que son versos, ya que pasan de la misma forma, o cambiando algunas palabras, a las primeras versiones en verso hasta llegar a la definitiva.
- En los bocetos en prosa tacha frases o párrafos, lo cual es indicativo de una doble posibilidad: o que el poeta desecha lo tachado, o que lo pasa a la versión poética.

Posteriormente, perfila el poema utilizando la misma métrica que en el poema definitivo. A partir de estos momentos, el proceso de tachaduras en las diferentes versiones es múltiple, centrándose en cambios semánticos muy concretos, siempre a la búsqueda del significado pleno y decisivo de cada palabra.

Generalizando, éste sería el proceso de creación que sigue a lo largo de toda su producción poética; sin embargo, en cada ciclo, entendidos éstos desde un punto de vista temático, tiene sus propias peculiaridades que intentaremos detallar a continuación.

Cuando en 1932, a la vuelta de su primer viaje a Madrid, el escritor decide seriamente convertirse en poeta, empieza a llenar páginas y páginas en las que, al estilo de Ramón Gómez de la Serna, juega con el lenguaje buscando palabras en el diccionario y a partir de éstas construye metáforas, imágenes, versos que después empezarán a poblar los poemas de *Perito en lunas*. Veamos un ejemplo (L-47)<sup>2</sup> de los múltiples que aparecen en los manuscritos de juventud. Dice así:

simulacro, acción de guerra fingida para adiestrar  
las tropas-

Con anterioridad ha escrito la siguiente frase: «las pitas hacen simulacros de bayonetas», motivo que nos remite a octava XLII «(Guerra de estío)» de *Perito en lunas*.

El ejercicio poético se convierte en múltiple cuando a partir de una palabra busca sinónimos de la misma, o derivados de ésta, como en el siguiente boceto (clas. 354/X-157):

dof-o- necio- ignorante, grosero- (...) - menoscabar,  
recudir, acotar, disminuir- (...) - pío, devoto,  
piadoso- (...) - inopia, indigencia, pobreza-

como también, y seguramente a través de un diccionario de rima, va copiando las diversas posibilidades para aplicarlas después al poema. Son ensayos no específicos de ninguna composición, pero que están latentes en todas las que escribió en este ciclo.

Esta insistencia en buscar un lenguaje propio y un tipo de construcción metafórica va a desembocar en un tipo de estrofa muy concreta: la octava. En éstas, el poeta lucha con la palabra y, al comienzo de cada composición, tacha versos que después reelabora partiendo de los mismos términos que ha escrito anteriormente. Son continuas tensiones con el lenguaje para buscar la palabra perfecta, el verso idóneo. A este primer intento de creación le siguen otros donde disminuyen las tachaduras y el poema, poco a poco, se convierte en realidad. Sin embargo, hasta la versión previa a la definitiva, el poeta tacha palabras en el interior del texto y va anotando otras alternativas en los márgenes.

A partir de esta primera prueba, Hernández se afianza a sí mismo en la escritura y comienza a construir décimas en las que ya demuestra una mayor seguridad, o poemas de verso corto a los que siempre le preceden varios intentos de construcción del poema. Otras composiciones con mayor número de versos tienen un proceso intenso de elaboración: Hernández empieza la primera construcción del poema con largos esbozos en prosa en los que, separados entre guiones, va escribiendo versos que después pasarán a

la versión definitiva y frases que, temáticamente, tendrán su presencia en las posteriores versiones y que, en muchos casos, quedarán plasmadas en el poema. Estos largos borradores le sirven de punto de partida para crear las primeras versiones en verso en las que va tachando minuciosamente palabras y cambiándolas por sinónimos.

En este primer ciclo de su poesía, desde *Perito en lunas* hasta los poemas anteriores a *El rayo que no cesa*, Hernández se debate frecuentemente con los versos en un afán de exhaustividad y superación poética.

Afianzado el poeta en su forma de crear, empieza a escribir sonetos que tendrán su plasmación en *El rayo que no cesa* (1936). Pocos son los manuscritos que preceden a estos sonetos, si tomamos como punto de referencia la etapa anterior, sin olvidarnos que el *Silbo vulnerado e Imagen de tu huella* son esbozos muy elaborados de los poemas de *El rayo*. El poeta prescinde en esos momentos de esbozos en prosa y empieza a escribir sus composiciones directamente en verso, tensando el lenguaje hasta límites insospechados.

La guerra civil española marca, indudablemente, a Miguel Hernández, tanto en su personalidad como en su proceso de escritura. La poesía de urgencia hace que la mayoría de poemas de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* no contengan esbozos muy desarrollados; pero si éstos existen, el escritor plasma su entorno y aquellas ideas que surgen de su vivencia diaria pasan directamente a convertirse en poemas, sin excesivas versiones previas. Con una sola diferencia entre ambos poemarios; mientras que en los esbozos de *Viento del pueblo* las ideas remiten al poema que desarrollará a continuación, y además a otros temas; los de *El hombre acecha* se ajustan directamente a los versos que forman la composición.

Terminada la guerra civil, el poeta empieza su calvario personal de cárceles hasta terminar en la de Alicante donde muere el 28 de marzo de 1942. En esta última etapa, la del *Cancionero y romancero de ausencias*, el proceso de creación disminuye, no sólo debido a las circunstancias en las que está escribiendo el poeta, sino porque Hernández ya ha asumido todo un proceso de creación que ha ido madurando desde el año 30. Contadas son las composiciones en las que el proceso de creación va acompañado de un esbozo en prosa, y en el caso de que éstos aparezcan, son verdaderas prosas poéticas. Sí que existen versiones previas a la definitiva en las que el poeta tacha intensamente todas aquellas palabras que no expresen su verdadero sentir.

El poema «Muerte nupcial»<sup>3</sup> es uno de los casos más paradigmáticos que hemos anunciado y del que estudiaremos el proceso de creación, centrándonos sobre todo en los tres esbozos que se anticipan a la versión definitiva.

Este poema forma parte del conjunto de composiciones del ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias*: en concreto, de un conjunto de poemas procedentes de manuscritos aislados que se caracterizan por la gran elaboración en su proceso de creación y por el tipo de verso (de arte mayor: alejandrinos o endecasílabos) y estrofa utilizados.

Después de un largo período de «escritura bélica», donde se pasa de la esperanza en *Viento del pueblo*, a la desesperanza en *El hombre acecha*, y que continúa en los poemas del *Cancionero*, surge otra ilusión: el nacimiento de su hijo en medio de tanto horror, miseria y cárcel, siendo aquí el hijo la visión de un futuro feliz, el fruto de su unión con Josefina, quedando sus esperanzas envueltas en la figura del recién nacido.

En «Muerte nupcial», ese primer hijo que era la salvación se ha convertido en muerte, aunque el amor de la pareja los liberará de la muerte y el mal:

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente  
consumada la vida como el sol, su mirada.

No es posible perdernos. Somos plena simiente.  
Y la muerte ha quedado con los dos fecundada.

(vv. 25-28)

Esta idea que constituye el poema se ha ido creando a través de tres esbozos: el primero (clas. 292/X-54); el segundo (clas. 396/X-201), y el tercero (clas. 227/I-15), en los que se reiteran ideas que después formarán parte del poema definitivo. Existen además dos ms (clas. 190-/A-416), con variantes, y (clas. 192/A-418), con variantes y tachaduras y dos mc: (clas. 189/A-415), con el título «Lecho», y (clas. 191/A-417), sin variantes.

En los dos primeros esbozos se puede apreciar la insistencia en la palabra «lecho». Es quizá por ello por lo que aparece este título en una de las copias mc y también es evidente su presencia en la versión definitiva como palabra clave que va hilando todas las metáforas e imágenes del poema: es el artífice de la fusión de los cuerpos y del nacimiento del hijo, convirtiendo el significado de esta palabra en cósmico.

A partir del primer esbozo, Hernández explica la fusión de los cuerpos en el origen bíblico: «Primer encuentro del hombre y la mujer exaltaba el poder de los manzanos-». Esta fusión entraña vida y es por ello que escribe a continuación: «vivir es adentrarse en la luz hasta un fondo de sombra todas las cosas como melodías-», metaforiza la palabra *vivir* a partir de dos opuestos: luz/sombra, tan usuales en el *Cancionero*, donde el término *sombra* prevalece sobre su término opositivo *luz*.

En este primer esbozo ha definido el vivir mediante una metáfora de contrastes para explicar que la vida es precisamente la fusión de los cuerpos, pero más explícito es el poeta en el esbozo segundo donde aparece también el término, seguramente queriendo ampliar la idea del primer esbozo y respondiendo a la pregunta qué es la vida: «como elruiseñor que entra cuando su hembra unida que la vida es dos cuerpos unidos, dos pájaros ansiosos de perpetuar las alas-».

Tras esta breve introducción al significado de la vida, que aparece en ambos esbozos, el poeta pasa directamente a crear metáforas e imágenes del lecho, espacio en el que nace ésta; pero espacio también donde se origina la muerte. El lecho será el introductor del poema:

El lecho, aquella hierba de ayer y de mañana:  
este lienzo de ahora sobre madera aún verde,  
flota como la tierra, se sume en la besana  
donde el deseo encuentra los ojos y los pierde.

(vv. 1-4)

Idea que ya ha sido expuesta en el primer esbozo donde ha subrayado *El lecho*, quizá para indicar que las frases que va a escribir a continuación formarán parte de un poema que con seguridad tendría como primer título éste y que, después, por el desarrollo de la composición, le pareció más lógico titular «Muerte nupcial». Dice así el primer esbozo:

*El lecho*: la tierra ataca el lecho con hierbas  
poderosas que lo invaden y el lecho se incorpora de  
nuevo a su origen, a su primer destino de sostener  
dos cuerpos: el lecho que tuvo forma de tierra y  
sepultura-

El lecho, que en su momento pudo significar la muerte, se encarna ahora en vida, porque lleva implícito el engendramiento de un nuevo ser. Significativa es la frase: «el

lecho se incorpora de nuevo a su origen», ya que conecta con la otra que encabezaba el esbozo: «su origen» es «el encuentro del hombre y la mujer». El lecho se convierte en un espacio de especial trascendencia para el poeta: «toda la historia de la vida escrita sobre el lecho», sigue diciendo en el primer esbozo.

En el segundo esbozo también ha escrito unas frases que remiten a la especificación del desarrollo de la primera estrofa. Al igual que en el esbozo primero, cuando el lecho sirve para unir dos cuerpos, éste se torna vivo:

bajo la madreSelva de las caricias perfumadas  
que trepa por las tablas secas y de repente sienten la  
población de las raíces-,

como dice en el segundo esbozo.

El retorno a la vida de ese lecho, que en ocasiones puede significar muerte, embarga todo lo que le acompaña; así los cuerpos cubiertos por las sábanas vibran de emoción ante la fusión de los enamorados. Con una bellísima comparación lo expresa en este primer esbozo: «sábanas como páginas de emoción y de aroma lo más hermoso, amor, lo más hermoso-». Es curioso que la referencia a las sábanas desaparece en el segundo esbozo y tiene un desarrollo más amplio en el tercero, donde al igual que en el primero las sábanas están vivas y forman parte de la fusión de los cuerpos:

sábanas rojas, ropas animadas, nerviosas, amorosas,  
abrazadas sábanas como otra piel cobijadora,  
independiente, como la piel de los dos cuerpos  
fundida en una sola piel que pudiera arrojarnos y  
dejando los dos cuerpos sangrando, aleteando,  
chocando, en carne, en sangre en sangrando en carne  
viva- sábana como un ala protectora del hombre, como  
un barbecho blanco donde sembrar la vida el árbol  
feliz del rumor-

El poeta ha hecho extensible el poder del lecho y, ahora también, de las sábanas que encarnan el mismo poder que éste; sin embargo, y a pesar de la ampliación en el último esbozo en prosa, éstas no tendrán cabida ni en las variantes del poema, ni en la versión definitiva, donde no aparece ninguna referencia.

A continuación, y volviendo nuevamente al primer esbozo, Hernández escribe unas frases que no tienen relación directa con el poema, pero sí hay una nueva metáfora del lecho relacionada con el mundo animal, con los pájaros:

por eso son sagrados los nidos, por eso la paloma  
busca la altura para amar: las torres- nido blanco  
(= lecho) con la roja intimidad-,

que es expresada así en el poema: «Atravesaba el lecho la patria de los nidos». Esta comparación con el mundo de los pájaros también será ampliada en el segundo esbozo, donde describe el nacimiento de la vida a través de los ruiseñores, pájaro al que Hernández ha dedicado varios poemas entre *Perito* y *El rayo*: «ruiseñor que entra cuando su hembra unida (...) dos pájaros ansiosos de perpetuar las alas-». Casi al final del esbozo segundo establece una nueva relación entre las plumas de los pájaros y su presencia en el lecho:

al pie del lecho plumas de palmas hay en mi puerta  
plumas de paloma, plumas que no se lleva el viento,  
que parecen de plomo clavado-

Por ello en la versión definitiva escribe los siguientes versos: «Sentimos recorrer-nos un palomar de arrullos, / y un grupo de arrebatos de alas arrebatadas».

Como se ha podido comprobar, en este primer esbozo Miguel Hernández ha hecho una descripción de la importancia del lecho como generador de vida, a través de la fusión de dos seres, adquiriendo éste un espacio cósmico de gran fuerza.

En la primera génesis del poema no ha tachado ninguna frase y, como es bastante usual en el *Cancionero*, no hay una traslación directa del esbozo en prosa a la versión definitiva, a diferencia de ciclos anteriores. Hay una interrelación entre los tres esbozos, siendo este primero un proceso embrionario que tendrá en el segundo una mayor ampliación, tal y como veremos a continuación.

En el segundo esbozo, si bien recoge ideas del primero, aparecen ya claves poéticas que serán punto referente para el tercero; más próximo este último a la versión definitiva, aunque con claves diferenciales de importancia de las que ya daremos cuenta.

De cualquier forma, en este segundo boceto está presente el motivo del amor: fuerza generadora del hijo, en un espacio específico, el lecho.

El segundo esbozo comienza con un carácter de recuerdo. El poeta desea que el lecho cumpla su función primera: «El lecho tantos años blanco, vuelve a su edad primera de verdadera como el mar tantas veces azul-», que conecta con una frase del esbozo anterior: «el lecho se incorpora de nuevo a su origen, a su primer destino de sostener dos cuerpos». En este boceto el poeta intensifica la importancia del lecho considerándolo el único lugar donde pueden generar una nueva vida: «lecho, sementera de fuegos siempre escritos-»; aunque ese mismo lecho que fue «deshojado una vez-», es posible que vuelva a renacer y de ahí la frase: «lecho que ha vuelto a incorporarse a su árbol-», como clave de supervivencia.

Como resumen del esbozo nos centraremos en una frase que aparece en éste: «canto mientras tú permaneces embargada en nuestra sangre», y en un término: *sangre*, que será el centro temático del boceto posterior, el tercero. Hasta estos momentos, en los dos esbozos, el desarrollo principal se ha centrado en la palabra lecho, que le ha servido para recordar la concepción de su primer hijo y también la posibilidad de engendrar otro, lo cual le dará fuerzas para recuperar la esperanza: el amor de su esposa y el hijo han sido el único refugio en medio de tantas cosas que se han perdido.

En cambio, en el tercer esbozo, si bien más parecido en estructuración y en temática a la versión definitiva, contiene una notable diferencia: mientras en la versión definitiva todo gira en torno a los ojos; en este esbozo es la sangre la única capaz de fundir los cuerpos y perpetuarlos en el hijo. Tan sólo aparece un verso del poema en el esbozo: «Pasar por unos ojos como por un desierto». A partir de este verso ya no aparece más la palabra ojos, aunque las frases que se van estructurando son casi idénticas a las del poema, donde sustituye sangre por ojos.

A continuación, el esbozo se va construyendo con una serie de metáforas que tienen como elemento real las sábanas, idea que ha sido recogida en el primer esbozo y que no ha tenido desarrollo en el segundo, ni tampoco tendrá cabida en la versión definitiva. Pero vuelve nuevamente a tener presencia la sangre: «como la piel de los dos cuerpos fundida en una sola piel que pudiera arrojarnos y dejando los dos cuerpos sangrando, aleteando, chocando, en carne, en sangre en sangrando en carne viva-». Como en una lucha fratricida presenta a los amantes en el momento de engendrar el hijo.

Si el lecho aparece de forma diseminada en el poema, los ojos constituyen el punto de enlace entre los amantes que se reencuentran después de una gran desolación. Dice así en el poema:

Pasar por unos ojos como por un desierto:  
como por dos ciudades que ni un amor contienen.  
Mirada que va y vuelve sin haber descubierto  
el corazón a nadie, que todos la enarenen.

(vv. 5-8)

Pero el descubrimiento de ambos a través de las miradas hace que los amantes revivan momentos que ya han disfrutado anteriormente y, entre las miradas, los cuerpos se funden para redescubrir el hecho que da paso a una nueva vida: «proyectamos los cuerpos más allá de la vida. (v. 20)» y «No es posible perdersen. Somos plena simiente. (v. 27)».

Como apuntábamos más arriba, la perfección de esta última obra poética de Hernández se ve claramente a través de los esbozos; éstos remiten a ideas generales que después plasmará en mayor o menor medida en la versión definitiva, como hemos visto en el anterior ejemplo. Las tachaduras en los esbozos, como se puede comprobar, son mínimas, porque seguramente, a diferencia de lo que hacía en los ciclos anteriores, no necesita tener los bocetos delante para crear versos a partir de ellos. En cambio, sobre todo en los poemas de verso largo de este ciclo, son varias las composiciones variantes previas a la versión definitiva, lo que manifiesta la depuración máxima en su creación. El poema objeto de nuestro estudio es un caso claro de lo que venimos diciendo: en los tres esbozos previos, el poeta va anotando las ideas que aparecen en el primero y que recupera sucesivamente en los dos siguientes, teniendo como finalidad el perfilar al máximo el contenido en dos manuscritos, donde ya escribe la versión en verso con bastantes variantes y pocas tachaduras, que son la prueba de la perfección y de la exhaustividad de la que tiene acreditada fama esta obra.

Como conclusión nos resta decir que la perfección poética de Hernández es más evidente que nunca en todos los poemas del ciclo del *Cancionero*: se demuestra en la simplificación de los poemas del cuaderno, donde han desaparecido los cultismos miméticos y las metáforas forzadas, convirtiéndose en más humano y expresivo que nunca. La seguridad en la escritura poética hace que desaparezcan las tachaduras que en los ciclos anteriores abundaban, porque aún encontraba dificultades en expresar lo que realmente pretendía. Han desaparecido éstas y los esbozos que eran representaciones casi exactas de las diferentes versiones hasta la definitiva.

Después de este breve repaso al proceso de creación de Miguel Hernández, sólo nos queda concluir con una frase que ya hace algunos años escribió un poeta al que Hernández admiraba, Juan Ramón Jiménez: «La poesía es lo espontáneo sometido a lo consciente». Sin duda, el joven escritor oriolano siguió al pie de la letra estas palabras y nos dejó como legado una poesía elaboradísima, sin que ello le quitase espontaneidad a sus versos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nos referimos a diferentes trabajos de este autor como: *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, París, Librairie Larrousse, 1972; «Reproduire le manuscrit, presenter les brouillons, établir un avant-texte», *Littérature*, 28, 1977; «L'inconscient dans l'avant-texte», *Littérature*, 53, 1983, etc.

<sup>2</sup> El contenido del paréntesis hace referencia a la clasificación del manuscrito. En este primer caso se trata de un manuscrito que aún conservan los herederos; en los siguientes casos, las referencias son a la clasificación realizada en el Archivo de Elche.

<sup>3</sup> Tanto la versión definitiva como los esbozos que se anticipan a ésta los citamos de Miguel Hernández, *Obra completa* (ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa-Calpe, 1992. La versión definitiva aparece en las páginas 753-754 y los esbozos de la 1.147 a la 1.148.