DARÍO PUCCINI

PROBLEMAS TEXTUALES Y VARIANTES EN LA OBRA POÉTICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Al reeditar *El rayo que no cesa,* ya inencontrable, en la colección «Austral» de Espasa-Calpe (1949), escribía José María de Cossío:

> Reproduce este volumen el libro de poesías *El rayo que no cesa,* publicado por Miguel Hernández en el año 1936. Poseo un borrador del libro, tal como fue proyecto primitivo del poeta publicarlo. Iba a titularse *El silbo vulnerado,* y contiene una porción de sonetos que luego no tuvieron cabida en el libro impreso, y aun los comunes a ambos tienen en este primer proyecto —salvo un soneto que se repite— variantes, a veces sustanciales, que hacen interesante la lectura y el cotejo. Por ello me ha parecido que la publicación de este borrador como apéndice proporcionaba importante contribución al estudio del poeta, y más cuando lo corto de su producción, por su temprana muerte, hace que deban estimarse como reliquias inestimables hasta los rasgos menos meditados de su pluma[1].

Evidentemente, Cossío ignoraba la existencia de otro borrador, anterior a *El silbo vulnerado.* A este respecto, si no me equivoco, suministró la primera noticia Juan Guerrero Zamora en 1951, en un opúsculo titulado *Noticias sobre Miguel Hernández*[2]. Más tarde, en la monografía de 1955, repetidamente citada por nosotros, el mismo Guerrero Zamora pudo escribir:

> La renombrada facilidad hernandiana —de la que hablan Gaya y otros—, con razón queda sin efecto sobre *El Rayo que no cesa,* cuando se conoce la gestación de esta obra. O, por lo menos, se hace patente que, si grande es la facilidad de Miguel, mayor es su rigor autocrítico. La primera versión del

libro mencionado se llamó *Imagen de tu huella.* Es un pequeño volumen, constituido por trece sonetos —quizá más, pues a la copia conservada pueden faltarle páginas—, de los que sólo tres obtuvieron salvoconducto definitivo. Esta versión, inédita, produjo otro nuevo conjunto titulado *El silbo vulnerado,* con veintiséis sonetos y un poema —«El silbo de las ligaduras»—, en heptasílabos asonantes pareados. Ocho de tales sonetos estaban ya incluidos en *Imagen,* habiéndose, pues, eliminado de esta obra otros cinco, de los que uno se salvaría a la postre, incluyéndose en *El Rayo.* De *El silbo*, en fin, murieron quince composiciones, que no lograron entrar en *El Rayo.* En resumen: ocho sonetos son comunes a las dos primeras versiones (son, en la edición Austral de *El silbo*, los núms. 3, 9, 11, 15, 17, 18, 20 y el número 14 de *El Rayo* en la misma edición, el cual estaba inserto en el original de *El silbo vulnerado*, aunque Cossío, el editor, lo ha suprimido de aquí, sin que sepamos por qué); dos de los mencionados, salvándose en la segunda eliminatoria, se incorporaron a *El rayo que no cesa* (son los núms. 14 y 18 en la edición de este libro); uno, nacido en *Imagen,* murió en *El silbo* para resucitar en *El Rayo,* (núm. 13); nueve, por fin, nacieron en *El silbo* y pervivieron (son, en la edición de *El rayo,* los núms. 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12 y 19)[3].

Para tener una visión más clara del ordenamiento de las tres versiones y de los cambios aportados al mismo, damos aquí una tabla comparativa de los índices de *Imagen de tu huella* (I), de *El silbo vulnerado* (II) y de *El rayo que no cesa* (III), transcribiendo junto a los números de orden las palabras iniciales de cada composición y poniendo en cursiva las poesías que aparecen dos o tres veces[4] y que por lo tanto pueden y deben interesar para nuestro estudo de variantes:

IMAGEN (I)
(13 sonetos)

1) *Gozar, y no morirse*
2) Astros momificados
3) Mis ojos, sin tus ojos
4) Y se desembaraza
5) Pirotécnicos pórticos
6) *Silencio de metal*
7) *Ya de su creación*
8) *Tu corazón* (→)
9) *¡Y qué buena...!*
10) *Sabe todo mi huerto*
11) *Como queda en la tarde*
12) *Como recojo*
13) *Te espero en este*

EL SILBO (II)

(26 sonetos y una poesía de asonantes pareados*)

1) Para cuando me ves
2) Sin poder
3) *Gozar, y no morirse* (←)
4) Yo te agradezco
5) *Me tiraste un limón* (→)
6) Cada vez que te veo
7) *Después de haber cavado* (→)
8) *Tu corazón* (→)
9) *¡Y qué buena...!*
10) Ni a sol ni a sombra
11) *Sabe todo mi huerto* (←)
12) La pena, amor, mi tía
13) *Umbrío por la pena* (←)
14) *Silencio de metal* (← →)
15) La pena hace silbar
16) *Ya de su creación* (← →)
17) *Una querencia tengo* (→)
18) *Como queda en la tarde* (←)
19) *Como recojo* (←)
20) *Fuera menos penado* (→)
21) *Te espero en este* (←)
22) Una interior cadena
23) *Te me mueres* (→)
24) Un acometimiento
25) *Tengo estos huesos* (→)
26) *Yo sé que ver y oír* (→)
27) ¿Cuándo aceptarás...?*

EL RAYO (III)

(27 sonetos, una poesía en cuartetas**, una silva*** y una elegía****)

1) Un carnívoro cuchillo**
2) No cesará este rayo
3) Guiando un tribunal
4) *Me tiraste un limón*
5) *Tu corazón*
6) *Umbrío por la pena*
7) *Después de haber cavado*
8) Por tu pie, la blancura
9) *Fuera menos penado*
10) *Tengo estos huesos*
11) *Te me mueres*

12) *Una querencia tengo*
13) *Mi corazón no puede*
14) *Silencio de metal*
15) Me llamo barro***
16) Si la sangre también
17) El toro sabe al fin
18) *Ya de su creación*
19) *Yo sé que ver y oír*
20) No me conformo
21) ¿Recuerdas aquel cuello...?
22) Vierto la red
23) Como el toro he nacido
24) Fatiga tanto andar
25) Al derramar tu voz
26) Por una senda van
27) Lluviosos ojos
28) La muerte, toda llena
29) Yo quiero ser llorando****
30) Por desplumar arcángeles

Esta tabla deriva rígidamente de las citadas observaciones de Guerrero Zamora, a quien corresponde todo el crédito sólo por haber sido el primero en consultar los manuscritos y dactiloscritos originales. No ha sido posible captar precisas huellas de unas pocas fases de elaboración en los textos de origen, a causa de la sucesivas intervenciones de los editores; de ellas daré cuenta en las notas. En mi estudio de la variantes sólo me limitaré a rápidas alusiones al cuadro de los cambios de perspectiva y de estructura, implícitos en la general revisión de los sonetos, remitiéndome, por lo que a esta parte se refiere, al análisis que realicé anteriormente. Por lo demás, como se verá, las correcciones y los retoques hechos por el poeta no cambian casi en ningún caso el diseño temático y el «motivo» central de los sonetos; en todo caso sólo cambian la actitud y el tono afectivo-emotivo del conjunto de los mismos. Es éste uno de los datos generales que se sacan del cotejo de los textos. Al cual hay que agregar otros dos: a) que las variantes casi nunca se refieren a las últimas palabras de los versos, y nunca afectan al sistema de las rimas; b) que los cambios de puntuación (de por sí inciertos, dada la incierta exactitud de algunas transcripciones) tienen poca o ninguna relevancia estilística, exceptuados raros casos.

Asentado esto, para poder proceder a un análisis sistemático del campo de las variantes, dividiremos los sonetos repetidos y retomados en cuatro clases: A) Comunes a las tres versiones; B) Comunes sólo a la primera y a la segunda versión; C) Comunes sólo a la primera y a la tercera; D) Comunes sólo a la segunda y a la tercera.

A) SONETOS COMUNES A LAS TRES VERSIONES

Sólo pertenecen a esta categoría dos sonetos: «Ya de su creación, tal vez, alhaja» y «Silencio de metal triste y sonoro».

Y he aquí, por lo que se refiere al primero de tales sonetos, las tres versiones directamente comparadas[5]. Están en cursiva solamente los elementos sujetos a variaciones:

I

Ya de su creación tal vez *alhaja*
algún sereno aparte campesino
el alagarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la *materia* de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el leñador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría:
rectas, planos, la mano que le apresta
el zapato mayor a todo vivo.

Y cierta, sin *tal vez,* la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

II

Ya de su creación, tal vez, alhaja
de algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar *la madera* de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el leñador del ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino,
dando un olor a vida, muerte baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría:
rectas, planos, la mano que le apresta
el último zapato a todo vivo.

Y cierta, sin *tal vez,* la tierra umbría,
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mis adiós definitivo.

III

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar *la materia* de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría,
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.

Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría,
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

—En primer lugar, no sorprende que un soneto tan lineal y absoluto, que podríamos titular «a la terrestre certeza de la muerte», haya resistido hasta el último libro y, antes bien, haya encontrado en su esfera existencial su más apropiada morada. En todo caso, sorprende un poco que el soneto haya nacido entre los pliegues de aquella entrañable confesión amorosa, diferentemente presentada (con matiz casi ascético en *Imagen,* con acento de conmovido epifonema en *El silbo*), que constituye el fundamento de las dos primeras versiones. (Pero es obvio que tal fundamento no excluía «intermedios» de angustiosa y real arcadicidad).

—Si bien el segundo terceto no presenta ninguna modificación radical, debemos notar que la elaboración estilística interesa en este caso a todo el arco del soneto, sin comprometer empero para nada su estructura anafórica (basada en ya-tal vez); al punto de que, en el acto de la última versión, debió parecerle al poeta tan explícita que ya no necesitaba de la cursiva evidenciadora para aquel *tal vez* (v.12).

—La tercera y definitiva versión vuelve en parte a la primera, pues en ella encuentra un dictado más directo y seguro (vs. 6 y 8) o funcionalmente abstracto (acepta *materia* en lugar de *madera* de v. 4; pero rechaza la excesiva generalización, conceptual aquí, del genitivo de cualidad *leñador del ímpetu,* del v. 6 de la segunda versión).

—Podemos sentir alguna perplejidad ante el cambio final de los vs. 10 y 11, y sobre todo ante el barroquismo de esos *pliegos aplanados;* en tanto que resulta más convincente la eliminación de la similitud implícita (pero so-

brecargada y desviante) de *zapato-caja.* (Y entre tanto *la mano que le apresta* pasa a la forma indefinida *quien apresta* no sólo por razones de métrica sino también por deliberada voluntad de abstractizar).

—No juraríamos sobre la variante *de algún sereno* (v. 2 de *El silbo*), pues no aparece ni en la edición de Cossío ni en la secundaria de Arturo del Hoyo[6], y podría ser residuo o consecuencia de una transcripción equivocada. Admitiéndola, deberíamos atribuir a *alhaja* valor de sustantivo: con un improbable sobrepeso gongorino y generalmente culterano que se extiende y gravita sobre el primer cuarteto.

Pasemos al segundo soneto. Si bien Guerrero Zamora afirma que formaba parte de la segunda versión (o sea de *El Silbo*), no hemos podido encontrar el texto original entre los manuscritos del poeta. Damos aquí sólo la primera y la tercera versión[7]:

I	III
Silencio de metal triste y sonoro: *Agrupa espadas, acumula amores*	Silencio de metal triste y sonoro, *espadas congregando con amores* en el final de huesos destructores de la región volcánica del toro.
	Una humedad de femenino oro que olió puso en su sangre resplandores, y refugió un bramido entre las flores
como un inmenso y clamoroso lloro.	*como un huracanado y vasto lloro.*
cubriendo *va* los trebolares tiernos	De amorosas y cálidas cornadas cubriendo *está* los trebolares tiernos con el dolor de mil enamorados.
Bajo su piel, las furias refugiadas son en el nacimiento de *los* cuernos	Bajo su piel las furias refugiadas son en el nacimiento de *sus* cuernos pensamientos de muerte edificados.

—Si bien las correcciones se extienden por todo el tejido del soneto, no se puede decir que éste experimente cambios de importancia.

—En el v. 2 se tiene un oportuno retoque de acentos y eficacia expresiva; la variante de *El rayo,* v. 8, mayor fuerza (de *clamoroso a huracanado*) y al mismo tiempo atenúa (de *inmenso a vasto*) el efecto de la doble adjetivación de *lloro* (con una leve pérdida de ritmo).

—Nada secundaria nos parece la variante del v. 10: pues el verbo *está* tiende a hacer permanente e implícita toda la doliente imagen.

B) SONETOS COMUNES SÓLO A LA PRIMERA Y SEGUNDA VERSIÓN

Se trata de seis sonetos: «Gozar, y no morirse de contento»; «¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!»; «Sabe todo mi huerto de desposado»; «Como queda en la tarde que termina»; «Como recojo en lo último del día» y «Te espero en este aparte campesino». Como el segundo soneto presenta una sola variante, de puntuación[8], y como no hemos logrado encontrar el origen del tercero, nos quedan por examinar los cuatro restantes.

Empecemos por el primero[9]:

I	II
Gozar, y no morirse de contento,	Gozar y no morirse de contento, sufrir, y no vencerse en el sollozo:
¡*oh,* qué ejemplar severidad del gozo	¡*Oh,* qué ejemplar severidad del gozo y qué serenidad del sufrimiento!
	Dar a la sombra el estremecimiento, si a la luz el brocal del alborozo, y llorar tierra adentro como el pozo, siendo al aire un sencillo monumento.
	Anda que te andarás, ir por la pena, pena adelante, a penas y alegrías
sin *declarar* fragilidad ni un tanto.	sin *demostrar* fragilidad ni un tanto.
¡Esta *tristeza* de ojos qué serena!	¡*Oh la luz de mis ojos* qué serena!: ¡qué agraciado en su centro encontrarías
el desgraciado *límite* del llanto!	el desgraciado *alrededor* del llanto!

—A pesar del estupendo principio de los dos primeros versos, cuya probable genealogía he indicado en otra parte[10]; y a pesar del tono de altivo estoicismo que impregna la cuartetas, parece indudable que deba imputarse al tono quejumbroso (o sea a la debilidad) de los tercetos, la exclusión de este soneto, del diseño más riguroso y sostenido de *El rayo*. (Lo mismo más o menos puede decirse acerca de los otros sonetos de esta serie: debieron parecer a Hernández excesivamente solipsística, sentimental o exclamativa «pena» para poder entrar en el ámbito del más vasto, ancestral y ahondado «dolor» contenido en *El rayo*).

—Por lo que se refiere a la coma del primer verso, nos inclinaríamos a creer en un error de transcripción: dado el perfecto paralelismo con el segundo verso, esa coma debería suprimirse en ambos o dejada en ambos. Aquí, por ahora, sólo queremos documentar la incongruencia.

—La variante del v. 11 sólo evita la desagradable vecindad fonética *declarar fragilidad* con sus repetidas vocales abiertas y la proximidad de consonantes líquidas.

—Diría que la variante de v. 12 personaliza *(mis ojos)* la conclusión del soneto a la vez que da mayor precisión a la imagen final (donde *centro* se refiere mejor a *luz* que al abstracto y fundamentalmente pleonástico *tristeza;* aunque se pierde la combinación *tristeza-serena*). Por lo demás, a igual fin tiende también la última variante: del pálido término *límite* al eficacísimo *alrededor* (auque salga perdiendo la acentuación del verso).

Pasemos al cuarto soneto[11]:

I	II
	Como queda en la tarde que termina, convertido en espera de barbecho el cereal rastrojo barbihecho, hecho una pura llaga campesina,
hecho una pura llaga campesina *me quedo yo pacífico* y maltrecho	hecho una pura llaga campesina, *así me quedo yo solo* y maltrecho con un arado urgente junto al pecho, que hurgando en mis entrañas me asesina.
	Así me quedo yo cuando el ocaso, escogiendo la luz el aire amarisa y todo lo·avalora y lo serena:
donde un fiero metal fuera descansa	perfil de tierra sobre el cielo raso, *donde un arado en paz fuera descansa* dando hacia dentro un aguijón de pena.

—Las leves correcciones no rescatan un soneto que, en mi opinión, ha nacido con escaso rigor estructural: y cuya forma paralelística *(como... así)* resulta desleída y substancialmente impropia para el ritmo apretado y robusto de las imágenes. Tampoco creo que la conduplicación del v. 5 halle en el contexto del soneto valederas justificaciones de cadencia o de relieve representativo.

—Si no fuera por haber remediado la espuria aliteración *fiero-fuera,* no parecería que la segunda redacción (con la réplica del término *arado* y el agregado tautológico de *en paz*) logre dar pleno relieve al patético terceto final. Sin embargo, debemos notar que el agregado de *en paz* es clara compensación o residuo del primitivo *pacífico* (v. 6).

Por lo que se refiere al soneto sucesivo «Como recojo en lo último del día» bastará registrar las dos únicas y pequeñas variantes. El v. 4, que en la primera versión rezaba:

porque ya está su flor *en su agonía;*

en la segunda está corregido así:

porque ya está su flor *en agonía.*

En el v. 13 el primitivo (y dialectal-arcaico) *ivierno* ha sido reemplazado por *invierno.*

No muchas, y más que nada de puntuación, son las variantes que figuran en el último soneto de esta serie. Sin embargo, merecen ser cotejadas y vistas en la precisa urdimbre del soneto:

	Te espero en este aparte campesino
de almendro que inocencia recomienda...	de almendro que inocencia recomienda:
a reducir mi voz, por esa senda	a reducir mi voz por esa senda
	ven que se va otra vez por donde vino.
	En el campo te espero: mi destino,
	junto a la flor del trigo y de mi hacienda
	y al campo has de venir, distante prenda,
alejada del trato del espino.	*a quererme alejada del espino.*
	Quiere el amor romero, grama y juncia:
ven, que romero y grama son mi asedio	ven que romero y grama son mi asedio
	y la juncia mi límite y mi amparo.
	A tu boca, tan breve se pronuncia,
	se le va a derramar lo menos medio
	del beso que a tu risa le preparo.

C) SONETOS COMUNES A LA PRIMERA Y TERCERA VERSIÓN

Sólo un soneto pasa directamente de *Imagen de tu huella* a la redacción definitiva de *El rayo que no cesa.* Es el que lleva el número 13 en *El rayo:*

	Mi corazón no puede con la carga
	de su amorosa y lóbrega tormenta
	y hasta mi lengua eleva la sangrienta
clamorosa especie que lo embarga,	*especie clamorosa que lo embarga.*

	Ya es corazón mi lengua lenta y larga, mi corazón ya es lengua larga y lenta... ¿Quieres cantar sus penas? Anda y cuenta
los dulces rayos de la arena amarga.	los dulces *granos* de la arena amarga.
	Mi corazón no puede más de triste:
con el *húmedo* espectro de un ahogado se *hunde mi corazón, el sin apoyo*	con el *flotante* espectro de un ahogado *vuela en la sangre y se hunde sin apoyo.*
Y ayer, *lejana mía,* me escribiste *que tienes de nostalgias inclinado*	Y ayer, *dentro del tuyo,* me escribiste *que de nostalgia tienes inclinado* medio cuerpo hacia mí, medio hacia el [hoyo.

Acerca de este soneto, podríamos repetir lo que ya dijimos sobre «Ya de su creación tal vez alhaja»: o sea que, por su anticipadora carga existencial, no asombra verlo reaparecer en la tesitura quevedesca de *El rayo,* intacto en sus acentos y significados. (Hasta aparece el término *rayos,* ya probablemente en acepción visionaria).

—Las variantes de los vs. 4 y 13, respectivamente, corrigen y mejoran la métrica del verso. La del v. 8 depura una «frase» que podía perder su expresividad por excesiva carga metafórica.

—Son particularmente incisivas las marcadas variantes introducidas en la versión definitiva en los vs. 10 y 11, que crean una imagen nueva, más movida y completa (y casi todas las variantes son de tendencia aferente: *en la sangre, dentro del tuyo...*).

—La variante del v. 12 quita un obvio y excesivamente patético inciso.

D) SONETOS COMUNES A LA SEGUNDA Y TERCERA VERSIÓN

Tanto Concha Zardoya como Cano Ballesta han hecho algunas observaciones sobre la variantes contenidas en los sonetos que de *El silbo vulnerado* pasarán a la última redacción de *El rayo que no cesa*[12]. Muchas y más precisas observaciones se encuentran, empero, en el libro de Guerrero Zamora[13]. Pero como numerosas variantes han escapado a la atención de los comentaristas, no será inútil proceder aquí también a una sistemática colación de todo el repertorio.

El primer soneto que hallamos en nuestro camino es el siguiente:

	Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano *rápida,* y tan pura,	con una mano *cálida,* y tan pura,
	que no menoscabó su arquitectura
	y probé su amargura sin embargo.
	Con el golpe amarillo, de un letargo
pasó a una desvelada calentura	*dulce pasó a una ansiosa calentura*
	mi sangre, que sintió la mordedura
	de una punta de seno duro y largo.
	Pero al mirarte y verte la sonrisa
	que te produjo el limonado hecho,
a mi *torpe* malicia tan ajena	a mi *voraz* malicia tan ajena,
	se me durmió la sangre en la camisa
	y se volvió el poroso y áureo pecho
	una picuda y deslumbrante pena.

—V. 2: sustitución de adjetivo: de *rápida* a *cálida.* Del simple dato mecánico *(mano rápida)* se pasa a una significación que toca los sentimientos: pero yo no diría, como Guerrero Zamora, que con *cálida* «la acción se nos muestra tierna, amorosa, sugestivamente sensual y enamorada» (al menos no la acción, sino el modo de recibir la acción). Así, por lo demás, se justifica, en un plano menos mecánico, inclusive el hecho de que, aunque el limón es obviamente duro y «moralmente» amargo, no resulte alterada su «arquitectura».

—V. 6: al mismo criterio selectivo[14] responde esta variante, donde el paso de un estado de ánimo a otro resulta fortalecido por la oposición *dulce-ansiosa* (lo que nosotros expresamos con la frase «vuelco del corazón»). «También se beneficia la musicalidad del verso, como se ve observando los acentos. Efectivamente, el encabalgamiento del primer verso sobre el segundo se realiza en curva más suave —con lo que se subraya ese carácter dulce del letargo— pues el primer acento que nos sale al paso va en cuarta sílaba, mientras que en la primera versión, más abrupta, el choque del primer acento se producía en la segunda sílaba» (Guerrero Zamora).

—V. 11: la sustitución de *torpe* por *voraz* cambia el sentido del verso y el tono de la estrofa. Antes la sonrisa de la muchacha era «ajena» sólo a la *torpe* malicia del poeta (implícita en el gesto de requiebro que, se intuye, provocó el tiro del limón); ahora la sonrisa de la muchacha se opone a una *voraz malicia,* que expresa un impulso «ávido», o sea más descubierto y acaso menos casual. La pena final nace precisamente de este contraste más crudo. Además «existía un correlato evidente entre *desvelada calentura* y *torpe malicia,* correlato en el que discordaba el adjetivo *torpe* por no calificar consecuentemente. En cambio, ahora hay una concordancia perfectamente calificada y en-

riquecida entre los correlatos *ansiosa calentura* y *voraz malicia*» (Guerrero Zamora). La lucha amorosa entre el poeta y la muchacha está representada en el soneto con deliberada y marcada melodramaticidad. La segunda versión se tiñe de un ligero y divertido color irónico.

Acerca del soneto «Después de haber cavado este barbecho», también nos referiremos en parte al comentario de Guerrero Zamora[15]:

	Después de haber cavado este barbecho, me tomaré un descanso por la grama
y beberé *del* agua que en la rama *aumenta su frescura en mi provecho.*	y beberé *el* agua que en la grama *su esclava nieve aumenta en su provecho.*
Me huele todo el cuerpo a recién hecho por el jugoso fuego que lo inflama: *cunde la creación y se derrama* a mi mucha fatiga como un lecho.	*Todo el cuerpo me huele* a recién hecho por el jugoso fuego que lo inflama, *y la creación que adoro se derrama* a mi mucha fatiga, como un lecho.
	Se tomará un descanso el hortelano
y aliviará sus penas, combatido *por el viento y el sol de un tiempo manso.*	*y entretendrá sus penas* combatido *por el salubre sol y el tiempo manso.*
	Y otra vez, inclinando cuerpo y mano, seguirá ante la tierra perseguido por la sombra del último descanso.

—Vs. 3-4: «Con la introducción del partitivo *de*, contractado con el artículo *el —del—*, se consigue evitar, aquí, la cojera de que el verso adolecía en la primera versión». No me parece, en cambio, que Hernández haya cometido un «desacierto» (como cree Guerrero Zamora) al corregir el v.4. Verdad es que la imagen, en la segunda versión, resulta metafóricamente sobrecargada (pasando de la sencilla *frescura* a la barroca *esclava nieve*), pero esto ha sido hecho precisamente para dar un contrapunto al *provecho* restaurador que recibe el *hortelano* (y el poeta). Cuya fatiga parece reflejarse, casi beneficiándose, en la fatiga de la naturaleza misma (precisamente la rama sobrecargada de nieve, efectiva o metafórica).

—V. 5 y v. 7: Hernández se ha limitado aquí a mejorar los dos versos desde el punto de vista métrico, y a quitar uno de los verbos *(cundir y derramar)* casi sinónimos desde el punto de vista figurativo, cuando, como aquí, concuerdan con un mismo sustantivo (creación). Por lo tanto, no comparto el parecer de Guerrero Zamora que ve en la supresión del verbo *cundir* una definitiva pérdida del efecto cósmico del verso, y precisamente en el mismo empleo de *cundir* «cierto regusto campestre», que, en mi opinión, está igualmente en todo el soneto.

—Vs. 10-11: «Allí, el hortelano, sujeto, alivia sus penas, porque el viento y el sol de un tiempo manso —expresión algo confusa— le combaten en sus penas. Aquí, las penas del hortelano no tienen alivio posible, pero sí un olvido temporal, un entretenimiento, pues un sol saludable y un tiempo manso —el buen tiempo— le combaten sus penas, logrando que las entretenga y olvide. ¿No se ha alcanzado mejor claridad y mayor riqueza de contenidos expresivos, evitando de paso una asonancia —*viento, tiempo*—?».

Más aún nos apartamos del comentario de Guerrero Zamora en el soneto que sigue, pues discrepamos de sus observaciones. También citaremos el comentario de Cano Ballesta[16]:

	Tu corazón, una naranja helada con un dentro sin luz de dulce miera y una porosa vista de oro: un fuera venturas prometiendo a la mirada.
Mi corazón, *amor,* una granada *de pechiabierto carmesí de cera,* que su *sangre preciosa* te ofreciera	Mi corazón, *una* febril granada *de agrupado rubor y abierta cera,* que *sus tiernos collares* te ofreciera con una obstinación enamorada.
¡Oh, qué acontecimiento de quebranto *intratable, una oscura y viva nieve!*	*¡Ay,* qué acontecimiento de quebranto ir a tu corazón y hallar un hielo *de irreductible y pavorosa nieve!*
	Por los alrededores de mi llanto un pañuelo sediento va de vuelo con la esperanza de que en él lo abreve.

—Vs. 5-6-7: perdido el inútil inciso *amor* a favor del adjetivo *febril,* se establece una perfecta correlación con *una naranja helada;* así, más adelante, dejando caer el compuesto arcaizante *pechiabierto,* el poeta resuelve la descripción de la granada con tres elementos más claros. «No es difícil constatar —observa Cano Ballesta— cómo el plano evocado *granada* es el que justifica las expresiones metafóricas *agrupado rubor, tiernos collares.* En esta segunda redacción, el poeta ha convertido la imagen primitiva, que se balanceaba insegura entre el plano real y el evocado, en una metáfora continuada, en que el plano evocado queda prolongado y enriquecido con otra nueva imagen». Por esto, no creo que acierte Guerrero Zamora cuando prefiere *sangre preciosa* (sintagma sacado, no sin alguna impropiedad y forzamiento, del lenguaje devoto) a *tiernos collares.*

—V. 11: la segunda redacción restaura, también en este verso, la forma bimembre que caracteriza todo el soneto. Y no se trata de una «bimembración tautológica», como pretende Guerrero Zamora, precisamente porque *hielo*

es pura imagen y porque *nieve* es su concreción (y concretización moral). El importante retoque obedece también a otros motivos: evitar así el desequilibrado *enjambement* entre el verso anterior y el estudiado; como el adjetivo escasamente calificante *intratable,* y las sinalefas de la versión inicial.

Guerrero Zamora sólo considera una variante, la más vistosa (v.5) del cuarto soneto. En cambio, convendrá registrarlas todas:

	Umbrío por la pena, casi bruno, porque la pena tizna cuando estalla donde yo no me hallo no se halla hombre más apenado que ninguno.
Pena con pena y pena desayuno,	*Sobre la pena duermo solo y uno,* pena es mi paz y pena mi batalla, perro que ni me deja ni se calla, siempre a su dueño fiel, pero importuno.
Cardos, penas, me ponen su corona, *cardos, penas, me azuzan sus leopardos*	*Cardos y penas llevo por corona,* *cardos y penas siembran sus leopardos* y no me dejan bueno hueso alguno.
circundada de penas y de cardos... ¡Cuánto penar para morirse uno!	No podrá con la pena mi persona *rodeada* de penas y de cardos:

—V. 5: «Allí, la reiteración era un simple recurso ripioso para llenar el endecasílabo. Aquí, con evitar tal cosa, se consigue una expresión cargada de matices. Al decir *solo y uno,* implica el poeta conocer que ambos vocablos no son sinónimos como parecen, pues existe la *soledad de dos en compañía* y también la unicidad sin soledad» (Guerrero Zamora). Obsérvese que por primera vez, en este soneto, también cambia Hernández la palabra final del verso.

—Vs. 9-10: en la segunda versión el poeta ha tratado de aligerar la sobrecarga metafórica de los dos versos (más: del tercero), pero sólo ha logrado en parte, pues con el *siembran* ha introducido un nuevo elemento trópico.

Quizá el soneto más denso en variantes es el que tomaremos ahora en consideración[17]:

	Una querencia tengo por tu acento, una apetencia por tu compañía y una dolencia de melancolía *ausencia,* a serenar la sien del pensamiento por la ausencia del aire de tu viento.
urgencia de tu amor y galantía, *clemencia de tu voz la tuya mía* *y asistencia el estado* en que lo cuento.	Paciencia necesita mi tormento, *urgencia de tu garza galanía,* *tu clemencia solar mi helado día,* *tu asistencia la herida* en que lo cuento.

	¡Ay querencia, dolencia y apetencia!:
me falta el aire tuyo, mi sustento,	*tus sustanciales besos, mi sustento,*
y no sé respirar, y me desmayo.	*me faltan y me muero sobre mayo.*
Que venga, Dios, que venga de su [ausencia	*Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia.*
que me mata con un eterno rayo.	A serenar la sien del pensamiento
	que desahoga en mí su eterno rayo.

—Primeramente, tres observaciones generales. Primera: las variantes del último terceto cambian casi totalmente, en la segunda versión, el sentido del soneto, reconduciendo a la relación entre el poeta y la mujer amada *(tu ausencia)* la causa del conflicto que se expresa, y haciendo cobrar más netamente a la metáfora del *rayo* la connotación existencial e inmanente que caracteriza a todo el libro. Segunda: el soneto, construido según un rígido sistema de correlaciones reiteradas[18], cobra en *El rayo* un orden más límpido y riguroso. Tercera: también aquí, precisamente porque la reelaboración se ha desenvuelto en un campo más vasto, Hernández ha cambiado las últimas palabras de dos versos (el 7 y el 11), aunque deja intacto el esquema de las rimas:

> —La corrección del 6.º verso —anota Guerrero Zamora— evita el ripio: amor, e introduce una bella expresión: *garza galanía,* significando *esbeltez.*

Yo diría algo más: que *amor* es también un ripio conceptual; y que en *garza* debe verse además una connotación de color, con valor adjetival deliberadamente vago, más o menos parecido al italiano *leggiadro*. «Con la corrección del verso 7.º se evita un conceptismo». Y se gana una ejemplar contraposición, de marcado gusto neobarroco:

> En el verso 8.º se ha sustituido la palabra *estado* por *herida,* con la que a la primera se le ha añadido una aclaratoria calificación: *estado herido.* En el 10.º verso el posesivo *tuyo* venía traído por exigencias de medida y, además, el verso todo repitía el final del primer cuarteto, sólo que aquí más bellamente expresado. La versión definitiva introduce un nuevo motivo de dolencia: *la falta de los besos,* y se usa el calificativo *sustanciales,* verdaderamente enriquecedor.

En fin, el v. 11, de tono melodramático (sin ningún pliegue de ironía) se corrige positivamente, respetando la graduación de los sentimientos de todo el soneto; si bien no convence del todo ese *sobre mayo,* pasado de la tradición popular al más complejo uso culterano y gongorino[19].

Una sola variante efectiva notamos en el soneto «Fuera menos penado si no fuera»[20]. En la primera versión el v. 12 se presenta así:

> Garza es mi pena, esbelta y *negra* garza;

en tanto que en la segunda versión aparece corregido del siguiente modo:

Garza es mi pena, esbelta y *triste* garza;

(Donde, entre otras cosas, se observa que el término *garza,* que ya encontramos en el soneto anterior, impide al poeta, en fase de simplificación, coloridos ajenos a los que son propios de la garza).

Pocas, en cambio, pero de cierta consistencia, son las variantes que se encuentran en el soneto que sigue, hasta ahora dejado de lado por los comentaristas[21]:

Te me mueres de casta y de sencilla... Estoy convicto, amor, estoy confeso	Te me mueres de casta y de sencilla: estoy convicto, amor, estoy confeso de que, raptor intrépido de un beso, yo te libé la flor de la mejilla.
y desde aquel dulcísimo suceso,	Yo te libé la flor de la mejilla, *y desde aquella gloria, aquel suceso,* tu mejilla, de escrúpulo y de peso, se te cae deshojada y amarilla.
	El fantasma del beso delincuente el pómulo te tiene perseguido, cada vez más patente, negro y grande.
Y sin dormir, amor, celosamente *me vigilas la boca* ¡con qué cuido!	*Y sin dormir estás, celosamente,* *vigilando mi boca* ¡con qué cuido! para que no se vicie y se desmande.

—V. 6: en la ruptura del sintagma inicial, el poeta ha debilitado claramente el verso desde el punto de la concisión y del ritmo, quizá para agregar un toque ligeramente irónico a la imagen.

—Vs. 12-13: quitando, como en otras partes, el fácil y postizo inciso *amor,* el poeta ha logrado dar el presente continuado de la imagen de la novia temerosa de un segundo beso y atenta como una centinela insomne; y acentuar el tono delicadamente irónico[22].

Ninguna variante se encuentra en el soneto «Tengo estos huesos hechos a las penas» en su paso de *El silbo* a *El rayo.*

Por lo tanto, sólo nos queda proceder al análisis del último soneto de ésta y de todas las series y indicadas. Guerrero Zamora, como se verá, se ha detenido sólo sobre una de las tres importantes variantes de la poesía[23]:

Yo sé que ver y oír un triste enfada,	Yo sé que ver y oír a un triste enfada cuando se viene y va de la alegría

como un mar meridiano a una bahía *esquiva, cejijunta y desolada.*	como un mar meridiano a una bahía, *a una región esquiva y desolada.*
Lo que he sufrido y nada, todo es nada,	Lo que he sufrido y nada todo es nada para lo que me queda todavía que sufrir, el rigor de esta agonía
de abocarme y ver piedra en tu mirada.	*de andar de este cuchillo a aquella espada.*
Me callaré, me apartaré *(si puedo),* *con mi pena constante, instante, plena,*	Me callaré, me aparteré si puedo *con mi constante pena instante, plena,* donde ni has de oírme y he de verte.
	Me voy, me voy, me voy, pero me quedo, pero me voy, desierto y sin arena: adiós, amor, adiós hasta la muerte.

—V. 4: eliminando uno de los tres adjetivos, el poeta devuelve al verso la simetría bilateral que domina, aunque no rigurosamente, en todo el soneto; pero deja indeterminado y en suspenso el término *bahía,* antes calificado en sentido negativo por el grupo adjetival.

—V. 8: otra variante que cambia la palabra final del verso. Aunque la segunda versión repite expresivamente el movimiento ondulatorio y el signo bilateral del primer cuarteto, me parece que Hernández perdió, con su corrección abstractizante, el vigor de la primitiva y cruda imagen *(de abocarme...),* tan relacionada, por lo demás, con el terceto siguiente *(Me callaré...).*

—Vs. 9-10: «Allí (en *El silbo*) la fluencia natural de la frase se plurifica con los tres adjetivos *constante, instante, plena,* que forman entre sí un sintagma no progresivo, según la terminología de Dámaso Alonso. Aquí (en *El rayo*) en cambio, la mejor, más suave y más sonora fluencia de usar epítero + nombre + adjetivo, hace que estas tres palabras transcurran progresivamente en un conjunto único, que se completa en la bifurcación del último adjetivo. Este —*plena*— resume, ata como en un ramo, explica, lo que el epíteto —*constante*— y el primer adjetivo —*instante*— juntos quieren decir. Ya con esto, la modificación ha sido acertada, pero es que hay más: el verso lleva dos consonantes internas —pena y plena, constante e instante—, que en la primitiva ordenación hacían rimar entre sí los extremos y entre sí los medios, con lo que la curva del timbre, con la sucesión inmediata de dos palabras llanas y parasílabas y consonantes, de dos vientres, quedaba prolongada en el centro del verso por una especie de calderón musical —*constante instante*— que dificultaba la fluidez o gradación de acentos melódicos y timbres del endecasílabo. En la definitiva versión, por el contrario, la curva musical es ondulada —el verso es casi yámbico, con acentuación en las cuarta, sexta, octava y décima sílabas—, con suave gradación o combinación de los timbres y de los acentos, con lo

que el verso, de endecasílabo propio, se ha transformado en el más rico anapéstico» (Guerrero Zamora).

[Este artículo (fragmentario) es una traducción de: «Problemi testuali e varianti nell'opera poetica di Miguel Hernández», *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola,* Roma, 1966. La traducción la tomamos del libro del mismo autor, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos,* Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987].

N O T A S

[1] Véase prólogo, p. 9.

[2] *Cuadernos de Política y Literatura,* Madrid, 1951, p. 38.

[3] GUERRERO ZAMORA, *M.H., poeta,* Madrid, El Grifón de Plata, 1955, pp. 220-221.

[4] Junto a los sonetos de *El silbo* colocamos: una flecha en dirección de *Imagen* (—) cuando el soneto procede de la primera versión; una flecha en dirección de *El rayo* (—) cuando el soneto reaparecerá en la tercera versión; y una flecha en ambos sentidos (— —) cuando la poesía procede *Imagen* y pasa a *El rayo.*

[5] Me detendré a comentar las variantes que ofrecen importantes observaciones y útiles relieves; dejando a veces para las otras la simple evidencia de la comparación. En esta parte, de implícita y sobreentendida, la referencia, siempre valedera a las normas «variantísticas» de Contini («desplazamiento dentro de un sistema», «compensaciones contiguas», «compensaciones a distancia», etc.), se tornará explícita y declarada en la parte conclusiva de estas notas. (Véase G. CONTINI, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare,* Firenze, 1943; e «Implicazioni leopardiane», en *Letteratura,* IX, núm. 33, 1947, pp. 102-109; como asimismo las advertencias contenidas en la ya citada nota de C. SEGRE, «Due appunti su Antonio Machado»).

[6] La edición de Cossío es la ya citada. Estuvo al cuidado de Arturo del Hoyo la edición de *Obras escogidas* (Madrid, Aguilar, 1952) que contiene los sonetos de *El silbo.*

[7] En el manuscrito de la primera versión hemos notado las siguientes correciones de puño y letra del autor, en el v. 13, que inicialmente se transcribe así: «son desde el nacimiento de los cuernos»; *desde* se convierte en *en; los* está corregido en *sus* y vuelto a corregir en *los.*

[8] En el texto original de «¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!» en el v. 10 falta la coma después de *amoroso.*

[9] Gracias a la consulta directa de los originales, hemos aportado dos correcciones de puntuación al texto de las *Obras completas,* en los vs. 1 y 2 (primera versión).

[10] En mi citada introducción, p. 4, y en el presente libro, ya aludía, en efecto, por lo que se refiere a este soneto, a un eco del Lope petrarquista, recordando el principio del soneto lopiano «Desmayarse, atreverse, estar furioso».

[11] En el texto dactilografiado de *El silbo* que pude consultar encontré dos diferencias con respecto a la versión vulgata de las *Obras completas:* ninguna coma después de *luz* en el v. 10, y *sobre cielo raso* (como en la primera versión) en vez de *sobre el cielo raso.* Nos hemos atenido al primer texto.

[12] En los respectivos ensayos citados: p. 251 y pp. 124-125.

[13] De p. 227 a p. 236.

[14] En estos versos, como en otros, Hernández se recuerda a sí mismo: «Oh limón amarillo, / patria de mi calentura...» («Limón», en *Obras completas,* p. 35). Sobre las resonancias populares que hay en este y otros sonetos, véanse mis observaciones anteriores.

[15] Algunas discrepancias, ignoramos si debidas a errores de transcripción, existen en este soneto entre el texto de las *Obras completas* y la edición de Cossío, que nosotros adoptamos: en el v. 3 de «El silbo se lee del agua» y en el v. 5 *recién hecho* (dos palabras); mientras que el v. 6 de *El rayo,* después de *inflama* no hay coma, y lo mismo después de *fatiga* en el v. 8.

[16] En la edición de Cossío encontramos en el v. 9, para *El rayo, acontecimiento* en lugar de *acometimiento:* creemos que ha sido Cossío quien incurrió en error. Obsérvese que también aquí, en el v. 12, Hernández se recuerda a sí mismo: en efecto, en el soneto *Gozar, y no morirse de contento* y habíamos encontrado *alrededor del llanto.*

[17] También en este caso notamos una discrepancia entre las redacciones vulgatas: en el v. 10 Cossío pone *sus sustanciales besos* en lugar del más lógico y, creemos, correcto *tus sustanciales besos* de *Obras completas.* Hemos agregado una coma después de *flor* (segunda versión), pues claramente se trata de un inciso.

[18] Aparece, en efecto, entre los ejemplos de «correlación en la poesía moderna» estudiados, o en este caso sólo citados, por Carlos Bousoño en el libro *Seis calas en la expresión literaria española,* escrito en colaboración con Dámaso Alonso, Madrid, 1956 (p. 295).

[19] Recuérdense estos versos de Góngora, de «Alegoría de la brevedad de las cosas humanas»: *Aunque el alhelí grosero / en fragancia y color, / más días ve que otra flor, / pues ve los de un mayo entero, / morir maravilla quiero, / y no vivir alhelí.*

[20] En la primera versión encontramos dos comas, que se han perdido (o han sido suprimidas) en la segunda: en el v. 1, después de *penado;* y en el v. 13, después de *sola.*

[21] En una redacción de este soneto, que consideramos intermedia (publicada en la revista *Rumbos* de Talavera en febrero de 1935, con el título de «Pastora de mis besos»), el v. 6 contiene la siguiente variante: *y desde aquel tristísimo suceso.* (Encuentro la noticia y el soneto en la ya citada tesis de Antonio Loche).

[22] En el verso final del soneto notamos una clara reminiscencia de verso del Góngora *para que no se enturbie ni se empañe,* de la primera *Soledad.*

[23] No sé si debe atribuirse a un error de transcripción un *adonde* unido en lugar del *a donde* separado, en el v. 11 de *El silbo,* según la vulgata de *Obras completas.*