Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas

Carmen Alemany Bay
Universidad de Alicante

La vida de Miguel Hernández ha estado siempre cercada por multitud de tópicos, uno de ellos es el malogrado primer viaje que el poeta hizo a Madrid (del 30 de noviembre de 1931 al 15 de mayo de 1932); así como lo mucho que le sirvió salir de su Orihuela natal para darse cuenta en tierras ajenas de por dónde tenía que encarar su creación poética.

Hasta esos momentos el aprendiz de poeta había escrito un cuaderno con plumilla que se llevó bajo el brazo a la capital, y había publicado algunas composiciones en periódicos de Orihuela y Alicante. Él sabía que la melé poética estaba lejos de su tierra y era en Madrid donde podía contactar con esos escritores, seguramente míticos para él, que eran los de la Generación del 27. Pero las élites intelectuales de la gran urbe no acogieron a Miguel Hernández; para ser más explícitos no llegó a tener contacto con ellos, pero regresa a Orihuela con una idea actualizada de la poesía y habiendo detectado los nuevos rumbos estéticos. La gran lección de este viaje fue que pasó a tener conciencia de su gran desventaja respecto a la preparación cultural que tenían los del 27. Como bien afirmó Agustín Sánchez Vidal, Hernández, a su vuelta

> tenía dos objetivos que cumplir al hacer poesía gongorina, y los dos eran cuestión de vida o de muerte para su trayectoria como poeta: a) adquirir una técnica, domeñar el lenguaje; b) convertir lo cotidiano en tema digno de ser revestido poéticamente [...] Góngora constituía el perfecto ejemplo de cómo puede efectuarse la transposición de plantas, espumas, frutos, etc., en joyas marchitables.[1]

No podemos saber a ciencia cierta lo que Hernández leyó en Madrid, según Jorge Urrutia en este primer viaje conoció la vanguardia en los libros *Cal y canto* (1927) de Rafael Alberti, *Cántico* (1928) de Jorge Guillén y *Fábula de Equis y Zeda* (1929) de Gerardo Diego.[2] A través de estos poemarios y posiblemente de algunos más se daría cuenta de la proximidad de estos poetas a las vanguardias al combinar temas como el amor y la naturaleza con objetos modernos; todo ello expresado a través de metáforas e imágenes cargadas de hermetismo y dificultad que remitían a una poética más cercana en el tiempo, la de Juan Ramón Jiménez, leído ya por nuestro poeta; y otra más lejana, la de Luis de Góngora, una de sus lecturas de juventud.

Pero los poetas del 27, además, unieron toda esa renovación audaz y de índole vanguardista con el influjo clásico que se advertía fundamentalmente en el uso del endecasílabo y formas poéticas como la décima, la octava real y el soneto, empleadas indistintamente en obras como *Cal y canto* de Rafael Alberti, *Alondra de verdad* de Gerardo Diego, *Égloga, elegía y oda* de Luis Cernuda, *Cántico* de Jorge Guillén, *Fábula y signo* de Pedro Salinas y *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca.

A Miguel Hernández no le resultaría fácil encuadrar todas esas propuestas pero de alguna forma salió del envite creando octavas complejas, de aire gongorino y perspectivismo en los objetos poetizados que en gran parte desembocarían en *Perito en lunas* (1933) y en décimas de claro sabor guilleniano.

---

1 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, edición, estudio y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, págs. 9-10.

2 Jorge Urrutia, «Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el proceso comunicativo hernandiano)», en *Actas II Congreso Internacional. Presente y futuro de Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pág. 97.

Octavas

Tras la experiencia madrileña, Miguel Hernández se concienció de que el camino a seguir para conseguir fama y prestigio en poesía era alcanzar las huellas de los poetas del 27, y también seguramente se debatió si hacerlo en octavas o en décimas, estrofas manejadas en ocasiones –como ya hemos advertido- por los poetas del grupo en la década del 20. El poeta de Orihuela casi redujo el modelo que quería alcanzar a una cuestión métrica.

La decisión, como bien sabemos, fue la octava; aunque no por ello, y casi simultáneamente, empezó a componer décimas. En la toma de esta medida influyó sin duda que Luis de Góngora, uno de los poetas referentes del 27, compuso su *Polifemo* con este tipo de estrofa; aunque intuimos que la idea que Miguel Hernández se llevó consigo a tierras de Orihuela de que el poeta cordobés era el modelo a seguir por los escritores del grupo, era errónea.

Los poetas del 27 admiraron al autor de las *Soledades* por la capacidad de haber modificado en su tiempo el lenguaje poético y haber aplicado a la poesía una libertad de pensamiento capaz de reactivar los tópicos literarios; más allá de los banquetes para ensalzar su persona, Góngora era eso, un referente sin duda venerado, pero no tanto un estricto modelo a seguir como imaginó Hernández. Por otra parte, la octava tenía más prestigio literario que la décima, casi siempre vinculada al ámbito de lo popular. Para ser un gran poeta tenía que complejizar hasta el límite el lenguaje, lograr lo críptico como hizo el poeta cordobés; de ahí que hasta eliminara los títulos de las octavas de *Perito en lunas*. La entrada al mundo de la fama poética sólo tenía esa puerta. La gloria, como sabemos, no fue tal; su libro tuvo una más que modesta recepción crítica.

El excesivo carácter neogongorista de sus octavas no pasó desapercibido para la crítica, el siempre agudo Pedro Salinas así las calificó en una reseña que sobre *Perito en lunas* apareció en *Índice Literario* (2, 1933). Aunque Hernández insistió en carta a Federico García Lorca en «el aire falso de Góngora» que tenían sus poemas, algunos versos del poeta cordobés fueron citados como entradilla en la octava X «Sexo en instante-1», como también los de Jorge Guillén provenientes de su décima «Pasmo del amante»;

sin olvidar algunas referencias, o más bien huellas, que del autor del *Polifemo* se plasmaron en los versos hernandianos.[3]

Otra encrucijada en la que seguramente se debatió Hernández a la hora de elaborar *Perito en lunas* fue compaginar el referente gongorino con los aires vanguardistas que los escritores del 27 impulsaron en sus escritos. De ahí el primer título del libro, *Poliedros*, y de ahí también que algunas críticos hablen de reminiscencias ultraístas, como Jorge Urrutia,[4] o de la influencia cubista en el título originario de la obra, según Sánchez Vidal.[5] Pero esos «poliedros», esas octavas, no nos remiten sólo al concepto de poema como construcción, como también se ha dicho, sino, y fundamentalmente, al perspectivismo.

Tras la escritura de unos poemas juveniles marcados generalmente por el yo poético, el poeta prescinde ahora de la subjetividad y se recrea en el objeto.[6] Además, Hernández cree haberse convertido en un dominador de la técnica; sin embargo, los esquemas métricos aplicados a la octava, al igual que ocurrirá con las décimas, no son innovadores.

La crítica ha aludido en infinidad de ocasiones a las múltiples 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 de las octavas, 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. Sin embargo, la dificultad no estaba sólo en la forma sino también en el contenido. La frágil formación cultural del poeta iba aparejaba a un exiguo manejo del

---

3 *Vid.*, José Carlos Rovira, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante, Universidad de Alicante/ Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, págs. 161-166.

4 Jorge Urrutia, *op. cit.*, pág. 97.

5 Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, pág. 92.

6 Jorge Urrutia, *op. cit.*, pág. 105. Como se afirma en esa misma página, Hernández «en *Perito en lunas* está dispuesto a perder su yo para verse admitido en el clan de los poetas, en la tribu y, por eso, lo disimula en una tercera persona descriptiva».

vocabulario, de ahí que el joven escritor copiase páginas y páginas -que se conservan actualmente en el Archivo de San José de Elche- con definiciones de palabras que en algunos casos serían aprovechadas en la composición de sus octavas; o bien sinónimos o juegos con diferentes rimas que reproducía de diccionarios.[7] El arduo ejercicio poético se ampliaría con precarias traducciones de autores franceses, o la copia de décimas de Jorge Guillén.

Por otra parte, el ejercicio de la composición de las octavas no se limitó a las 42 que cupieron en el libro, el elenco se amplía con otras 45[8] más que mantienen el mismo hilo conductor; aunque en ocasiones no alcanzan la misma calidad estética. Sin ir más lejos, será en la octava 21 de las excluidas, «Toda la noche no: menos un gajo»,[9] en donde aparece mencionado en el verso 7 el título del libro: «¡Oh, tú, perito en lunas: un día estepas!», y la referencia al perito reaparecerá en la 31, titulada «Lámpara. Lechuzas» (282), también de las excluidas, en el verso 6: «medias vueltas peritas en candiles».

El forcejeo no sólo presente en la utilización del lenguaje sino también en su composición llevó a Miguel Hernández a elaborar las octavas 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 Miguel Hernández compuso o elaboró de tres maneras diferentes sus octavas.

En primer lugar incluimos aquellas en las que, previamente a la versión en verso, ya sea la definitiva o versión variante, 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

---

7 *Vid.*, Carmen Alemany Bay, «Esbozos y borradores en el origen de la creación hernandiana», *Ínsula*, núm. 544, Madrid, abril de 1992, págs. 14-16.

8 Es seguro que Miguel Hernández quiso incluir algunas de éstas en su primer libro publicado, 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.

9 Miguel Hernández, *Poesía. Obra Completa*, I, edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 279. A partir de ahora citaremos por esta edición los versos, poemas y esbozos hernandianos y anotaremos en el texto principal y entre paréntesis el número de página.

matizaciones, a la versión definitiva. No olvidemos que en esta etapa los esbozos en prosa, y no siempre identificados con las octavas, son muy abundantes. Más que intentos de creación serios son ejercicios literarios, probaturas, que ayudaron a Miguel Hernández a ejercitarse en el siempre difícil dominio de la poesía, en concreto de la octava.

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)[10] en el que aparecen los mismos centros temáticos y metáforas que desarrollará en la versión definitiva, aunque no estrictamente versos definitivos. El esbozo es el siguiente:

> desvelo remeros nocturnos el remo más largo está sostenido redondo- entran a navajazos en el ombligo- en la boca del barco del fuego al lado- boxeador con las manos en la masa- le tiendes *tabla que lo salva de ser negro*[11] la que lo salva mano de madera de un seguro naufragio de carbones sin blancura- olas en oro espigo, un trigar gris dorado por debajo- Domo su blancura- aplaudo- esta boca me come lo que traga,- contienda blanca atleta sostengo un estirón con mi mano- (813).

Versión definitiva:

> Aunque púgil combato, domo trigo:
> ya cisne de agua en rolde, a navajazos,
> yo que no sostengo estíos con mis brazos,
> si su blancura enarco, en oro espigo.
> De un seguro naufragio, negro, digo,
> lo libarán mis largos aletazos
> de remador, por la que no se apaga
> boca y torna las eras que se traga (262).

---

[10] Esta numeración hace referencia a la clasificación de los manuscritos y la tomamos de la *Obra Completa*.

[11] Las frases que aparecen en cursiva tanto en los esbozos como en los fragmentos de versos fueron tachadas por el poeta en el manuscrito.

A continuación tacha numerosas palabras en el poema variante. No tan explícito, quizá por su brevedad, será en el esbozo en prosa (L-80-3) de la octava «(Gota de agua)» que va seguido del poema sin variantes, solo con tachaduras:

> Te empuja a la desaparición la aún no nacida- segundo de agua te sorberé en tu origen- te reanudas igual que una chumbera de [ilegible] los puntos suspensivos de la lluvia- te llenas de paisaje- la ubre arrugada de la rosa- (815).

Sin embargo, ya aparecen frases que se distribuirán diseminadamente en la versión definitiva. Por ejemplo, «segundo de agua te sorberé en tu origen» nos remite a los vv. 1 y 3: «Gota: segunda de agua, desemboca,/ [...] se reanuda en su origen por la roca»; la oración «te reanudas igual que una chumbera» podemos enlazarla con el v. 4: «igual que una chumbera de momento»; al igual que «los puntos suspensivos de la lluvia» se relacionaría con el v. 8, «de la lluvia, ya puntos suspensivos».

Acatando el orden de publicación, de la siguiente octava, «(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. Estamos sin duda ante un proceso de creación muy elaborado y centrado en los cuatro primeros versos porque, aparte del esbozo previo, existen tres manuscritos (el primero es una variante fragmentaria, cuatro versos (12/A-19) con tachaduras; los dos restantes (clas. 203/ A-438...468) son versiones casi definitivas del poema) en los que el poeta somete los textos a diferentes tensiones, sobre todo en el primer manuscrito en verso. Detengámonos en esta octava cuya versión definitiva es la siguiente:

> ¡Lunas! Como gobiernas, como bronces,
> siempre en mudanza, siempre dando vueltas.
> Cuando me voy a la vereda, entonces
> las veo desfilar, libres, esbeltas.
> Domesticando van mimbres, con ronces,
> mas con las bridas de los ojos sueltas,
> estas lunas que esgrimen, siempre a oscuras,
> las armas blancas de las dentaduras (264).

El esbozo, primera creación de esta octava, dice así:

> Pasto de gitana
> Bajo una palmera, bronce bajo bronce, esbeltez bajo esbeltez, soledad y soledad- espectáculo de toda la tribu- nace en tierra, hijo de la tierra mayor- conducen dedos los mimbres y las cañas a la circunferencia y a la domesticidad- la copa negra de aceite conocen olivo la sangre gris y verde de la oliva tienen los gitanos- (816).

Tan sólo la oración «conducen dedos los mimbres y las cañas a la circunferencia y a la domesticidad» nos remite a algún verso del poema, concretamente al verso 5: «Domesticando van mimbres, con ronces». También las palabras «bronces» y «esbeltez» aparecen en la versión definitiva, pero relacionadas con otros contenidos diferentes a los del esbozo.

Significativas asimismo son las tachaduras que aparecen en el ms1 relacionadas con los cuatro primeros versos de la octava. Arriba del primero empieza a gestar los primeros balbuceos de la octava. En esta primera génesis en verso, y aunque no se completen los endecasílabos, ya aparecen fragmentos que conservará en la versión definitiva: «*Creedlos/ allá van lunas, lunas en mudanza/ continua. Bronces aunque/ Bronces siempre dando vueltas/ y va a todos dedos, como [ilegible]/ las negras bridas de los*» (816); pero su contenido sigue estando fuertemente ligado a las frases del esbozo en prosa.

A continuación escribe versos con variantes, pero lo más significativo es que al final de estos cuatro escribe un nuevo esbozo del poema en el que intenta nuevamente versificar a través de fragmentos que constituyen una nueva versión de la octava: «*Alma de veleta/ esgrime/ deslumbradas/ por la vaca menos ahogan navajas a robar en las verdes platerías-/ bronces luna y campana/ ella al fin es una luna ruda/ da vueltas y hace mudanzas/ van a ver si la luna se/ cuidando que no se apague la lumbre/ sus ojos caballos de sueltas bridas de la luna-/ Pone el pie el estribillo del camino*».[12]

---

[12] Las octavas no incluidas en *Perito en lunas* (en la *Obra Completa. Poesía* aparecen incluidas en *PS, II*) y que cumplen estos requisitos son las siguientes: «Rebelde al freno de la sombra iba», «En el a cuatro patas quieto chopo», «Camisa-tendida», «El turquesa limón, verde vecino» y «Lámpara. Lechuzas».

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 ya ha creado el esquema versal de la octava, aunque aún de forma incompleta, y a partir de ese primer modelo va creando otros hasta lograr el poema deseado. Se incluirían en este apartado la octava VII «(Palmero)», la VIII «(Monja confitera)» y la XXIV «(Veletas)». En esta última, tras dos esbozos previos (L/75-4)[13] y (L-75-5)[14] 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.

En el mismo caso se encuentra la octava XXXII, «(Noria)» (265). En un mismo manuscrito Miguel Hernández escribe las dos primeras versiones del poema y en otro redacta otras dos, todas ellas incompletas. Termina el proceso con dos manuscritos posteriores en los que ya aparece la octava completa, aunque con algunas variantes y con numerosas tachaduras; pero estamos sin duda en el paso previo a la versión definitiva.

De otra octava, la XXXVI «(Funerario y cementerio)», existe un sólo manuscrito (L-80-1); pero aquí el proceso de creación, aún siguiendo las pautas similares, es un tanto diverso. Se trata de un borrador aunque bien podría ser una versión definitiva, ya que no está tachado y cumple los requisitos métricos de la octava. Sin embargo, el afán perfeccionista del poeta le lleva a crear otra octava en la que utiliza los mismos centros temáticos y similar lenguaje, aunque con diferente sistema de rimas, alcanzando mayor perfección y evitando algunos errores «poéticos» del esbozo. Veamos ambas versiones:

---

13 «*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).

14 «*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).

Esbozo de la octava:

Incrustan de cristales a la hermana,
y se ahoga dentro de un día muerta.
El cavador, allá va, vespertino,
abriendo cauces, ante todo iguales.
Perpetuas ataúdes, que puñales
verdes y en contra hundas en el vecino
patio de vecindad que al fin que gana
en peso y subterránea hace a la hermana (820-821).

Octava definitiva:

Final modisto de cristal y pino;
a la medida de una rosa misma
hazme de aquél un traje, que en un prisma,
¿no? se ahogue, no, en un diamante fino.
Patio de vecindad menos vecino,
del que al fin pesa más y más se abisma;
abre otro túnel más bajo tus flores
para hacer subterráneos mis amores (267).

Bajo un mismo título el poeta está creando imágenes similares, pero con un resultado diverso. En la poética hernandiana, en muy pocas ocasiones, encontraremos este singular proceso de creación.

En «(Crimen pasional)», octava XXXVII (267), escribe un primer esbozo versificado (clas.258/X-3) que lleva el mismo título y en él se repiten versos que pasarán a la versión definitiva. A éste se añade otro manuscrito (clas.258/X-3) que no contiene variantes pero sí abundantes tachaduras que realizan la misma función que la explicada en las anteriores octavas.

La octava que cierra *Perito en lunas*, «(Guerra de estío)» (269), contiene también un manuscrito en el que anota los cuatro primeros versos del poema, todos con variantes: «*¡Pitas! ¡Qué bayonetas, arcabuces/ a la defensa de la serranía!/ ¡Qué rectas de peines para luces!/ ¿Hay una luz de más categoría?*». En este caso Miguel Hernández ya no tiene necesidad de seguir escribiendo otras versiones anteriores a la definitiva, presumiblemente está muy clara en la mente del poeta la segunda parte de la octava y no precisa de nuevos

intentos de creación ni de nuevas formas de intensificación para completarla.[15]

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 verso, 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. Esta forma de creación constituiría el tercer apartado.

El grupo de octavas que aquí incluimos, como ya hemos anunciado, no contienen ni bocetos previos en prosa, ni esbozos en verso; aquí el poeta trabaja directamente sobre la octava. 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.

En la octava VI, «(Cohetes)», arriba del primer verso tacha: «*¡Luz esquiva a la mano creadora!/ entre la procesión/ entre la procesión, la luz esquiva/ de tránsito a la mano que crea/ para siempre a/ para siempre/ y brillantemente/ La luz prorrumpe de la mano, lista...*». Los primeros versos de esta octava son:

> Subterfugios de luz, lagartos, lista,
> encima de la palma que la crea:
> invención de colores a la vista,
> si transitoria, del azul, pirea (255).

Después del verso 4 de esta versión tacha: «*Pisa cañas los bronces el polvorista,/ hasta astrólogas las cañas/ sin efecto en el/ cuyo afecto tu*» y siguen los siguientes versos que pasarán a la versión definitiva: «A la gloria mayor del polvorista,/ rectas la caña, círculos planea:». A

---

[15] 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 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:».

continuación, entre los versos 7 y 8, tacha los siguientes fragmentos: «*ágil hacia un fin, hostil, al día,/ en desliz/ (ilegible)/ sólo al principio pisa el día/ que si sola en fin/ deslizando*», fragmentos que hacen referencia a los dos últimos de la versión definitiva: «todo un curso fugaz de geometría,/ principio de su fin, vedado al día».

En la octava X, «(Sexo en instante, 1)», vuelve a utilizar el mismo sistema que en la octava anterior. Al comienzo aparecen versos tachados y al final apunta fragmentos versales, seguramente de otra octava, aunque la brevedad nos impide su identificación. En el margen derecho, y al lado de la palabra «Elevación», seguramente el primer título de la octava, tacha «*Al fin una perpendicular/ sobre dos paralelos*» y debajo del título: «*Atrevidos, confianza,/ girando con paralelos*», bocetos que nos remiten a los cuatro primeros versos de la octava:

> A un tic-tac, si bien sordo, recupero
> la perpendicular morena de antes,
> bisectora de cero sobre cero,
> equivalentes ya, y equidistantes (257).

Un mecanismo similar estará presente en la octava que sigue a la anterior en el libro publicado, «(Sexo en instante, 2)». Comienza tachando versos y fragmentos: «*Pero podré llegar/ [ilegible] higueras [ilegible]/ por el vado vadeando/ por el vadeando la luz,/ desde la arena azul de/ la higuera de arena, almidonado,/ la arena azul de/ la higuera [ilegible] entre almi[dones]*» que en este caso nos remiten no a los primeros versos de la octava sino a su totalidad.

A partir de este ejemplo podemos generalizar que Miguel Hernández en estos años está creando su propio vocabulario poético, de ahí que una serie de palabras se repitan de forma continuada en los esbozos previos y en sus poemas: de forma repetitiva va jugando con las diferentes posibilidades hasta llegar a la versión definitiva.

Otro caso significativo es el de la octava XVIII, «(Pozo)». En un manuscrito (clas. L-85-3), y al inicio de la octava, tacha dos versos y un fragmento: «*Torre interna de parar cabras y honda/ como un callo/ Luna sin cantos, viva y muerte, en ronda*». En ellos ha creado dos metáforas que, obviamente, hacen referencia al pozo; sin embargo, tan solo una será incluida en la versión definitiva con matizaciones: «Dentro de esa interior torre redonda» (260, v. 5).

En la octava XXXIII, «(Ubres)», con bastantes variantes y tachaduras, realiza la misma operación creativa que en las octavas que venimos analizando. Arriba del primer verso tacha los siguientes fragmentos: «*¡Qué plurales blancuras interiores,/ [ilegible] haciendo exterior/ sólo exteriorizar [ilegible] asueta!/ rumiadas por la boca menos neta/ Qué plurales blancuras interiores*». En esta ocasión los versos tachados no remiten a los primeros versos de la octava, sino que se refieren a los vv. 4-5: «¡qué plurales blancuras interiores,/ para exteriorizarlas a hilo, aprieta!» (266). En este mismo manuscrito, después del verso 5, tacha: «*mas entre los cabritos, y las flores/ de aquel oscuro padre de momento/ se multiplica, siempre en pie, por ciento*», versos que no serán integrados en la octava definitiva y ni siquiera en las variantes de los versos siguientes de este manuscrito.[16]

En las octavas que no han sido mencionadas, el poeta ha prescindido de un proceso elaborado[17]; sin embargo, la presencia de tachaduras en casi todas ellas son una muestra más del gran esfuerzo creativo que Hernández estaba realizando en aquellos años. Los diversos elementos de la naturaleza, sistematizados por la presencia de la luna, hacen que el escritor cree un libro cuyo único hilo conductor, como ha dicho hasta ahora la crítica, sea este motivo. Sin embargo creemos que, con la presencia de estos materiales previos a la elaboración de las octavas, ese hilo conductor se amplía, porque existe también un vínculo de unión en la forma de crearlas. Un proceso de creación intenso, y urgente en su caso, que irá variando cuando decida internarse en otro tipo de estrofas o de versificación; sin embargo, la intensidad a la que asistimos en estos momentos ya no será la misma: el poeta ha empezado a dominar la técnica.

---

[16] Las octavas de PS, II que siguen este proceso de creación son las siguientes: «Expuestos a romper los cigarrones», «Se empalman la mañana y los palomos», «En las ácidas vísperas del chino», «¡El mayor anarquista! Bombardea» y «A la tela fruncida del desierto».

[17] Cabe la posibilidad de que algunos manuscritos se perdieran, pero Miguel Hernández debió tener por costumbre conservarlos, así lo demuestra el amplio archivo que del poeta se conserva.

Décimas

Que Jorge Guillén influyó en las décimas que Miguel Hernández escribió es un hecho que han venido repitiendo los críticos desde etapas muy tempranas. Si Hernández sentía gran admiración por Juan Ramón o por Federico García Lorca, a quienes en algún momento de su vida envió cartas expresando entusiasmo ante sus obras y dando a conocer las suyas, la fascinación que siente por el *Cántico* de 1928 del poeta vallisoletano es una atracción subterránea, ya que no existen documentos explícitos que manifiesten la avidez con la que el poeta de Orihuela leyó este libro.

Lo cierto es que 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 arverso 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 paginas 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 un artículo del año 1996.[18]

La mayoría de las composiciones que el poeta copia son décimas, no siendo extraño por ello la presencia guilleniana en las escritas por Miguel Hernández en su intento de imitar la misma estructura y un acercamiento al lenguaje de Guillén. Entre otros, Juan Cano Ballesta destacó esa presencia no sólo en las décimas sino también en algunas octavas de la época de *Perito en lunas*[19] y,

---

[18] José Carlos Rovira, «Aspectos de la formación del lenguaje poético», en *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, edición de Serge Salaün y Javier Pérez Bazo, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, págs. 69-78.

[19] Juan Cano Ballesta, «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, edición de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, págs. 130-138.

según Francisco Javier Díez de Revenga,[20] la presencia de Guillén es clara en las décimas tituladas «FLOR- de almendro», «ROSA- entre páginas» y «AZAHARES- lunándose».

Miguel Hernández 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.) como lo hará en los poemas que escriba en esta misma etapa: 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 importante dentro de PS, II (poemas escritos entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*). Seguramente, como ya dijimos al inicio de estas páginas, las escribió casi coetáneamente a la concepción de las octavas y los poemas de verso corto. Sin embargo, desde el proceso de creación se puede apreciar una diferencia entre las citadas composiciones y las décimas; en éstas la elaboración es mínima y pocas tienen esbozos en prosa y, si existen, son muy breves. Ninguna contiene un esbozo en verso; es decir, que pasa directamente a la escritura de la décima y el único proceso de creación evidente es que, configurada ya 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[21] y la escritura de décimas con tachaduras y variantes

---

[20] Francisco Javier Díez de Revenga, «Miguel Hernández en la estética de las vanguardias y el 27», en *Actas II Congreso Internacional. Presente y futuro de Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pág. 81.

[21] 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».

sobre el mismo texto[22]. Tomemos como ejemplo la décima «AMOR-frutal»:

> Crea tu color mi amor
> y tu sabor mi deseo.
> Aspirante a tu sabor,
> rendido a tu titubeo.
> Cuando mi mano te tienta,
> el tacto el amor aumenta
> si el deseo menoscaba...
> Tu mundial arquitectura
> mejor que en mi dentadura
> sobre los árboles daba (307).

Existe una primera versión en la que tras un breve esbozo escribe una variante. El esbozo dice así:

> rompe tu belleza a lo mundo, me da el placer tu color y el placer me da el deseo- agobio de la rama,- el tacto lo acrecienta, estás mejor en la rama- si el sabor lo menoscaba-

La primera oración del boceto no será recuperada en la versión definitiva; sin embargo, sí recupera la oración «me da el placer tu color», que aparece en el v.1: «Crea tu color mi amor»; y también la siguiente, «el placer me da el deseo», que se convierte en el v.2: «y tu sabor mi deseo», donde sólo se ha limitado a cambiar unos sustantivos por otros. También «el tacto lo acrecienta» se convierte en «el tacto el amor aumenta» (v.6); la oración «estás mejor en la rama» nos remite a los dos últimos versos del poema: «mejor que en mi dentadura/ sobre los árboles daba.»; la última frase del boceto, «si el sabor lo menoscaba», se convierte en «si el deseo menoscaba...» (v. 7). Prácticamente el contenido de la décima se encuentra ya en el borrador, ajustando simplemente los sentidos que aparecen en la décima para conseguir una total significación en la versión definitiva.

---

22 El resto de décimas no citadas en la nota anerior.

En la variante que escribe a continuación del boceto, sólo cambia el primer sintagma, en el caso de que sea un verso variante, y conserva el final; de cualquier modo, las variaciones son mínimas. En el v.1 ha escrito: «*Tu color crea* mi amor» que pasa de la siguiente manera la definitiva: «Crea tu color mi amor», de esta forma guarda un paralelismo constructivo con el verso siguiente: «y tu sabor mi deseo». En el verso 3 ha escrito «*que aún ignora* tu sabor», frente a la versión definitiva «Aspirante a tu sabor». 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. Además, el verso octosílabo, de clara raigambre popular, era más propicio para una mentalidad como la de nuestro escritor.

Sin saberlo, los del 27 incitaron a Miguel Hernández a superarse, a adquirir conciencia de poeta; el de Orihuela creyó que con ese esfuerzo titánico sería uno más del grupo; la realidad también nos confirma que eso no fue así. Tendrán que pasar algunos años hasta que Miguel Hernández consiga compartir conversaciones con aquellos a los que intentó seguir; pero la huella del 27 será continuada. En el año 35, para Miguel Hernández, aquella mítica generación pasará a convertirse casi en un nombre: Vicente Aleixandre. Tras las estrofas cerradas de *Perito en lunas* y aledaños optará por la libertad versal fruto de la influencia del poeta andaluz y de otro poeta de allende, el chileno Pablo Neruda, quien no sólo fue un referente para el poeta de Orihuela sino también para aquella generación irrepetible.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMANY BAY, Carmen, «Esbozos y borradores en el origen de la creación hernandiana», *Ínsula*, núm. 544, Madrid, abril de 1992, págs. 14-16.

CANO BALLESTA, Juan, «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, edición de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, págs. 130-138.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Miguel Hernández en la estética de las vanguardias y el 27», en *Actas II Congreso Internacional. Presente y futuro de Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, págs. 79-93.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, edición, estudio y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Poesía. Obra Completa*, I, edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

ROVIRA, José Carlos, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante, Universidad de Alicante/ Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

ROVIRA, José Carlos, «Aspectos de la formación del lenguaje poético», en *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, edición de Serge Salaün y Javier Pérez Bazo, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, págs. 69-78.

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

URRUTIA, Jorge, «Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el proceso comunicativo hernandiano)», en *Actas II Congreso Internacional. Presente y futuro de Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, págs. 95-105.