Entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*

Más datos poéticos sobre el proceso de creación

Carmen Alemany Bay

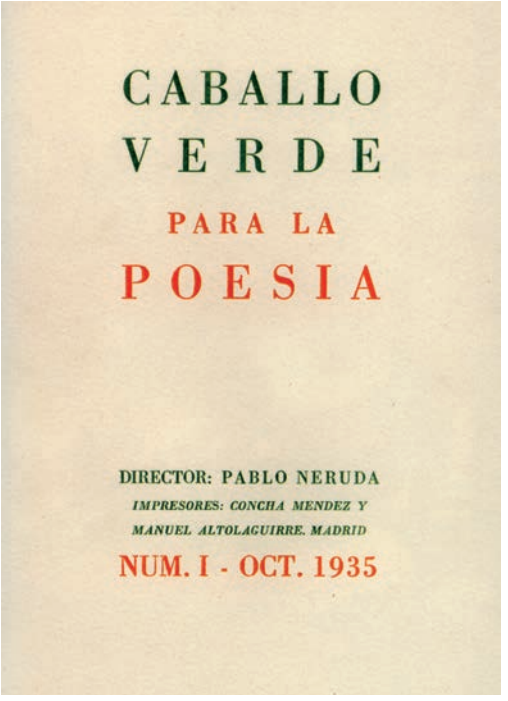
Universidad de Alicante

ENTRE DOS LIBROS fundamentales de la trayectoria poética hernandiana, *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, Miguel Hernández escribió un conjunto de poemas –un total de 17– que en su mayor parte fueron publicados en revistas. Este *corpus* poético es crucial porque supone un resumen de su poética inmediatamente anterior y un primer atisbo de hacia dónde podría haberse dirigido su creación. En este breve lapso de tiempo, que coincide con el segundo viaje del poeta a Madrid, el oriolano vivió un profundo cambio estético e ideológico que tendría, obviamente, repercusiones en sus escritos. La Guerra Civil española rompió esas expectativas y sus versos derivaron hacia una poética de circunstancias marcada por el acontecimiento bélico. En cualquier caso, esas mutaciones no solo son evidentes en las versiones definitivas sino también en una nueva forma de encarar el proceso de creación.

El propósito de estas páginas es poner en evidencia de qué manera esos cambios llevaban implícita una nueva forma de elaborar su poesía y no tanto reiterar, como ya ha destacado la crítica, su evolución poética. Para ello estudiaremos aquellas composiciones que tienen un elaborado proceso de creación y que en la mayoría de los casos coinciden con las que Miguel Hernández dedicó a algunos poetas. Resultan especialmente sugerentes los esbozos que antecedieron a la versión definitiva del poema «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre»; la profundización en ellos nos ayudará a llegar a nuevas conclusiones sobre la presencia del poeta andaluz en la poesía hernandiana.

Después de mucho tiempo de dedicación intensa al soneto, Miguel Hernández se atreve con nuevas formas de creación a través de poemas cargados de libertad versal que se acompañan de un renovado vocabulario. Estas innovaciones tienen que

Casa de las Flores, Madrid, 1930-1931 (Fundación Cultural Miguel Hernández)



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.

Josefina Fenoll, hermana de Carlos Fenoll y novia de Ramón Sijé (Fundación Cultural Miguel Hernández)

Miguel Hernández ha caído en la órbita de Pablo Neruda y de Vicente Aleixandre y empieza a abrirse una brecha respecto a su poética anterior. A partir de esos momentos el escritor sufre una metamorfosis poética, similar a la de los tiempos de creación de *Perito en lunas*, que le lleva a una profunda experimentación. El escritor, aún con estas presencias, por otra parte apetecidas y deseadas, se va engrandeciendo como poeta porque siente que se desprende del mimetismo, tanto poético como vivencial, que ha venido arrastrando durante años. El conocimiento del verso libre hace que olvide el hermetismo de antaño; pero no solo el verso se libera, también la palabra. Un nuevo vocabulario, sugerente y con tintes surrealistas, cruza su poética. Si bien lo dicho se evidencia en los poemas más novedosos de PS, III (así ha clasificado la crítica a los poemas escritos entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*), aún quedan reminiscencias de su poética anterior; de ahí la diversidad que contiene este *corpus* poético.

El sentimiento trágico, contenido en un dramatismo forzado que se preludiaba en *El rayo...*, queda patente en las siguientes composiciones: «Mi sangre es un camino», «Sino sangriento», «Vecino de la muerte» y «Me sobra corazón»; asimismo, un cierto tono «existencial» (Sánchez Vidal, 1992: 165) se adivina en estos versos. Ligado al ciclo de *El rayo...*, y sobre todo a la conocida «Elegía» a Ramón Sijé, estaría el poema con título homónimo y dedicado a la que fue novia de su «compañero del alma» y hermana de los Fenoll. A estos poemas, en los que aún se entrevé cierta reminiscencia espiritual en un sentido heterodoxo, le seguirían otros de marcado carácter civil como lo son «Alba de hachas» y «Sonreídme», composiciones que de alguna forma

inician –aunque aquí aún de forma abstracta– la poesía heroica y de reminiscencias épicas de *Viento del pueblo*.

Entre este primer bloque, marcado por lo existencial y por la conciencia cívica, y el otro grupo en el que Hernández homenajea a sus poetas de siempre y también a los de ahora, incluiríamos algunos poemas de carácter circunstancial como lo son «A tus facciones de manzana y cera», la décima «A Álvaro Botella» y el soneto «Al que se va».

Otro conjunto de poemas que formarían una unidad aparente, y que se desbarata si nos remitimos al proceso de creación como ya veremos, son los dedicados a poetas; algunos ya fallecidos y otros contemporáneos y amigos de Miguel Hernández. Entre los primeros estarían la «Égloga», dedicada a Garcilaso de la Vega, que compuso a raíz del IV centenario de su muerte y publicó en *Revista de Occidente* (junio de 1936); «El ahogado del Tajo», homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer y escrito con motivo del centenario del nacimiento del autor; y otro, «Epitafio desmesurado a un poeta», dedicado a Julio Herrera y Reissig. Este último creemos que fue escrito para un número monográfico que la revista *Caballo Verde para la Poesía* quiso dedicar al poeta uruguayo y que nunca se llegó a publicar. Esta serie se completaría con otras composiciones dedicadas a poetas vivos gracias a los cuales Miguel Hernández no solo comienza a desvincularse de las ataduras que suponen las formas poéticas cerradas, como lo fueron primero la creación de octavas y décimas y más tarde los sonetos; sino también del corsé poético y religioso de Ramón Sijé. Del nuevo magisterio nacerán la «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» y, ligado a esta, el poema a Delia del Carril, compañera sentimental en aquellos años del poeta chileno; y la ya mencionada oda a Vicente Aleixandre, compuesta en el verano de 1935. Se completaría el elenco con «A Raúl González Tuñón», versos dedicados al poeta

Pablo Neruda y Delia del Carril

argentino que Hernández conoció a finales de 1935 y del que seguramente asimilaría el papel revolucionario de la poesía.

La elección de los poetas vivos es clara: los tres, en mayor o menor medida, han empezado a influir en su poesía; respecto

Raúl González Tuñón

Vicente Aleixandre y Luis Cernuda

a los muertos, son poetas que se relamen en la pena amorosa compartida por Hernández en buena medida.

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 en *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* (1992: 165) y que no fue incluido en la *Obra completa* (Hernández, 1992). Del resto, algunos tienen variantes poco significativas y de otros no hay constancia del sistema creativo[1].

Entre los poemas que obedecen a un complejo proceso de creación, 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 de los ciclos anteriores; nos referimos a la «Elegía» y a «Égloga». Sin embargo, en aquellos en los que hay un manifiesto cambio, por las 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 en su obra anterior[2]. Esta innovadora forma de creación creemos que tiene que ver con la forma del 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 endecasílabos u octosílabos 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 escritura 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 arena y piedra a Vicente Aleixandre».

Comencemos con el análisis de los poemas. El corpus textual PS, III aparece encabezado por un poema que Hernández publicó en *Revista de Occidente* en febrero de 1936: la «Elegía» a la novia de Ramón Sijé que fue escrita después de la muerte de este. La composición está construida, al igual que la afamada elegía, en tercetos encadenados, e incluso podríamos considerarla una continuación de aquella; si bien no se alcanza la misma altura poética, los centros temáticos son idénticos. Existe un solo boceto en el que, sin título previo, Hernández elabora frases y también versos que se repiten casi íntegramente en el poema definitivo, lo que ratifica la hipótesis de

que el poeta escribe la primera idea de la composición y, con esta delante, va construyendo los versos; incluso en no pocas ocasiones tacha las frases o versos del boceto porque serán recuperados en la versión definitiva. Citemos algunos ejemplos. Dice el poeta en el esbozo: «~~él me ayudaba a paginar mis flores, él te ayudaba a apacentar tus pasiones un corazón de relámpagos y afanes~~»[3], frases que nos remiten a los versos 43-45 de la versión definitiva:

> *Corazón de relámpagos y afanes,*
> *paginaba los libros de tus rosas,*
> *apacentaba el hato de tus panes* (516).

Siguiendo con el esbozo, más adelante apunta: «~~caen los ángeles cernidos por la escarcha~~», verso que con variantes aparece en el poema de esta manera: «caen ángeles cernidos para el trigo» (515, v. 8). Otras frases del boceto, aunque no tachadas, tienen su presencia en la versión definitiva: «levántate: te esperan tus zapatos– dormidos y vacíos bajo el lecho y tu llanto en sus retratos–» (996), que se convierten en:

> *Levántate: te esperan tus zapatos*
> *junto a los suyos muertos en tu cama,*
> *y la lluviosa pena en sus retratos*
> (517, vv. 64-66).

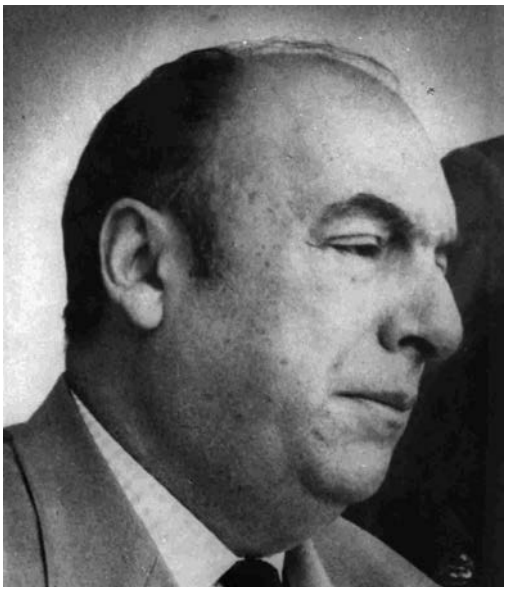
Todo un ejemplo de cómo, seguramente, se compuso la más famosa de sus elegías, la dedicada a Ramón Sijé.

De similar creación será el poema «Égloga» que, como ya hemos anunciado, Miguel Hernández escribió con motivo del IV centenario de la muerte del poeta toledano; no fue el único, otros contemporáneos se adhirieron a este homenaje con alguna composición dedicada al poeta del Siglo de Oro[4]. En el caso de nuestro poeta, pero seguro que también de otros, esos versos dedicados fueron una muestra de reconocimiento a aquel que fue fundamental en su aprendizaje poético; al menos en el poeta de Orihuela así fue.

Gabriel Sijé (Fundación Cultural Miguel Hernández)

Del poema se conservan dos esbozos. En el primero, más breve, Hernández empieza a gestar motivos que recuperará ampliamente en el siguiente proceso de elaboración del poema, donde hallamos un planteamiento más claro de relación con la versión definitiva. Comienza el primer boceto con versos heptasílabos y endecasílabos: «mi rumoroso cuerpo– la susceptible flor que un cuerpo hiere– [...] me quiero ahogar por tratar contigo– y solo me da lástima la vida» (1002), un adelanto del tipo de versificación que aparece en la versión definitiva, la silva. Asimismo, tacha algunas frases que de forma muy similar serán recuperadas en la versión definitiva: «~~me quiero ahogar para tratar contigo~~», que en la versión definitiva reza así: «y quiero ahogarme por tratar contigo» (v. 92, 542), verso con el que concluye el poema; y «~~la granada con sus pequeños truenos tronando entre mis dientes~~», que se convertirá en «y su cabeza rota / una granada de oro apedreado / con un dulce cerebro en cada gota» (541, vv. 26-28).

En el segundo boceto, titulado «Garcilaso», el poeta empieza, al igual que en



Pablo Neruda

el anterior, a escribir sistemáticamente en versos endecasílabos separados por guiones: «las horas del amor que no son pocas– tus manos como lirios fatigados-» (1003). En ocasiones, el proceso metódico se interrumpe para introducir versos más breves, siempre separados por guiones, o bien frases más extensas que remiten a la explicación de ideas que en su mayoría aparecerán en la versión definitiva. Nuevamente, unas cuantas frases tachadas, al final ya del manuscrito –«~~tu cuerpo una armadura de diamante y tu corazón un noble pez parado y tu cabeza una feliz granada con un cerebro de encantado llanto igual el río suena en la garganta dolorida y honda~~-» (1004)– nos remiten a los vv. 23-28 del poema:

> *Dulce y varón, parece desarmado*
> *un dormido martillo de diamante,*
> *su corazón un pez maravillado*
> *y su cabeza rota*
> *una granada de oro apedreado*
> *con un dulce cerebro en cada gota* (541).

La conclusión sobre el proceso de creación en los dos poemas que hemos analizado es que Miguel Hernández continúa construyendo los versos de la misma manera a la que nos tenía acostumbrados en ciclos anteriores; asimismo el clasicismo poético presente en los poemas del ciclo de *El rayo...* se trasluce en estas composiciones.

Como ya hemos anunciado, muy diferente será el proceso de creación en la «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» y, relacionada con esta, la dedicada a Delia del Carril, así como en «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre»; la forma de composición será muy similar en los tres casos. Los nombres de los poetas no aparecen en los esbozos, solo una identificación de la que ya hablaremos cuando hagamos referencia al poema «Relación que dedico a mi amiga Delia»; únicamente el contenido y la construcción de las imágenes nos remiten a los poetas en cuestión. Un nuevo vocabulario, sin olvidar el ya creado en su poética anterior, emerge en estos bocetos y en los poemas. También en esta ocasión Hernández intenta imitar, como en las composiciones dedicadas a Garcilaso y Bécquer, el estilo de los escritores homenajeados, y esa emulación nace desde la primera creación del poema. Como apuntó Marie Chevallier, «con Vicente Aleixandre como con los otros poetas amigos, vivos o muertos, lo que Miguel Hernández persigue es una búsqueda de sí mismo, de un eco, de una coincidencia perfecta donde poder reconocer su propio destino [...] Para cantar su propio dolor recurre a formas de los poetas amigos, creando así un canto al unísono» (1977: 283-284).

Del poema dedicado a Pablo Neruda existe un solo esbozo[5]. Si en la versión definitiva el poeta intenta hacer un retrato del chileno a través del primer poema de *El hondero entusiasta*, «Hago girar mis brazos como dos aspas locas», y del «Estatuto del vino» de *Residencia en la tierra*; en el esbozo aparece difuminada esta influencia y comienza la descripción con frases que nos remiten al primer cuarteto del soneto 3 de *El rayo que no cesa*. Veamos ambos textos. El esbozo a la «Oda» reza lo siguiente:

> *un sentimiento, un tiburón muy dulce– encima de los ojos tus dos velludas*

guadañas enfurecidas– repugnantes espumas, aguas de maldición caen de mis ojos– maldecidas espumas maldicientes [...] tu boca con sus cuatro guadañas de hacer daño y besar el barro y su ternura de pezuña que acaba de nacer y no ha pisado el mundo todavía– (997).

Y el soneto de *El rayo...* dice así:

Guiando un tribunal de tiburones,
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar los corazones (495).

También en el soneto 24 de *El rayo...* encontramos las mismas resonancias:

que un dulce tiburón, que una manada
de inofensivos cuernos recentales,
habitándome días, meses, años (507).

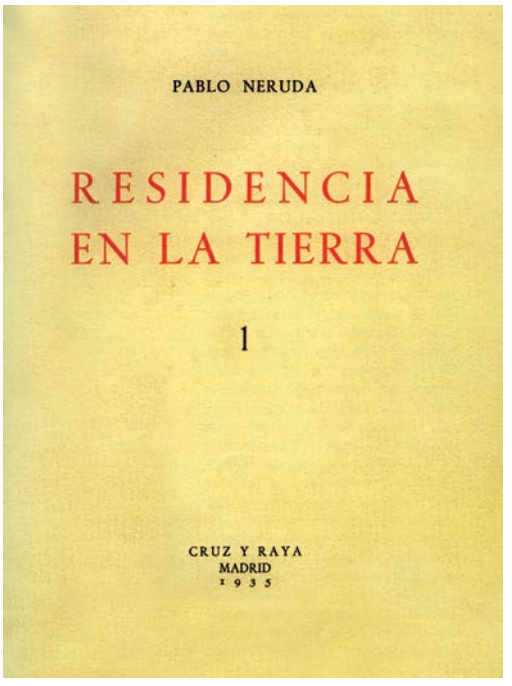
Asimismo, el esbozo, al menos en las líneas transcritas anteriormente, nos remite a algunos versos del primer poema de la segunda *Residencia en la tierra*, «Un día sobresale» (Neruda, 1971: 73):

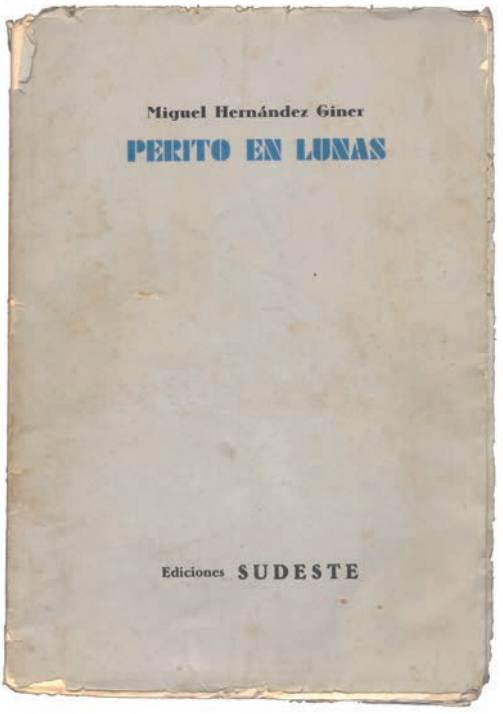
Peces en el sonido, lentos, agudos,
húmedos,
arqueadas masas de oro con gotas en la
cola,
tiburones de escama y espuma temblorosa,
salmones azulados de congelados ojos.

Y el comienzo del esbozo («Y pájaros de todas las especies y guitarras de todas las edades– y órganos de todos los tamaños– cañaveral de flautas añadidas– pájaros con las alas entornadas–») vuelve a remitirnos a algunos versos de «Sabor», poema de la primera *Residencia* (Neruda, 1971: 19):

En mi interior de guitarra hay un aire
viejo
[...]
un pájaro de rigor cuida mi cabeza:
un ángel invariable vive en mi espada.

Sigue la descripción de Pablo Neruda en el esbozo, pero ahora con un vocabulario aún más cercano al del poeta chileno que se entrecruza con el suyo: «unos dientes cansados de comer saliva solamente– el corazón de un canario– la lengua de un verderol» (997). La presencia del término «corazón», tan frecuente en este boceto y por otra parte tan nerudiano, penetra en el esbozo donde se repite en varias ocasiones: «mi corazón, un sapo atribulado– la calavera una nuez, cárcel de mi corazón– mi corazón enjaulado– [...] fuerte corazón» (997). Creo que estamos ante un atisbo de creación donde Hernández ha intentado hacer un retrato del poeta con un vocabulario forjado ya en su poética anterior, que se entrelaza con el nerudiano y con claras referencias a poemas del chileno. A diferencia de lo que ocurría en el proceso de creación de etapas anteriores, en este caso solo se recuperarán casi íntegramente algunas palabras para la versión definitiva: «tu boca con sus cuatro guadañas de hacer daño y besar el barro y su ternura de pezuña que acaba de nacer y no ha pisado el mundo todavía» (997) aparecerá de la siguiente forma en verso: «la bipartida





huella de una boca, / la más dulce pezuña que ha pisado» (524, vv. 97-98).

La sombra de Neruda no solo estuvo presente en los sonetos de *El rayo...*, sino que también lo estará en poemas pertenecientes a este *corpus* y que publicó en *Caballo Verde para la Poesía*: «Vecino de la muerte» y «Mi sangre es un camino». Asimismo, los versos nerudianos, desatados, telúricos y crispados, tendrán su réplica en poemas de este *corpus* como «Alba de hachas», «Me sobra corazón» y «Sino sangriento».

La misma liberación del verso que aparecía en el poema dedicado a Pablo Neruda, y otros de este ciclo, se repite en «Relación que dedico a mi amiga Delia». En esta ocasión el poeta, mediante referentes surrealistas, nos describe la personalidad de la compañera del chileno; y en este caso el proceso de creación nos deparará una curiosidad significativa. En la primera concepción del poema, un esbozo muy breve, se hace una descripción de encuentros y desencuentros de fuerzas cosmológicas que describen simbólicamente las relaciones entre Pablo y Delia. En el boceto, como será habitual en este momento de su producción, el poeta crea una primera idea que se aleja del resultado definitivo:

> *tragársela quisiera, devorarla ambiciona– un planeta de amor y otro de guerra chocan y se entrelazan, se rechazan, se buscan y se abrazan el mar de sangre y su mujer de arcilla– la muerte chocante ante la [...] se mece, se detiene, se arrodilla como a veces el mar ante la tierra* (998).

Tras este primer esbozo redacta un segundo que comienza con un breve boceto y a continuación desarrolla el poema con variantes. Este proceso que acabamos de describir fue un modo de concebir el poema muy habitual en el primer ciclo de su poética, el correspondiente a *Perito en lunas*, y con alguna presencia en el segundo, el que desembocará en *El rayo que no cesa*. La peculiaridad en este caso es que en el desarrollo del segundo esbozo y tras la primera frase, «tienes las manos blancas de tratar con la luna y los ojos azules de penar en el mar», palabras que indudablemente guardan relación con lo escrito en el primero, apunta que aquello que está escribiendo es «para el poema Delia». Esta frase creemos que actúa como un mecanismo de memoria que será utilizado, de otra forma, en *Cancionero y romancero de ausencias*. Sigue el boceto: «tu cabeza de espiga cubierta de abundancia se atiene a sus lados con un desmayo de oro cansado de brillar y se yergue emitiendo cereales relámpagos», lo que casi de forma idéntica aparecerá en los versos del 12 al 14:

> *Tu cabeza de espiga se vence hacia los lados*
> *con un desmayo de oro cansado de abundar*
> *y se yergue relampagueando trigo por todas partes* (525).

Nótese que palabras tan nerudianas como «cereales relámpagos» han sido sustituidas

por «relampagueando trigo», intentando mitigar la excesiva presencia de Neruda. A continuación, el esbozo contiene frases como «tu ternura de agua que pasa entre unos márgenes de zarzas y de toros» (998), que en la versión definitiva comprenderán los versos del 9 al 11, lo que lleva implícito un cambio de orden en la versión definitiva:

> *tu ternura es capaz de abrazar a los cardos*
> *y en ella veo un agua que pasa y no se altera*
> *entre orillas ariscas de zarza y tauromaquia* (525).

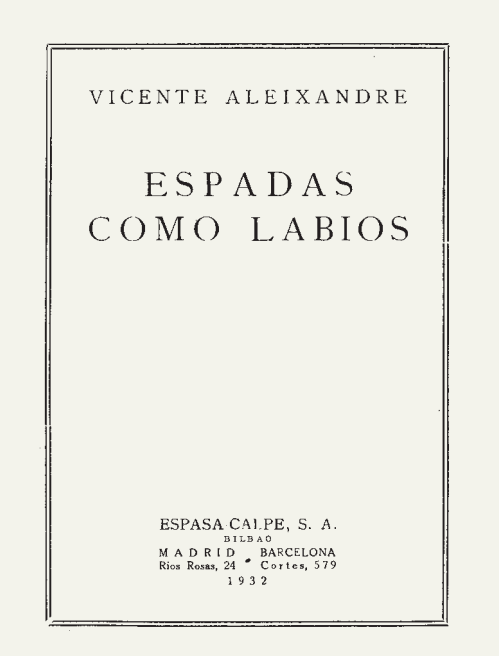
Es más que evidente que Hernández ha encontrado en la poesía de Pablo Neruda un nuevo camino, una referencia que le servirá de ejemplo para encauzar su renovada visión de lo poético. Si trascendental fue su amistad con Pablo Neruda, no menos decisiva, para lo poético y lo humano, será la que entable con el poeta sevillano Vicente Aleixandre. No son pocos los críticos que con acierto han indagado sobre la profunda relación que entre ellos existió y también, aunque quizá ha sido tratado de forma más superficial, la influencia del uno sobre el otro[6]. Es incuestionable que la de Aleixandre fue mayor, y así trataremos de analizarlo en el proceso de creación del poema dedicado al autor andaluz y también desde otros referentes.

Existen dos esbozos del poema «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre». En ambos Miguel Hernández despliega un abanico de imágenes que inciden en la lucha entre el mar y la tierra, identificándolos con el hombre y la mujer, y así lo resumirá al final del segundo esbozo: «La mujer es amor y el hombre guerra, como el mar y la tierra» (1001). Es posible que el primer título del poema fuese «El mar y la tierra», ya que en su primera génesis, y tras la escritura de unas líneas, anota en el siguiente renglón «Poesía», y abajo el título indicado; ese mismo título, «El mar y la tierra», reaparecerá al final del esbozo. Por otra parte, este es una clara transposición de «Mar en la tierra», perteneciente a *La destrucción o el amor*.

Homenaje a Aleixandre por *La destrucción o el amor* en Madrid, 1935 (Fundación Cultural Miguel Hernández)

En las dos muestras previas al poema, y al igual que ocurrió en los esbozos del poema dedicado a Pablo Neruda y el de Delia del Carril, no encontramos referencias explícitas al nombre de Aleixandre, pero la influencia de su poética es manifiesta. Si en el poema Hernández expresa la alegoría del hombre abandonado en la tierra por castigo del mar, tópico presente en la poesía que Aleixandre escribió en la década de los treinta; en el esbozo aparece el deseo de fusión con el poeta, al igual que en la «Égloga» y en «El ahogado del Tajo», y así lo expresa en el primer esbozo: «tú, sumergido– en mí cuando te mueras, cuando tú agonices será como si la tierra ~~se hundiera en~~ naufragara se hundiera detrás de mis raíces en una eternidad de nada clara–» (1000-1001).

El universo plagado de metáforas marinas creado por Aleixandre en su libro *La destrucción o el amor* tiene también presencia continuada en los esbozos, sobre todo en el segundo. En este último escribe: «la tierra entre las garras, entre los colmillos del mar, tierra ensangrentada, chorreante, moribunda de amor, dolor, deseo, como una ~~cierva cerbalo cervati enjuto si~~ cierva aprisionada, proeza toda temblando



VICENTE ALEIXANDRE

ESPADAS
COMO LABIOS

ESPASA CALPE, S. A.
BILBAO
MADRID · BARCELONA
Rios Rosas, 24 · Cortes, 579
1932

y tierna en el fondo caliente de las fauces de un león infinito de hambre y de melena– queda del que muere un rumor del mar–», palabras que son un claro trasvase del poema de Aleixandre «La selva y el mar» (1989:107; vv. 15-24):

Acariciar la fosca melena
mientras se siente la poderosa garra en la tierra,
mientras las raíces de los árboles, temblorosas,
sienten las uñas profundas
como un amor que así invade.

Mirar esos ojos que solo de noche fulgen,
donde todavía un cervatillo ya devorado
luce su diminuta imagen de oro nocturno,
un adiós que centellea de póstuma ternura.

El tigre, el león cazador, el elefante que en sus colmillos lleva algún suave collar.

Este es solo un ejemplo de las continuas referencias que de la cosmovisión marina aparecerán desarrolladas y ampliadas en el poema definitivo. Insistimos, no se trata como antaño de versos que se entrelazan en los esbozos y se separan con guiones y después son recuperados en versiones con variantes hasta la definitiva; aquí lo que prevalece es el desarrollo de la idea que con mutaciones aparecerá publicada.

El poema, escrito tras la lectura ávida de *La destrucción o el amor* y alimentado por una amistad que comenzó a gestarse en el verano del 35, es un reconocimiento al magisterio del poeta andaluz. La sombra de Aleixandre no solo estará presente en estos esbozos; existe un breve boceto que se conserva en la carpeta 237 (X/100) del Archivo de San José que nos remite a algunos versos de *Espadas como labios*: «madre, te siento hundirte en barro, tú que me diste huesos como espadas y labios como». Para José Carlos Rovira (1992: 409),

> *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* (Espadas como labios):
>
> *La tristeza u hoyo en la tierra*
> *dulcemente cavado 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.*

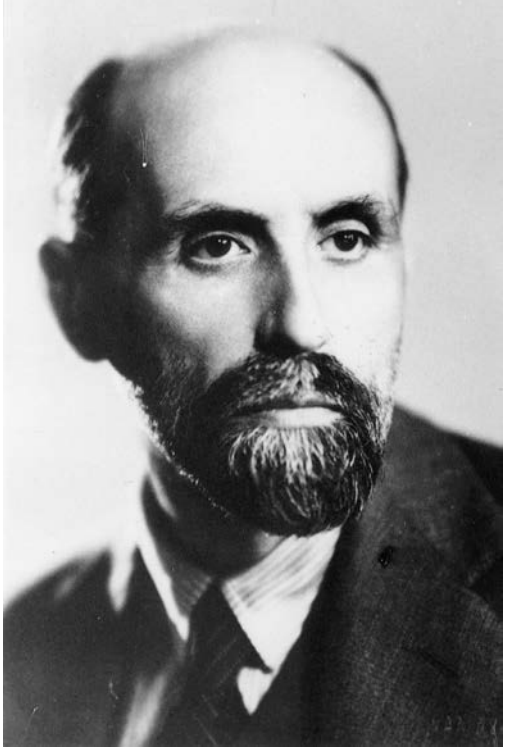
No cabe duda, por lo visto hasta estos momentos, de que Miguel Hernández se sintió profundamente atraído por la poética de Vicente Aleixandre, y para enfatizar aún más esa influencia, regresamos por un momento a la «Oda». En ella el mar tiene

un principal protagonismo, como lo tienen algunos poemas de *La destrucción o el amor*; pero este referente ya había tenido su presencia en la poesía hernandiana anterior: «(Mar y río)», octava XXI de *Perito en lunas*; «Mar» y «Mar– profundo y superficial», incluidos en «Varia poesía» de PS, II, y «Mar– y Dios», poema perteneciente al *Primitivo silbo vulnerado* (PS, II). En estos poemas, pero específicamente en el último, «Mar– y Dios», Miguel Hernández parte de un misticismo cósmico-telúrico que proviene, en parte, de la influencia del poemario *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, y en el que nuestro escritor elabora una relación de índole panteísta entre el poeta, Dios y la naturaleza (el mar). Si el mar le dio a Juan Ramón la visión simbólica de lo permanente en lo diverso, de lo eterno en lo cambiante, y le incitó al verso libre con cadencias de oleaje; Hernández en «Mar– y Dios» busca, mediante una visión simbólica y recreada a través de tercetos encadenados, la fusión de lo natural (mar) = lo cambiante, con lo Absoluto (Dios) = lo eterno. Todo ello bajo un misticismo panteísta que se evidencia a partir de la tercera estrofa del poema. Sin embargo, la finalidad de ambos poetas es diferente, aunque el denominador común es la búsqueda de lo Absoluto a través del mar. Por otro lado, Miguel Hernández ya alude en la prosa «Mi concepto de poema», escrita poco antes de «Mar– y Dios», a la identificación entre mar y poesía, entre el poeta y Dios, claros referentes del *Diario* juanramoniano (Alemany, 1990). Estas alusiones a composiciones previas tienen como finalidad destacar el notable cambio que ha sufrido la poética hernandiana: desde los tercetos de «Mar– y Dios» se ha pasado a la libertad versal en la «Oda»; de la tríada mar-poema-Dios, enclavada en un espíritu casi místico, accedemos a una poética liberadora, de índole surrealista y de dimensiones aleixandrianas.

Nos quedaría, para cerrar el elenco, hacer referencia al poema «Epitafio desmesurado a un poeta». Como ya hemos anunciado, fue Agustín Sánchez Vidal el que reprodujo en su biografía sobre Hernández el siguiente esbozo referente a la composición (1992: 165-166):

> *Hay poetas que nacen con destino de trueno loco y a la locura… La voz de Julio, este poeta, es de las que rozan, aunque poco, el corazón. Se propuso ser trueno y fue un trueno malogrado. Tuvo de trueno la locura. ¡Qué ganas de tronar tenía! Si hubiera sido lo que se propuso ser, tendría en él un lugar. Se propuso ser trueno y fue un trueno malogrado. Impidieron que lo fuera.*

Antes de establecer relaciones entre este boceto y la versión definitiva, queríamos destacar que Julio y Herrera y Reissig, aunque tuvo cierta incidencia en los poetas del 27, no fue muy apreciado ni por Lorca, ni por Cernuda ni, como veremos, tampoco por Miguel Hernández (Granados, 1985); a pesar de ello, accedió a escribir el poema, seguramente por presión



Juan Ramón Jiménez

de Pablo Neruda, para ese número malogrado de *Caballo Verde para la Poesía* en el que también estaba previsto incluir el poema «Las barandas» de Vicente Aleixandre, que finalmente pasó a formar parte de *Nacimiento último*.

La versión definitiva del poema que Hernández dedica a Herrera y Reissig aparece articulada por tres endechas reales, escritas en versos octosílabos mixtos y separadas por un verso suelto, un endecasílabo, que hace la función de tema repetido: «Quiso ser trueno y se quedó en sollozo», «Quiso ser trueno y se quedó en gemido» y «Quiso ser trueno y se quedó en lamento» (536). La palabra «trueno» no solo articula el poema, sino también el boceto. Si en las composiciones dedicadas a sus poetas amigos y referentes de su nueva poética, el vocabulario hernandiano se entrelazaba con el de los poetas homenajeados, es ahora el trueno hernandiano «como emblema del paso entre el incesante rayo y el viento del pueblo» (Sánchez Vidal, 1992: 166) el que prevalece. Solo los versos endecasílabos, y con algunas variantes, pasarán a la versión definitiva. A diferencia de los esbozos dedicados a los poetas cercanos, en este sí aparecerá el nombre el escritor; pero todas las sensaciones personales que asoman en el boceto previo no serán volcadas en los versos publicados, únicamente la impresión de que quien podría haber sido un gran poeta se quedó en ciernes; de ahí que Hernández se pregunte en el verso 29: «¿Sigue su polvo sonando?»

La deducción a la que podemos llegar, tras el estudio del proceso de creación en algunos poemas de PS, III, es la capacidad de Miguel Hernández de acercarse de forma sutil a otras poéticas para mutarlas y convertirlas en propias; realizar probaturas que seguramente tendrían como finalidad la búsqueda de nuevos caminos poéticos. El *corpus* analizado, además, nos lleva a otras conclusiones. Entre 1935 y 1936, el poeta se debate entre su estética de antaño, aún visible en la forma de elaboración de los bocetos (estos le sirven de guía necesaria para acercarse a los versos), y la creación de esbozos preparatorios que ya nos indican el advenimiento de poemas de factura más libre en el contenido y en la forma.

Decíamos al comienzo de estas páginas que la Guerra Civil truncó la natural evolución de la poética de Miguel Hernández. En cualquier caso, estos poemas precedentes a *Viento del pueblo* nos ofrecen claras muestras de que sus versos se habían orientado hacia una poesía impura con la que se liberaba de antiguas ataduras. Una nueva forma de pensar la poesía que no solo se hizo patente en los versos definitivos, sino también en la forma de crearlos.

Notas

1. Una primera dificultad se presenta al estudiar el proceso de creación de PS, III. Al igual que en el ciclo anterior, el de *El rayo que no cesa*, es posible que algunos esbozos se perdiesen en Madrid; aunque ello no impide, sin embargo, tener una visión casi exacta de la escritura de estas composiciones desde su génesis. En cualquier caso intuimos que podrían ser pocos, ya que Miguel Hernández tenía por costumbre guardarlos, como lo demuestran los cientos de manuscritos que del poeta se conservan en el Archivo Municipal de San José (Elche).

2. Sobre el proceso de creación de la poesía hernandiana, véase Alemany, 1992, 1993 y 1995.

3. Tanto los esbozos como los poemas los citamos de la *Obra completa* (Hernández, 1992). En adelante, citaré por esta edición y anotaré en el texto principal el número de página entre paréntesis.

4. Entre otros Rafael Alberti con «Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero», de *Marinero en tierra*, y la «Elegía a Garcilaso», incluida en su libro *Poesía*; Luis Felipe de Vivanco con su «Elegía a Garcilaso» de *Cantos de primavera*, y Luis Rosales con «Égloga de la soledad» perteneciente al poemario *Abril*.

5. Para más detalles sobre el poema dedicado a Pablo Neruda y el de Delia del Carril, véase Alemany, 2004.

6. Para ampliar este asunto, véase Chevallier, 1977: 276-283; Puccini, 1987; Debicki, 1990; Morelli, 1993; Sánchez Vidal, 1992: 161-164; Ferris, 2004: 225-228.

Bibliografía

AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, 2 vols.

ALEIXANDRE, Vicente, *Antología total*, ed. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1989.

ALEMANY BAY, Carmen, «Reconstrucción de un poema del *Primitivo silbo*: Mar– y Dios», *Condados de Niebla*, 9-10 (1990), pp. 92-100.

– «Esbozos y borradores en el origen de la creación hernandiana», *Ínsula*, 544 (1992), pp. 14-16.

– «El ante-texto hernandiano», en AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después*, cit. *supra*, I, pp. 209-216.

– «Apuntes sobre la textualidad hernandiana», en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, 7/1. Época contemporánea: 1914-1939*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 497-503.

– «Presencias nerudianas en el proceso de creación y en algunos poemas de Miguel Hernández», *Omaggio a Pablo Neruda. Quaderni Ibero-Americani*, 96 (2004), pp. 7-19.

CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

DEBICKI, Andrew P., «Miguel Hernández y el surrealismo», *Hispanic Review*, 58 (1990), pp. 487-501.

FERRIS, José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2004.

GRANADOS PALOMARES, Vicente, «Julio Herrera y Reissig y el 27», en E. Marini-Palmieri (ed.), *Julio Herrera y Reissig. El hombre y su obra*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1985, pp. 106 y 115.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

MORELLI, Gabriele, «Hernández-Aleixandre: una amistad ejemplar», en AA. VV., cit. *supra*, I, pp. 85-97.

NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1971.

PUCCINI, Dario, «Aleixandre y Hernández; historia de una amistad en poesía», en *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, pp. 197-202.

ROVIRA, José Carlos, «Apunte sobre la textualidad de Hernández», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 401-411.

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