



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

MÁSTER EN ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA

*MIGUEL HERNÁNDEZ:  
ALMA COMO ARMA  
EL COMPROMISO POLÍTICO  
EN VIENTO DEL PUEBLO*

Trabajo Fin de Máster

María Saray Campos Cuesta

Tutora del trabajo

Doctora Araceli Iravedra Valea

Curso académico 2011-2012



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

MÁSTER EN ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA

*MIGUEL HERNÁNDEZ:  
ALMA COMO ARMA  
EL COMPROMISO POLÍTICO  
EN VIENTO DEL PUEBLO*

Trabajo Fin de Máster

María Saray Campos Cuesta

Tutora del trabajo

Doctora Araceli Iravedra Valea. Vº Bº.

Curso académico 2011-2012

## ÍNDICE

1. Introducción
2. Hacia el compromiso: la Guerra Civil española. Incursión de la Historia en la poesía hernandiana
3. El origen del compromiso: poesía y revolución
4. *Viento del pueblo*: poesía en pie de guerra
5. La intrahistoria de un libro: itinerario de un poeta en armas
6. Conclusiones
7. Bibliografía

## AGRADECIMIENTOS

Gracias, Compañero, gracias  
Por el ejemplo. Gracias porque me dices  
Que el hombre es noble.  
Nada importa que tan pocos lo sean:  
Uno, uno tan solo basta  
Como testigo irrefutable  
De toda la nobleza humana.

Luis Cernuda, "1936", *Desolación de la quimera* (1962)

Me basta con la vida para justificarme.

Luis García Montero, «La inmortalidad», *Completamente viernes* (1998)

Un coup de ton doigt sur le tambour  
décharge tous les sons et commence  
une nouvelle harmonie.

Arthur Rimbaud, «À une raison», *Les Illuminations* (1872-1875)

Nada es lo mismo. Nada  
permanece.

Menos

la Historia y la morcilla de mi tierra:  
se hacen las dos con sangre, se repiten.

Ángel González, «Glosas a Heráclito», *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976)

## 1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Miguel Hernández me acompaña desde mi infancia y mis primeros contactos con la literatura. Desde el inicio de mi vida universitaria, muy cerca de mi mesa de trabajo, siempre he tenido una reproducción del *Guernica* de Pablo Picasso coronada por uno de los poemas que mejor resumen, en mi opinión, la historia universal del siglo XX y la esencia de la condición humana:

Tristes guerras  
si no es amor la empresa.  
Tristes. Tristes.

Tristes armas  
si no son las palabras.  
Tristes. Tristes.

Tristes hombres  
si no mueren de amores.  
Tristes. Tristes.

Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias* (1938- 1942)

Siempre he admirado la adecuación de la vida de Miguel Hernández con su poesía, que no podría comprenderse sin el conocimiento de una existencia fulgurante, en el corazón de los acontecimientos políticos y de la Guerra Civil que sacudió a España. Desde *El rayo que no cesa* (1936) a *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1942), pasando por *Viento del pueblo* (1937) y la poesía comprometida, Miguel Hernández logra condensar en el poema un propósito universal, ligado a una experiencia vital trágica. Su poesía oscila entre la crónica histórica y el diario íntimo, constituyendo la evocación de una experiencia donde coexisten la vida y la muerte, presencias y ausencias.

Hermano menor de la celeberrima “generación del 27”, pertenece cronológicamente a la llamada “generación del 36”, aunque difiera de la nómina de sus integrantes por su procedencia social humilde y su formación autodidacta. A la vez, Miguel Hernández es el ejemplo mayor de cómo la Guerra Civil escinde a esa generación de jóvenes poetas de los años treinta, imprimiendo en ellos actitudes disímiles.

A dos años de la celebración del centenario de su nacimiento, Miguel Hernández acumula ya una bibliografía crítica profusa. Tal vez influyan en ello los efectos promovidos por las circunstancias de su muerte y la reciente anulación de su condena, impuesta por motivos ideológicos, con la Ley de la Memoria Histórica de 2007, que declaró este tipo de condenas como radicalmente injustas e ilegítimas. Pero eso no supone que los propios valores de la poesía hernandiana no justifiquen por sí mismos el interés suscitado, al igual que su significación dentro de la poesía española del siglo XX. La obra de Miguel Hernández debe comprenderse dentro de la renovación estética en la España de los años treinta, época en la que colaboró en un auténtico renacer cultural, fundamentado en una vocación literaria ejemplar que le conduce a cantar los acontecimientos difíciles con tanto fervor como rigor formal.

Condenado, al igual que Federico García Lorca, a figurar en nuestra historia literaria contemporánea en el capítulo de los poetas sacrificados por el franquismo, Miguel Hernández ha sido igualmente, hasta hace pocos años y en su condición de escritor, víctima de interpretaciones divididas según la época y las distintas modas, de acuerdo con la afinidad o extrañamiento de los distintos lectores frente a una poesía atravesada por las violentas circunstancias de una “guerra incivil”. A su vez, su desaparición en plena juventud, con tan sólo 31 años, en la oscuridad nauseabunda de una prisión franquista, trunca el desarrollo natural de una obra que remite esencialmente a la tradición literaria española en castellano, a lo largo de las sucesivas etapas estilísticas por las que atraviesa: gongorismo y poesía pura, neorromanticismo, poesía épica e intimismo. Miguel Hernández fue un poeta que se hizo a sí mismo y su trayectoria constituye un paradigma de todas las fases que puede experimentar un creador.

En este trabajo quisiera ofrecer una lectura personal de la poesía de Miguel Hernández, cuyo valor y riqueza se mantienen inalterables, y en concreto, quisiera reflexionar sobre su poesía comprometida y el primer hito bibliográfico de la producción bélica hernandiana, *Viento del pueblo*, que recoge los poemas pertenecientes al inicio de la Guerra Civil, nacidos al calor de los acontecimientos, en pleno fragor de la lucha, con una tonalidad de apasionada euforia épica. Paulatinamente, a medida que la guerra se prolonga en el tiempo y el conflicto comienza a percibirse como fuente de destrucción y fuerza brutal que arrastra al hombre a mostrar su cara más cruel y despiadada, este tono épico de ilusión y ardor inicial evoluciona hacia un abatimiento intimista que culmina en la poesía desolada escrita en la cárcel con un lápiz trémulo

guiado por el dolor. Esta poesía intimista formará parte de las obras posteriores, *El hombre acecha* y, sobre todo, *Cancionero y romancero de ausencias*.

Miguel Hernández es el poeta de la patria, el amor y la muerte, el poeta del pueblo, a él pertenecía y con él se identificó. Sufrió y murió por el pueblo y por su familia, a los que amó con un inextinguible fuego de pasión que ni la guerra, ni los enemigos, ni la cárcel, ni las torturas, ni la muerte, pudieron apagar. Para ello contó con un arma innata: la Poesía. Cuando la historia de España lleva a los poetas al límite de la entrega, Miguel Hernández construye una poesía donde el yo lírico y el tú se funden en un plural colectivo. *Viento del pueblo* es el reflejo de una tragedia nacional y humana. Según afirma Juan Marsé, “el escritor, o es memoria o no es nada”, y Miguel Hernández satisface con creces esta exigencia. Nos demuestra que la historia es el hombre y se hace a su imagen y su palabra. Hernández, que se alzó como portavoz del pueblo y supo elevar la poesía al rango que se merece como herramienta de combate y motor de la vida humana, con un acento de autenticidad y una fuerza expresiva sin paragón, es ya un clásico y, por tanto, un compañero eterno.

Si tres heridas tenía el poeta: la de la vida, la de la muerte y la del amor, como expresa en la canción 26 del *Cancionero*, los futuros profesores y lectores fervientes debemos evitar que sufra una cuarta herida, igual de feroz: la del olvido. Este trabajo pretende también cumplir este objetivo.



## 2. HACIA EL COMPROMISO: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

### INCURSIÓN DE LA HISTORIA EN LA POESÍA HERNANDIANA

La Guerra Civil española irrumpe con fuerza en la vida de Miguel Hernández, marcando su devenir poético y vital. Él mismo en la “Nota previa” a su *Teatro en la guerra*, texto ineludible para comprender el espíritu del poeta y su situación en ese momento, distingue dos fases en su compromiso literario, antes y después del 18 de julio de 1936, y confiesa el origen y el sentido de su poesía política y de propaganda:

El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores con su traición, aquel iluminado 18 de julio. Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran, dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión. [...]

Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana (Hernández, 1992: 1787).<sup>1</sup>

Con el estallido de la Guerra Civil, Miguel Hernández inaugura su poesía de compromiso. Cuando el 13 de agosto de 1936 el padre de su futura esposa, Josefina Manresa, que era guardia civil, es asesinado en Elda, el drama personal y el compromiso literario se funden inevitablemente con el drama colectivo. Ante la magnitud de la tragedia, se lanza en defensa del pueblo, convertido en su poeta. La herida solidaria comienza a sangrar y con esta primera sangre, donde fluye la pasión bélica, la esperanza e ilusión por la victoria, se escribirán los poemas que conformarán su obra *Viento del pueblo*.

---

<sup>1</sup> En lo sucesivo, y salvo indicación expresa, todas las prosas y versos de Miguel Hernández se localizarán en el texto señalando sin más el número de página, que remite a esta misma edición de la *Obra completa*, en dos volúmenes con paginación corrida.

Al comienzo de la contienda, se compromete de forma rotunda con la causa republicana, y una conciencia de participación como intelectual mueve al poeta a poner en acción todos los medios para orientarla y lograr un desenlace justo que mantenga la dignidad del pueblo: “La gran tragedia que se desarrolla en España necesita poetas que la contengan, la expresen, la orienten y la lleven a un término de victoria y verdad” (Hernández, 1960: 808). El dolor por la patria que se desangra y la aversión al enemigo embargan continuamente al yo poético hernandiano.

Antes de analizar *Viento del pueblo*, el primer hito bibliográfico de la poesía de guerra de Miguel Hernández, veamos cómo se forja paulatinamente el compromiso del poeta.

### 3. EL ORIGEN DEL COMPROMISO: POESÍA Y REVOLUCIÓN

Para poder comprender el compromiso político de Miguel Hernández, considero que es necesario esbozar algunos datos biográficos.

Miguel Hernández viene al mundo en Orihuela (Alicante) el 30 de octubre de 1910. Hijo de padre humilde, pastor y tratante de ganado, pudo cursar estudios “como alumno de bolsillo pobre” (Luis, 2009: 17) en el colegio de Santo Domingo de los jesuitas, donde destaca por su inteligencia y aptitudes. No obstante, a los catorce años, su padre le instigó a hacerse cargo de sus rebaños de cabras. Sólo su inmensa vocación y su fuerza de voluntad lo mantuvieron junto a los libros que le prestaban sus amigos y protectores. En este momento comienza su amistad con José Martín Gutiérrez (“Ramón Sijé”), perteneciente al ambiente del conservadurismo católico imperante en Orihuela, que verá en él con gran clarividencia un magnífico poeta en ciernes y le abrirá posteriormente la puerta de la prensa local.

Autodidacta, en sus jornadas campestres devora a los clásicos españoles de la Edad de Oro y se aficiona también a la literatura de su época, leyendo a Gabriel y Galán, Rubén Darío, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. En esta época comienzan sus primeros escauceos con la creación poética. En 1931, se arriesga a probar fortuna en Madrid, de donde regresa sin grandes logros, aunque no sin ánimos. En Orihuela redacta su primer libro, *Perito en lunas* (1933), de inspiración gongorina, formado por 42 octavas reales tan plenas de maestría como de opacidad conceptual. Superada su etapa inicial, adolescente y mimética, esta primera producción de corte gongorino y barroco lo estimula para continuar con su carrera de creación literaria y para volver a Madrid en 1934, donde entabla amistad con los poetas de la “generación del 27” y con los del grupo llamado luego del 36, como Arturo Serrano Plaja y José Herrera Petere, logrando al fin un trabajo como colaborador en la obra monumental *Los Toros*, que José María de Cossío redactaba para Espasa-Calpe. El amor por su futura esposa Josefina Manresa, a la que había conocido en Orihuela en agosto de 1933, marca un nuevo impulso en su quehacer poético, del cuál brotará la publicación de *El rayo que no cesa* (1936). Su acervo cultural se enriquece, se nutre de variadas fuentes, pero el poeta les imprime un sello personal y las impregna de un compromiso social muy propio de la España de su tiempo.

Ya desde finales de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, y con ritmo más acelerado desde la proclamación de la Segunda República, algunos poetas como Rafael Alberti y Emilio Prados habían comenzado a deslizarse desde la poesía pura y el neogongorismo hacia la espontaneidad, la efusión romántica y el compromiso político. Los aspectos formales se van subordinando a la expresión vigorosa de la ideología, el mensaje social y la entrega entusiasta a una causa. En 1933, Alberti se convierte en “poeta en la calle” y comienza su poesía revolucionaria, que ataca fieramente a la burguesía en defensa del comunismo. Entregado a la acción revolucionaria, en 1934 funda junto a su esposa María Teresa León la revista *Octubre*, que permitirá la divulgación de esta literatura politizada. Junto a Alberti, Plá y Beltrán lanzará sus “gritos revolucionarios” en *Epopéyas de sangre* (1934), y Arturo Serrano Pla dedicará en *Destierro Infinito* (1936) una oda a Aida Lafuente, la heroína de la Revolución de Octubre. Estos versos impresionarán al joven Miguel Hernández, que aún está buscando su sitio en Madrid, y siembran en su espíritu el germen de la inquietud política. Esta inquietud se acrecienta con la influencia de la obra *La rosa blindada* del poeta argentino Raúl González Tuñón, donde se canta la Revolución de Asturias.

En 1934, Pablo Neruda realiza su segunda visita a España, destinado al Consulado de Chile en Barcelona, y conoce a Miguel Hernández al trasladarse a Madrid durante ese verano. En esta época, Hernández frecuentaba las tertulias de literatura republicana de la capital, junto a Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Lorca y Salinas, entre otros, y decidirá embarcarse en las Misiones Pedagógicas a principios de 1935, junto a intelectuales destacados por su compromiso social, con los que llevará por tierras de Andalucía, Salamanca y Extremadura bienes culturales, como libros y películas, que de otra forma el pueblo difícilmente habría llegado a conocer. Su entorno está cambiando y se aleja de su amigo oriolano Ramón Sijé. La brillante personalidad de Neruda, que logra ser trasladado al Consulado de Chile en Madrid, influirá poderosamente en este cambio.

El propio Pablo Neruda, en su libro de memorias *Confieso que he vivido*, recuerda de esta forma al joven poeta:

Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él. Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva fresca subterránea. Vivía y escribía en mi casa. Mi poesía americana, con otros horizontes y llanuras, lo impresionó y lo fue cambiando (Neruda, 1974: 136- 137).

Miguel Hernández se deja fascinar por el nuevo tipo de poesía que cultiva Neruda y por su ideología política y social. Trata de vender en Madrid algunos números de la revista fundada por Sijé *El Gallo Crisis*, de inspiración neocatólica, pero el propio Neruda le dice abiertamente en una carta fechada el 4 de enero de 1935:

Querido Miguel, siento decirle que no me gusta *El Gallo Crisis*, le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado e incienso... Ya haremos revista aquí, querido pastor, y grandes cosas. (En Sánchez Vidal, 1992: 79)

En efecto, en agosto de 1935, cuando Hernández se encuentra en Orihuela, Pablo Neruda le escribe para proponerle que colabore en la revista que está preparando, *Caballo Verde para la Poesía*, en lugar de en *El Gallo Crisis*: “Tú eres demasiado sano para soportar ese tufo sotánico-satánico”, declarará Neruda (en Sánchez Vidal, 1992: 79). Hernández incluirá en la revista del poeta chileno la composición “Vecino de la muerte”.

Paulatinamente, el poeta abandona el catolicismo: “Se me ha olvidado Dios”, dirá. Al mismo tiempo, va despertándose en él una incontenible admiración por el neorromanticismo de Neruda, de la que es apasionado testimonio la reseña de *Residencia en la tierra* que publica en 1936:

Ha llegado este libro a mis manos y su lectura - repetida inagotablemente- se graba inagotablemente en mi sangre [...] Necesito comunicar el entusiasmo que me altera desde que he leído *Residencia en la tierra*. Ganas me dan de echarme puñados de arena en los ojos, de cogermelos dedos con las puertas, de trepar hasta la copa del pino más dificultoso y alto. Sería la mejor manera de expresar la borrascosa admiración que despierta en mí un poeta de este tamaño de gigante. (En Riquelme, 2002: 316)

La muerte de Sijé, el 24 de diciembre de 1935, evita el enfrentamiento que se hubiera producido entre ambos, ya que el rígido dogmatismo de aquél nunca hubiera aceptado la nueva forma de concebir la literatura y la vida de su amigo. En enero de 1936, Miguel Hernández publica su obra *El rayo que no cesa*, extraordinaria muestra de amor humano vivido y sentido en lo más profundo, pero cuya “Elegía” final refleja el profundo dolor que le produce la muerte de Sijé. El autor le comunica a su novia en un carta: “todos los versos que van en este libro son de amor y los he hecho pensando en ti. Menos unos que van a la muerte de mi amigo” (Ferris 2004: 303):

Tanto dolor se agrupa en mi costado,  
que por doler me duele hasta el aliento. [...]

Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
y besarte la noble calavera  
y desamordazarte y regresarte. [...]

A las aladas almas de las rosas  
del almendro de nata te requiero,  
que tenemos que hablar de muchas cosas,  
compañero del alma, compañero. (509)

En este período que precede a la Guerra Civil, lo realmente significativo del poeta fue su esfuerzo por romper consigo mismo. Toda su vida es una gran hazaña existencial: se educó en una sociedad clerical, pero paulatinamente abandona los valores conservadores y reaccionarios que le inculcaron en Orihuela para abrazar la civilidad más moderna y permisiva. Se convertirá al comunismo por una propensión natural, defendiendo posteriormente la causa republicana con convencimiento y sumo talento. Por otra parte, miembro de una familia que en gran parte despreciaba la cultura y consideraba que los estudios estaban destinados a las élites y a las clases dirigentes, el poeta se hará a sí mismo a base de lecturas, y en los poco más de diez años en que estalla incesante el rayo de su voz poética, pasa del mimetismo inicial a una altura poética asombrosa.

El rechazo del catolicismo y la ruptura de Hernández con su etapa anterior se manifiestan poéticamente en la composición “Sonreídme”, que data de inicios de 1936, un momento de máxima inquietud para el poeta. Paradójicamente, esta ruptura ideológica con el mundo conservador y católico se expresa en este poema a través de la iconografía religiosa (la serpiente como pecado, las especies eucarísticas y el calvario - espigas, racimos y corona de sudor - para exaltar el mundo del trabajo):

Vengo muy satisfecho de librarme  
de la serpiente de las múltiples cúpulas,  
la serpiente escamada de casullas y cálices [...]

Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,  
de aquella boba gloria: sonreídme.  
Sonreídme, que voy  
a donde estáis vosotros los de siempre,  
los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe,  
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,  
os arrancáis la corona del sudor a diario.

Me libré de los templos: sonreídme,  
donde me consumía con tristeza de lámpara  
encerrado en el poco aire de los sagrarios.  
Salté al monte de donde procedo,  
a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre,  
a vuestra compañía de relativo barro.

Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices  
que llevo de tratar piedras y hachas  
a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne,  
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados  
habremos de agruparnos oceánicamente. (519-520)

Este poema, junto a “Alba de hachas”, constituye el prelude de su poesía propiamente “social” y de compromiso. En ellos, Miguel Hernández apela a la solidaridad con la clase social humilde y a la fuerza de la colaboración (“agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne”, “habremos de agruparnos oceánicamente”), desembocando finalmente en la fraternidad revolucionaria que le une a los oprimidos y que marca el umbral de su poesía de combate en la Guerra Civil.

A su vez, en “Sonreídme”, Hernández fundamenta su compromiso político no en ideas abstractas o doctrinas aprendidas, sino en las experiencias vividas y sufridas (hambre, penas, cicatrices) por él mismo, por los suyos y por todo el pueblo:

sintiendo el martillazo del hambre en el ombligo,  
viendo a mi hermana helarse mientras lava la ropa,  
viendo a mi madre siempre en ayuno forzoso,  
viéndonos en este estado capaz de impacientar  
a los mismos corderos que jamás se impacientan. (520-521)

Estas experiencias dolorosas encienden la cólera revolucionaria del poeta, que exhorta a una actuación colectiva. El poema culmina con una auténtica llamada a la rebelión y parece exigir una toma de postura decisiva:

habrá que verlo todo notablemente impasibles,  
habrá que hacerlo todo sufriendo un poco menos de lo que ahora sufrimos bajo el  
hambre,  
  
que nos hace alargar las inocentes manos animales  
hacia el robo y el crimen salvadores. (521)

Estas manos alargadas hacia el robo y el crimen que apelan a un movimiento revolucionario nos permitirían enlazar con el otro poema que prelude el compromiso de Miguel Hernández, “Alba de hachas”, aparecido también en la primera mitad de 1936:

Amanecen las hachas en bandadas  
como ganaderías voladoras  
de laboriosas grullas combatientes.  
Las alas son relámpagos cuajados;  
las plumas, puños; muertes, las canciones;  
el aire en que se apoyan para el vuelo,  
brazos que gesticulan como rayos.  
Amanecen las hachas destruyendo y cantando. [...]

Vuela un presentimiento de heridas sobre todos,  
llega una tempestad atronadora  
de ceños como yugos peligrosos,  
se aproximan miradas catastróficas,  
pies desbocados, manos encrespadas,  
hachas amanecidas goteando relente. (518)

Al moverse en los círculos revolucionarios de la revista *Octubre* de Alberti, Neruda y González Tuñón, y tras el chispazo de la revuelta de los mineros de Asturias, que pone a la izquierda intelectual en pie de guerra, Hernández concibe este tipo de poesía en la que la naturaleza se vuelve iracunda y asoladora, al igual que en la “Elegía primera. A Federico García Lorca, poeta” de *Viento del pueblo*. Como señala Cano Ballesta (1978: 215), “se evocan conjuntos de eminente grandiosidad (“amanecen las hachas en bandadas”) que prenuncian poemas de *Viento del pueblo* como 'Juramento de la alegría' y la citada 'Elegía'. [...] Una larga cadena de verbos de acción encarna el tremendo dinamismo de la revolución triunfante”:

Vienen talando, golpeando, ansiando.  
Asustan corazones de rapiña,  
ahuyentan cuervos de podrido vuelo,  
y el ruido de sus bruscos aletazos  
hace palidecer al mismo oro. (ibid.)

El final, donde no puede faltar un rayo de esperanza, ya anuncia la necesidad de una poesía de combate. En cuanto el hacha se convierta en poema:

Con nuestra catadura de hachas nuevas,  
¡a las aladas hachas, compañeros,  
sobre los viejos troncos carcomidos!  
Que nos temas, que se echen al cuello las raíces  
y se ahorquen, que vamos, que venimos,



jornaleros del árbol, leñadores. (519)

Miguel Hernández es consciente de los problemas fundamentales que flagelan al pueblo español en los años treinta y, antes de que se disparen las primeras balas, ya presiente el desencadenamiento de una guerra fratricida. “Sonreídme” y “Alba en hachas” constituyen la antesala de una poesía que ya no surge de una experiencia individual, sino de una vivencia colectiva, que el poeta pretende interpretar como portavoz del pueblo. “Alba de hachas” anuncia también otros poemas posteriores como “Los cobardes”, de *Viento del pueblo*, o “Los hombres viejos”, de *El hombre acecha*.

El estallido de la Guerra Civil supone la derrota definitiva del esteticismo purista y un poderoso huracán empuja a poetas como Rafael Alberti y Miguel Hernández a convertirse en la palabra viva del pueblo. Como expresaba en la “Nota previa” a su *Teatro en la guerra*, Hernández asigna al arte un nuevo cometido: “Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra” (1978).

Miguel Hernández tiene muy clara su misión en la guerra: luchar por la justicia, por la superación del caos, empujar a la acción en momentos de desaliento, enardecer y levantar los ánimos. El siguiente texto que Juan Cano Ballesta (1989: 14) rescataba de los archivos del poeta es una prueba de estas convicciones:

Lucho porque la revolución no sea una borrachera que precipite España en un caos de atropellos y venalidades - amo una mística en el trabajo, en las artes - la poesía en mí es un arma que dejo en las manos del pueblo - son muchos los problemas que amanecen cada día y a los poetas toca resolverlos por la palabra, que es el principio de la obra - ¿y para eso tanta sangre caída y cayendo? - no vendo mis alegrías y mis penas: no me es posible hacer el oficio del mercader con ellas - ¿Anda el solar decaído? De poetas es levantarlos, elevarlos, crearlos, inventarlos - ¿no tenéis sangre en las venas? les grita [...] El poeta conmociona como nadie y revoluciona como nadie - Nunca me saldré de mi destino de poesía, que es el destino del pueblo, soldados, como una piel, como el traje, fácil de confundir con la tierra, llevar con la alegría de conocer en lo más hondo la vida, los sufrimientos.

#### 4. VIENTO DEL PUEBLO: POESÍA EN PIE DE GUERRA

De esta postura humana y poética nacerá *Viento del pueblo*, un libro de poemas épico-líricos que cantan con voz entusiasta la valentía, el heroísmo y la ilusión de la lucha en los momentos iniciales. Cano Ballesta, en su edición de 1989, caracteriza la obra de la siguiente manera:

Representa un tipo especial de poesía, ligada a las peripecias del acontecer histórico, a la que se consagra Miguel Hernández en el revuelto ambiente de la Guerra Civil. Es la obra más vibrante de quién mereció ser llamado “gran poeta del pueblo” y “el primer poeta de nuestra guerra”. Los poemas de este libro surgen de una historia que se está haciendo y en la que tratan de imprimir su huella. El combatiente y el poeta palpitan en él con sus preocupaciones, angustias e ilusiones, en el ritmo atropellado de sus versos, en la fluidez de sus romances y en el chisporroteo de imágenes sorprendentes (Cano Ballesta, 1989: 11).

Se trata de una obra combativa, nacida en pleno fragor de la lucha, dotada de un riquísimo contenido, aunque acuse las circunstancias en que surge. Es un poemario libre de influencias, más allá de las que imponen el propio ambiente y la gravedad del momento, así como la impronta del poeta, comprometido con su voz en defensa de los valores de la República. Cada poema parte de una visión de la realidad, de un hecho, un sentimiento o un estado de ánimo y no es fruto elaborado de una idea previamente estructurada o concebida. La vivencia está ligada a la creación poética de forma prácticamente inmediata. El propio título de la obra, *Viento del pueblo*, ya alude a este viento huracanado, al desbordamiento de la vida, pasión e ímpetu colectivo, por el que Miguel Hernández se siente arrebatado y empujado a la acción solidaria:

Vientos del pueblo me llevan,  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta. (557)

Los poemas de *Viento del pueblo* van surgiendo, pues, al hilo y al calor de los acontecimientos históricos, en respuesta a situaciones concretas dentro de la existencia bélica, y publicándose en revistas como *Ayuda*, *El Mono Azul*, *Altavoz del Frente*, *La Voz del Combatiente* y *Hora de España*, entre septiembre de 1936 y julio de 1937. En

otro capítulo de este trabajo se explica con detalle cómo el poeta se alista en el frente y conjuga sus circunstancias vitales y su actividad literaria con la lucha al pie de las trincheras en este momento extraordinario de la historia de España. El primer poema de este ciclo es, cronológicamente, “Sentado sobre los muertos”, publicado en *El Mono Azul*, núm. 5, el 24 de septiembre de 1936. El inicio del romance alude a los fallecidos de los dos primeros meses de la guerra:

Sentado sobre los muertos  
que se han callado en dos meses,  
beso zapatos vacíos  
y empuño rabiosamente  
la mano del corazón  
y el alma que lo mantiene. (555)

La obra se cierra con el poema “Euzkadi”, publicado en *La Voz del Combatiente*, núm. 201, el 20 de julio de 1937. Esta composición se inspira, al igual que el *Guernica* de Pablo Picasso, en los bombardeos de los Camisas Negras italianos sobre la localidad vasca de Durango y de la Legión Cóndor alemana sobre Guernica en abril de 1937:

Italia y Alemania dilataron sus velas  
de lodo carcomido,  
agruparon, sembraron sus luctuosas telas,  
lanzaron las arañas más negras de su nido.

Contra España cayeron y España no ha caído. (610)

Sin embargo, en la órbita de *Viento del pueblo* giran una serie de poemas correspondientes a fechas anteriores a mayo de 1938, en que comienza a gestarse *El hombre acecha*. Estas composiciones no fueron incluidas en ninguna de las dos obras pero se encuentran íntimamente ligadas a la temática y características formales de *Viento del pueblo*. Por tanto, podríamos concluir que el ciclo de *Viento del pueblo* se extiende desde septiembre de 1936 hasta, aproximadamente, marzo de 1938, año y medio de lucha en los frentes y de utilización de la poesía como arma de combate. Entre los poemas excluidos figuran “Las abarcas desiertas”, los tres romances surgidos en torno al héroe popular Valentín González (“El Campesino”, “Digno de ser comandante”, “Memoria del Quinto Regimiento”), “Andaluzas”, “Canción del antiavionista”, “España en ausencia”, “Canción de la ametralladora”, “Teruel”, “La puertas de Madrid”, “La guerra, madre”, “Letrilla de una canción de guerra” y “Canto de independencia”. Algunos de estos poemas serán también analizados en este trabajo

por su importancia en el desarrollo y evolución del compromiso poético de Miguel Hernández.

*Viento del pueblo* constituye, junto a los referidos poemas sueltos y *El hombre acecha*, una de las obras centrales de la producción poética hernandiana realizada durante la Guerra Civil y siguiendo la tonalidad épica que impone este hecho. Sin embargo, entre estas dos obras se aprecian diferencias considerables de tono y estructura. Sánchez Vidal (1992: 88) considera que *Viento del pueblo* es “una miscelánea heterogénea, una recopilación de material disperso publicado o leído aquí o allá, o bien inédito, del que sólo cabe hablar como libro si atendemos a la unidad de registro y a la corriente general de su intencionalidad expresiva.” Tras el descubrimiento de sí mismo y la consiguiente transformación ideológica, la materia poética de Miguel Hernández se desplaza a la contemplación de la historia como eje central, en un clima bélico que atraviesa un momento de exaltación (*Viento del pueblo*) para desembocar en la constatación amarga del dolor por lo que se está viviendo y el desenlace que se avecina (*El hombre acecha*). En *Viento del pueblo* predomina la faceta optimista, entusiasta, combativa y llena de esperanza en la victoria, mientras que en *El hombre acecha* el poeta se abate ante los primeros síntomas que anuncian la derrota y comienza a interiorizar el desalentador balance del conflicto: los muertos, los heridos, las cárceles repletas de compañeros que comparten su ideología y el odio insondable que se perpetúa más allá de la contienda.

Según escribe Cano Ballesta (1989: 16), *Viento del pueblo* “recoge los poemas que reflejan el momento cenital de la combatividad y euforia épica.” A través de ellos podemos oír la voz íntima y vigorosa de un poeta que lucha activamente por los frentes, comparte las trincheras con los milicianos, disfruta de sus mismos sentimientos de amor o de paternidad, a la vez que trata de convertirse en fuerza y estímulo de las ilusiones y resistencia de un pueblo inmerso en una cruenta lucha fratricida. Aunque hayan sido ensamblados posteriormente para configurar el libro, todos los poemas comparten algunos rasgos distintivos. El primero es la profunda solidaridad vital que el poeta establece con el pueblo. Como expresa en la dedicatoria a Vicente Aleixandre que encabeza la obra:

[...] El pueblo, hacia el que tiendo mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hasta las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendida al pie de cada siglo. (550)

Miguel Hernández aspira a diluirse como el aire, penetrar en la esencia del pueblo, al mismo tiempo que se proclama su mensajero, y dar la mano a todos sus compañeros poetas para consagrarse a esta misión común. En un mundo conmocionado por la fuerte sacudida de la contienda, las propias circunstancias históricas solicitan la participación del escritor, lo incitan a un cambio profundo y a tomar partido no sólo con su pluma sino con su propia vida. Como señala Cano Ballesta (1989: 16), “el pueblo se convierte casi en un concepto metafísico, con toda su carga romántica, mítica y proletaria.” Es el centro de inspiración de la poesía de Miguel Hernández durante la guerra y, a su vez, esta poesía representa la expresión de la total identificación y solidaridad con él.

En esta época, la poesía se alza como una verdadera arma de combate y a menudo recupera su carácter oral y recitativo, como palabra emitida en comunicación directa. En la batalla ideológica librada durante la Guerra Civil, los poemas de Miguel Hernández, a pesar de no estar concebidos a partir de ideas previas sino de emociones inmediatas, no pueden eludir una función primordial cuya base descansa precisamente en la comunicación, buscando fomentar la adhesión ideológica y mantener la cohesión de la comunidad republicana a favor de la causa. En contra de la fórmula que profesa el francés Stéphane Mallarmé, “no es con ideas como se escriben versos”, la poesía bélica hernandiana florece para recordar que en momentos cruciales como la Guerra Civil española han de defenderse ideas, aunque éstas no deban someterse obligatoriamente a las consignas de un determinado partido político o a doctrinas preestablecidas, sino nacer del convencimiento profundo que aportan determinadas vivencias como las que experimentó Miguel Hernández. En la dedicatoria a Vicente Aleixandre que abre *Viento del pueblo*, Hernández muestra que la poesía es la expresión de una experiencia compartida entre el poeta y sus lectores. Las lecturas públicas que realizaban el oriolano y otros autores durante la contienda prueban que no sólo se trataba de galvanizar la energía de los combatientes y de la misma población civil bajo el efecto de una arenga, sino de compartir una visión del mundo y de persuadir, a través de una verdadera retórica argumentativa, de una determinada ideología.

La poesía de Miguel Hernández siempre me ha atraído por su Eros a la vez sensual y mítico, su violencia expresiva casi física, la tensión de los sentidos a la que convocan sus poemas y, especialmente, piezas bélicas como las que conforman *Viento del pueblo*. Leyendo su poesía, no hace falta poner mucha imaginación para casi oírlo recitar, transmitiendo a su público la energía vital que lo caracteriza. La singularidad de Miguel Hernández es que consigue elaborar una poesía de guerra a la vez dinámica y eficaz, que a partir de “Sonreídme” y “Alba de hachas”, sus primeros poemas de dimensión social, y sobre todo durante la Guerra Civil, llega a su máxima expresión. La nueva dimensión que afecta a los poetas republicanos a partir de 1934-35, y a Miguel Hernández de forma particular, es que retornan a una poesía más oral, donde el poeta se alza como auténtico portavoz y el texto escrito pierde parte de su valor y significado sin la recitación.

Desde los inicios del Modernismo español hasta finales de los años veinte, la poesía en lengua española, tanto la que explora mundos interiores (Juan Ramón Jiménez) como la de las vanguardias (Ultraísmo, Creacionismo...) no es apta para la lectura en alta voz. Los mecanismos del ritmo se mantienen, pero los movimientos de vanguardia se preocupan más por la vista y la imagen que por el oído. Sin embargo, a partir de finales de los años veinte se cultivarán formas más compatibles con la lectura en voz alta. Federico García Lorca, en *Juego y teoría del duende* (1926), solicita que la poesía sea “un cuerpo vivo”. El mismo año, Jorge Guillén, comentando las últimas creaciones de Lorca, afirmará: “Su poesía exige para su plenitud la recitación en público (otra tradición perdida). Y el público la entiende y al público le gusta. Y mucho. ¿Qué milagro es éste? ¿Qué ha ocurrido?” (en Salaün, 2010: 19).

Los años treinta, con su generalizado esfuerzo de rehumanización del arte, rehabilitarán la poesía recitada o cantada. Concretamente, es la época de la vuelta al romance, en sus variantes cultas y populares y también en su dimensión teatral. Las Misiones Pedagógicas, en las que participa Miguel Hernández, y La Barraca, el grupo teatral de Lorca, multiplican las escenificaciones de romances viejos o “fronterizos” como “Gerineldo”, “El conde Sol”, “El conde Olinos” o “La serrana de la Vera”. También proliferan los recitales poéticos en todo el país, como el de los poemas de *La rosa blindada*, de Raúl González Tuñón, que realizó León Felipe en el Ateneo de Cartagena en 1933 y que contó con la presencia de Miguel Hernández.

A partir del 18 de julio de 1936, la oralidad conoce una expansión inaudita en territorio republicano. El verso recitado, cantado o escenificado inunda todos los espacios: las calles, las asambleas, los mítines, las celebraciones de todo tipo, los teatros, las radios y las emisiones del Altavoz del Frente. Los poetas también participan de esta euforia de una oralidad exaltada: Alberti, Altolaguirre, Herrera Petere, León Felipe, Prados, Plá y Beltrán, Serrano Plaja, entre otros. Incluso los poetas menos propensos a exhibirse desean ejercer la lectura pública y fomentar la adhesión a la causa republicana: Luis Cernuda acudirá al frente de Guadarrama y Vicente Aleixandre leerá versos en un acto a las tropas que partían de la Estación Norte de Madrid.

Miguel Hernández, por descontado, recitará sus versos en variadas circunstancias que repasaremos con detalle más adelante: en Radio Madrid, en 1936; desde el Altavoz del Frente, el órgano encargado de la propaganda en zona republicana, donde fue destinado, primero en Jaén en febrero de 1937 y luego en Extremadura a partir de mayo de ese año. Su foto con el uniforme de miliciano en el frente de Extremadura se ha hecho famosa, al igual que la que le sacaron en un balcón de la plaza de Torija, pueblo del frente extremeño donde dio a conocer “Ceniciento Mussolini”, el poema decimoquinto de *Viento del pueblo*, en el que como eficaz técnica retórica utiliza la evidencia, muestra los hechos y los hace hablar como el mejor modo de inducir al oyente o lector a formarse un juicio sobre ellos:

Ven a Guadalajara, dictador de cadenas,  
carcelaria mandíbula de canto:  
verás la retirada miedosa de tus hienas,  
verás el apogeo del espanto. [...]

Ven y verás, mortífero bandido,  
ruedas de tus cañones,  
banderas de tu ejército, carne de tus soldados,  
huesos de tus legiones,  
trajes y corazones destrozados.

Una extensión de muertos humeantes:  
muertos que humean ante la colina,  
muertos bajo la nieve,  
muertos sobre los páramos gigantes,  
muertos junto a la encina,  
muertos dentro del agua que les llueve.

Sangre que no se mueve  
de convertida en hielo. (588-589)

En esta composición, desde el frente de Extremadura, dirige incluso un mensaje al pueblo italiano:

Pueblo de Italia, un hombre te destroza:  
repudia su dictamen con un gesto infinito. (590)

Miguel Hernández predice sorprendentemente el funesto final del dictador en los versos 62- 63. El hispanista italiano Gabriele Morelli (1975: 58) califica este poema de “terrible, por el verídico vaticinio de la muerte de Mussolini”:

Dictador de patíbulos, morirás bajo el diente  
de tu pueblo y de miles.

Cuando escribe los poemas que constituirán *Viento del pueblo*, Hernández desea convertirse en aire para infiltrarse en las venas del pueblo. Hasta el inicio de su poesía de compromiso, el poeta, el ruseñor, canta encarcelado en su jaula, contenido por los barrotes que impone el soneto. La rehabilitación del romance en la guerra permite liberar en el poema la violencia expresiva hasta entonces contenida. El poema posee una energía propia, en el sentido que concedían los poetas románticos alemanes e ingleses a una poesía capaz de poner en acción fuerzas dinámicas desde el poema mismo, con sus palabras y su ritmo. Esta “energía” del poema logra su plenitud con la voz y la recitación.

La oralidad brinda a Miguel Hernández, al igual que a Alberti o Herrera Petere en época de guerra, la ocasión de materializar la utopía lírica moderna, hasta entonces jamás realizada, planteada desde los románticos alemanes e ingleses como John Keats, que crea el concepto de “Poet-Profet”, pasando por Walt Whitman hasta Luis Cernuda, que afirma que “el poeta es un profeta y no un artista; un profeta no tanto en el sentido de vidente, sino de dirigente, de elegido por Dios para conducir a su pueblo por el camino recto” (Cernuda, 1975: 389). Refiriéndose a Hernández, Serge Salaün señala que

el poeta accede, por fin, al estatuto de profeta en los dos sentidos de la palabra: porque se siente el “porta-voz” (literalmente, otra vez) de un nuevo mundo después de la guerra y porque también anuncia la elaboración de un instrumento adecuado para “proferir”, delante de las masas, su profecía ineluctable (la victoria del orden republicano). La oralidad significa dicción exacta, voz y acción, en una perspectiva histórica y meta-poética a la vez. El autor-actor-recitante no solo restablece una comunidad directa, una comunión, entre él y los oyentes, sino que tiene la sensación de acceder a una poesía



total en la que el lirismo personal (en absoluto reñido con la epopeya), la creación estética, la emoción (la recepción) y el mundo coinciden estrechamente. (Salaün, 2010: 21)

Para Salaün no cabe duda de que “los poemas del ciclo de *Viento del pueblo*, cada uno por su cuenta, obedecen a esta ilusión lírica, histórica y poética, porque cada poema puede (o debe) leerse públicamente, uno por uno, y será siempre la lectura la que realice el poema en su plenitud más completa” (ibid.).

La forma métrica inicial y más característica de *Viento del pueblo* es por tanto el romance, que se hace muy popular en el ejército republicano al inicio de la contienda, como reflejo de una voluntad de intervención en los acontecimientos que se van desarrollando en el campo de batalla. En este tipo de composición, el poeta y el pueblo se identifican, unidos por el sentimiento popular, en una expresión directa y eficaz. La propaganda del gobierno de la Segunda República exigía que muchos de los poemas compuestos para ser recitados en las trincheras, en las emisoras de radio, o para ser divulgados en las publicaciones del frente tuvieran esta forma. En ocasiones, estas exigencias externas suponen una subordinación de la poesía a una función instrumental, que puede acabar frustrando la calidad poética. Cuando compone los poemas que constituirán *Viento del pueblo*, Miguel Hernández debe afrontar este lastre que impone la propaganda, y en su ímpetu inicial de solidaridad con la causa republicana, participará en este renacer del romancero, aunque paulatinamente irá incorporando metros más solemnes en su poesía bélica.

Serge Salaün (1993: 203-204) ha observado cómo “el romance, forma espontánea de la comunicación republicana, del yo y del grupo, corresponde a un primer arranque de solidaridad, pero desaparece en provecho de formas más amplias, y este ensanchamiento entra con toda evidencia dentro del proceso épico hernandiano. [...] El verso largo es el auténtico metro épico por las posibilidades aparentemente nuevas que ofrecía: era un compás, un ritmo que rompía sistemáticamente los automatismos físicos adquiridos por siglos de costumbre y de cultura.”

En este sentido, en la poesía hernandiana se podrían distinguir dos vertientes. Una parte de su producción sigue la tendencia al metro corto, al octosílabo, el romance y las formas de la poesía popular, en la línea de poemas de *El rayo que no cesa* como “Un carnívoro cuchillo”, que desemboca en el *Cancionero y romancero de ausencias*. La

otra vertiente, en que cultiva el verso largo, arranca de *Perito en lunas*, se va asentando en poemas como “Canción del esposo soldado” de *Viento del pueblo* y alcanza su punto culminante en “Hijo de la luz y de la sombra”.

El tono épico impregna *Viento del pueblo* en su totalidad y Miguel Hernández va buscando formas más cultas y versos de mayor amplitud rítmica y lírica a medida que avanza la guerra. Como bien ve Cano Ballesta (1989: 18), de los “veinticinco que forman el total, diecisiete poemas de *Viento del pueblo*, y casi todos posteriores a marzo de 1937, están compuestos en estos versos de largo aliento”.

Como señala Araceli Iravedra (2010: 124), “Miguel Hernández se debía por igual a su poesía y a su pueblo, sin considerar a una y a otro como esferas inconciliables, y a este convencimiento y lealtad compartida obedece por ejemplo la alternancia, en *Viento del pueblo*, de la estructura romancística con la técnica del verso largo, el más adecuado a la impetuosa dicción hernandiana, y las combinaciones rítmicas o estróficas más propias de un rigor formal de signo culto; o, también, el despliegue de imágenes audaces de ascendencia barroca o vanguardista que Hernández no duda en integrar a su retórica de guerra.” En efecto, *Viento del pueblo* es una obra de perfiles revolucionarios, recitada al pie de las trincheras y cuyos objetivos propagandísticos la someten a un proceso de depuración, en el que prima la eficacia comunicativa. Sin embargo, esta depuración exigida por la propaganda no impide que la capacidad retórica del poeta brille en muchos pasajes como si hubieran sido trabajados por un orfebre.

Puede decirse, entonces, que Miguel Hernández concede a la poesía su condición de arma de guerra imbatible sin renunciar a la intensidad lírica y a la belleza formal. Su poesía brilla sin paragón en el firmamento literario de la Guerra Civil gracias a otra arma invulnerable: su autenticidad. En *Viento del pueblo* encontramos el elenco temático tradicional de la poesía de guerra republicana: la conmemoración dolorida de las víctimas (elegías a Federico García Lorca y Pablo de la Torriente); el elogio del héroe guerrero (“Pasionaria”, “Rosario Dinamitera”); la injuria del enemigo (“Ceniciento Mussolini”); la cobardía entre los propios compañeros de bando (“Los cobardes”); el alegato destinado a infundir ánimos en la lucha o a adoctrinar acerca de su necesidad, justicia y motivaciones (“Sentado sobre los muertos”, “Vientos del pueblo me llevan”, “Aceituneros”), la proclamación de un nuevo ideal de organización política que se propagará por el mundo entero, es decir, la esperanza rusa que Rafael Alberti

invocaría en “Un fantasma recorre Europa” (“Los incendios”), pero todo ello con una entonación especial: apasionada, llena de fervor épico, incluso agresiva por momentos, pero, sobre todo, auténtica. Guillermo Carnero afirma:

Hernández es seguramente el poeta que mayor calidad aportó a la literatura guerrera de entonces, por una rara conjunción entre maestría verbal y sentimiento e intuiciones de clase. La poesía de combate falla habitualmente por uno de esos flancos, cuando no por los dos. Por sentirse seguro ante un tipo de expresión que le salía, utilizando una expresión suya, “de los cojones del alma” no temió Miguel Hernández dar rienda suelta, paralelamente a las emociones e ideas indistintamente individuales y colectivas, seguro de que su subjetividad no iba a jugarle una mala pasada (1992: 154).

Juan Ramón Jiménez, al inventariar la producción romancística de la guerra, ya proclamaba esta autenticidad del oriolano, acusando al resto de sus contemporáneos de haber desaprovechado la oportunidad que brindaban las circunstancias de revivir el *Romancero*:

La guerra internacional peleada en España entre 1936 y 1939 acreció la expresión del romance y pudo haber sido una gran ocasión de revivir el *Romancero*, pero los poetas no tenían convencimiento de lo que decían. Eran señoritos, imitadores de guerrilleros, y paseaban sus rifles y sus pistolas de juguete por Madrid, vestidos con monos azules muy planchados. El único poeta, joven entonces, que peleó y escribió en el campo y en la cárcel, fue Miguel Hernández, pero su resabio escolástico y juvenil de los frailes de Orihuela lo impregnaron de un didactismo que duró toda su corta vida (Jiménez, 1961: 174).

Hernández considera que el arte, incluso en momentos de máxima urgencia histórica, no debe ceder en su calidad, ya que el compromiso no está reñido con ella. Confía en la causa proletaria y en el pueblo como destinatario de su poesía y en ningún momento rebaja la calidad para poder ser entendido. Como determina el crítico inglés C. M. Bowra:

Aunque Hernández abandonó sus primeras maneras, como habría hecho de todos modos, no hace concesiones a su público. Como hombre del pueblo conocía a sus compatriotas por dentro y veía cuál era su verdadero gusto y cuán fácilmente responderían a una poesía auténtica, aunque les impusiera ciertas exigencias (1969: 166).

Más allá de la mera eficacia propagandística, como bien señala Iravedra (2010: 126), “el arte proletario no debía ser un arte pobre, una *limosna bien intencionada* que supeditase los hallazgos estéticos a un adoctrinamiento ramplón”, sino espolear la

imaginación de su destinatario, el pueblo, que al igual que es capaz de hacer esfuerzos en su trabajo diario y ganarse su sustento, será capaz de esforzarse para apreciar la belleza de la poesía y comprender su mensaje. El propio poeta, de origen campesino, nacido del alma y la carne del pueblo, ha llegado a comprender y dominar el arte poético y confía en la capacidad de sus paisanos para lograr el mismo fin.

Retomando la “Nota previa” de su *Teatro en la guerra*, podemos leer este propósito en palabras del poeta: “Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana” (1787). Este proyecto de Miguel Hernández también se expresa en el anteriormente citado prólogo de *Viento del pueblo*: “Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hasta las cumbres más hermosas” (550). Considera que la misión del poeta es elevar y embellecer los sentimientos y la vida de ese pueblo que “espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo”. Como observa Sánchez Vidal (1992: 91), en su poesía “Hernández trata de hacer convivir dos conceptos que algunos considerarían opuestos: *el pueblo* y *las cumbres hermosas*. Pero que para él no lo eran, porque toda su vida y su trayectoria habían consistido en hacer compatibles ambas constelaciones. Por eso, pocos supieron como él encerrar tanta sabiduría poética en fórmulas tan llanas y asequibles. Y esta es, probablemente, una de las principales aportaciones a nuestra literatura.” Miguel Hernández, por obra de su autenticidad y su mágica sencillez, funde en cada verso que escribe belleza formal y compromiso político y social.

Por estas razones, Hernández apoya a aquellos intelectuales que en plena Guerra Civil acuden a Valencia en julio de 1937 para celebrar el II Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, encarnando la actitud más avanzada en relación al problema de la conducta del escritor comprometido en circunstancias tan extremas como las que una guerra supone. En este Congreso, junto a otros escritores españoles como Ramón Gaya, Emilio Prados y Sánchez Barbudo, Miguel Hernández firma la celeberrima “Ponencia colectiva”, que redacta Arturo Serrano Plaja y se publica en *Hora de España* (núm. 8, agosto de 1937), donde, junto a firmes declaraciones de solidaridad con la República, se niega que el arte de propaganda sea un valor absoluto, aunque pueda servir a las necesidades de la guerra, al tiempo que se reivindica la

independencia creadora del artista y su enfoque emocional del compromiso político, sin que deban primar por encima de todo las consideraciones de eficacia propagandística. De estas afirmaciones se deduce también la negativa del escritor a plegarse a restricciones temáticas o a ser tutelado en su trabajo por partidos o instituciones. El escritor no debe llevar de la mano al obrero hacia una literatura burda que le prive de los avances producidos en el arte en el primer tercio del siglo XX, sino apelar a su imaginación y a su capacidad de esfuerzo para compartir con él estos hallazgos que nutren la literatura que le está destinada y dedicada. Merece la pena transcribir un fragmento de las palabras de los escritores comprometidos:

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos. [...] La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal. [...] No podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. [...] No queremos [...] una pintura, una literatura, en las que [...] se crea que todo consiste en pintar o describir, etc., a los obreros buenos, a los trabajadores sonrientes, etc., haciendo de la clase trabajadora, la realidad más potente hoy por hoy, un débil símbolo decorativo. No. Los obreros son algo más que buenos, fuertes, etc. Son hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían. [...] De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente (VV. AA., 1937: 87- 91).

La postura de los firmantes es ecuánime y ponderada: defienden el arte proletario pero nunca concebido como una limosna intelectual. Rechazan toda forma artística que sea revolucionaria sólo en su superficie y se reduzca, por ejemplo, a pintar a un obrero sonriente con sus herramientas de trabajo en la mano, con el puño levantado o enarbolando una bandera roja. Estos sólo son símbolos y el arte de este tiempo exige plasmar realidades. La Revolución es toda una realidad, que da sentido a la vida de los hombres, por tanto el arte debe reproducir esta “realidad revolucionaria” y no limitarse a una “simbología revolucionaria”. Al final de la Ponencia concluirán que su “máxima aspiración es la de defender fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente”.

Ahora bien, que Miguel Hernández subscribiera la Ponencia no significa que, como tantos otros que la firmaron, no cayera en ocasiones en los vicios de la propaganda que

allí se denunciaban. Como ejemplo, podemos citar la reprimenda cariñosa que su censor, el también poeta Manuel Altolaguirre, dirige a Hernández en la revista *Hora de España*, refiriéndose a estos versos del poema de *Viento del pueblo* “Llamo a la juventud”:

Subiera a su airado potro  
y en su cólera celeste  
a derribar trimotores  
como quien derriba mieses.

“No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda” (Altolaguirre, 1937: 317). Sin duda, Miguel Hernández incurrió ocasionalmente en la facilidad de la poesía de propaganda; no obstante, el valor y la autenticidad de la mayoría de sus versos se fundan en que supo hacer coincidir las motivaciones personales y las colectivas, recreando en su literatura esa realidad revolucionaria que confería a su vez sentido a su vida.

Esta concepción de la literatura puede apreciarse en poemas de *Viento del pueblo* como “El niño yuntero”, “Las manos”, “El sudor” y la “Canción del esposo soldado”, donde Hernández construye una poesía popular en la que vibra toda la tradición del idioma sin eludir, al mismo tiempo, las aportaciones de la vanguardia. Estos poemas constituyen también un buen ejemplo de lo que Juan Carlos Rodríguez bautiza como “épica subjetiva” o “poesía del yo objetivado” (1999: 286), en la que el poema se concibe desde una subjetividad que funciona como espacio de confluencia social. La poesía surge, más allá de una experiencia individual, de una vivencia colectiva, que el poeta pretende interpretar como portavoz del pueblo. Como señala Sánchez Vidal, “en la ‘Canción del esposo soldado’ el plano colectivo, el de la pareja y el individual están integrados ya en una cosmovisión coherente. En ella, Hernández expresa sus personales sentimientos, pero asumiendo lo colectivo de tal modo que cualquier soldado que estuviera en las trincheras, lejos de su mujer, podía reconocerse sin dificultad” (1992: 252). Veámoslo.

El 9 de marzo de 1937, el poeta había contraído matrimonio con Josefina Manresa, y al poco tiempo ella le anuncia que está encinta. Él le responde con este poema, que será incorporado a *Viento del pueblo*:

He poblado tu vientre de amor y sementera,  
he prolongado el eco de sangre a que respondo  
y espero sobre el surco como el arado espera:  
he llegado hasta el fondo.

Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,  
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,  
tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos  
de cierva concebida.

Ya me parece que eres un cristal delicado,  
temo que te me rompas al más leve tropiezo,  
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado  
fuera como el cerezo. (601-602)

El yo de Miguel Hernández se transforma en la voz de todos, al incidir en todo momento en su ubicación pública al pie del frente de guerra (“cercado por las balas”, “sobre los ataúdes feroces en acecho, / sobre los mismos muertos”, “siénteme en la trinchera”) desde donde brotan sus versos:

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,  
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.  
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,  
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,  
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa  
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho  
hasta en el polvo, esposa.

Cuando junto a los campos de combate te piensa  
mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,  
te acercas hacia mí como una boca inmensa  
de hambrienta dentadura.

Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:  
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,  
y definiendo tu vientre de pobre que me espera,  
y definiendo a tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,  
envuelto en un clamor de victoria y guitarras,  
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado  
sin colmillos ni garras. (602)

Escuchamos la utopía del soldado-poeta que, con el gesto revolucionario del “puño cerrado”, hace coincidir sus anhelos personales de victoria y paz con los deseos colectivos de todos los defensores de la causa republicana, que sueñan con “un clamor de victoria y guitarras”. Cualquier soldado en campaña que leyera o escuchara estos versos pensaría en su propia esposa e hijos y en sus ilusiones de una pronta paz victoriosa que le permitiera volver a su hogar y restableciera el gobierno legítimo en España. Miguel Hernández hace coincidir en un mismo objetivo el propósito del gobierno republicano con las ilusiones íntimas de cada soldado, que vive una “soledad de explosiones y brechas” y para el que anuncia un futuro de besos hasta gastarse. Al mismo tiempo, insufla ánimos a los combatientes, apelando a su anhelo del hogar, e intenta encontrar razones para continuar la lucha:

Es preciso matar para seguir viviendo.  
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,  
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo  
cosida por tu mano.

Tus piernas implacables al parto van derechas,  
y tu implacable boca de labios indomables,  
y ante mi soledad de explosiones y brechas  
recorres un camino de besos implacables.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.  
Y al fin en un océano de irremediables huesos  
tu corazón y el mío naufragarán, quedando  
una mujer y un hombre gastados por los besos. (602-604)

Es importante señalar que este mensaje popular se transmite a través de una métrica culta, con alejandrinos agrupados en serventesios de pie quebrado y rima consonante, de impecable factura y altísima calidad estética. A su vez, junto a la temática popular, hay ecos de Fray Luis de León (“morena de altas torres”), San Juan de la Cruz (“dando saltos de cierva concebida”), Francisco de Quevedo (“te doy vida en la muerte”), Jorge Manrique (“gran trago de mi vida”), Pablo Neruda (la alusión al cerezo que fragmenta su piel por exceso de savia en el tercer serventesio procede de los poemas “Melancolía de las familias” y “Materia nupcial”, de *Residencia en la tierra*) y Espronceda (en *El diablo mundo* podemos leer: “abre su seno hambriento al ataúd”).

Más allá del conocimiento de la tradición literaria española y la inspiración en la literatura escrita en esta lengua, Sánchez Vidal (1992: 94) señala que “no parece



arriesgado suponer relación entre 'Las manos de Juana María' de Rimbaud y 'Las manos' de *Viento del pueblo*". En efecto, en la composición de Hernández puede apreciarse una reminiscencia de "Les mains de Jeanne-Marie". En este poema, escrito en febrero de 1872, el autor de *Une saison en enfer* construye un himno a la gloria de las mujeres de la Comuna de 1871, celebrando el ideal de mujer revolucionaria: brutal y dulce, terrible y deseada. En los momentos de ebullición de la Comuna de París, las mujeres de "les communards" recorren las calles de la ciudad con el corazón enardecido, derramando petróleo para provocar incendios. Las tropas gubernamentales, denominadas "les versaillais", las abaten a golpe de fusil, como si fueran bestias rabiosas. Jeanne-Marie, llamada precisamente "la Pétroleuse", fue ejecutada por las tropas del gobierno asentado en Versalles que presidía Adolphe Thiers. Rimbaud vio en ella la representación de la mujer luchadora de su época, que sangra por sus derechos y los de su familia, como una Megera moderna. Jeanne-Marie, con sus puños alzados al cielo como los de los republicanos españoles, entonará siempre los cantos revolucionarios de la Marsellesa y jamás las plegarias enmohecidas de la Iglesia, representadas en el poema por los "Eleison". Sus manos, con las que hacía colectas para los necesitados y ejercía de auténtico médico del pueblo, serán la simiente de este poema que inspiraría años más tarde a Miguel Hernández:

Jeanne-Marie a des mains fortes,  
Mains sombres que l'été tanna,  
Mains pâles comme des mains mortes.  
— Sont-ce des mains de Juana ?

Ont-elles pris les crèmes brunes  
Sur les mares des voluptés ?  
Ont-elles trempé dans les lunes  
Aux étangs de sérénités ?

Ont-elles bu des cieux barbares,  
Calmes sur les genoux charmants ?  
Ont-elles roulé des cigares  
Ou trafiqué des diamants ? [...]

Ce sont des ployeuses d'échines,  
Des mains qui ne font jamais mal,  
Plus fatales que des machines,  
Plus fortes que tout un cheval !

Remuant comme des fournaies,  
Et secouant tous ses frissons,  
Leur chair chante des Marseillaises  
Et jamais les Eleisons ! [...]

Et c'est un soubresaut étrange  
Dans nos êtres, quand, quelquefois,  
On veut vous déhâler, Mains d'ange,  
En vous faisant saigner les doigts ! (Rimbaud, 1972: 721)

En “Las manos”, Hernández representa las que para él eran las dos Españas de la época y establece en el poema una contraposición entre ricos y pobres a través de una dualidad antitética sucesiva. Tras introducir el contraste en el verso primero (“Dos especies de manos se enfrentan en la vida”), los dos términos de la antítesis, las manos trabajadoras y fecundas frente a las manos estériles y malhechoras, se desarrollan sucesivamente en dos movimientos, creando una perfecta estructura simétrica. Así, en las primeras estrofas podemos leer el elogio que dedica a las manos trabajadoras:

Ante la aurora veo surgir las manos puras  
de los trabajadores terrestres y marinos,  
como una primavera de alegres dentaduras,  
de dedos matutinos.

Conducen herrerías, azadas y telares,  
muerden metales, montes, raptan hachas, encinas,  
y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares  
fábricas, pueblos, minas.

Estas sonoras manos oscuras y lucientes  
las reviste una piel de invencible corteza,  
y son inagotables y generosas fuentes  
de vida y de riqueza. (592)

En las estrofas sucesivas, apreciamos una oposición maniquea con la descripción de las otras manos ociosas e ignominiosas:

Feroces y reunidas en un bando sangriento  
avanzan al hundirse los cielos vespertinos  
unas manos de hueso lívido y avariento,  
paisaje de asesinos.

No han sonado: no cantan. Sus dedos vagan roncós,  
mudamente aletean, se ciernen, se propagan.  
Ni tejieron la pana, ni mecieron los troncos,  
y blandas de ocio vagan.

Empuñan crucifijos y acaparan tesoros  
que a nadie corresponden sino a quien los labora,  
y sus mudos crepúsculos absorben los sonoros  
caudales de la aurora.

Orgullo de puñales, arma de bombardeos  
con un cáliz, un crimen y un muerto en cada uña:  
ejecutoras pálidas de los negros deseos  
que la avaricia empuña.

¿Quién lavará estas manos fangosas que se extienden  
al agua y la deshonran, enrojecen y estragan?  
Nadie lavará manos que en el puñal se encienden  
y en el amor se apagan. (592-593)

La estrofa final expresa la superación de la antítesis:

Las laboriosas manos de los trabajadores  
caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas.  
Y las verán cortadas tantos explotadores  
en sus mismas rodillas. (593)

Ya hemos aludido a la peculiar curiosidad cultural del joven Hernández, a su autodictatismo, que lo convierten en un buen conocedor de la literatura española. Con el tiempo, Miguel Hernández se hizo muy selecto en sus lecturas e incluso llegó a investigar nuevos horizontes literarios y se interesó por conocer el idioma y la literatura de nuestro país vecino, Francia, como lo prueban algunos poemas y traducciones de autores franceses que se han encontrado en sus manuscritos. Recordemos que el poeta introduce *Perito en lunas* con una cita en francés del poema “El remero”, de Paul Valéry: “Je m’enfoncé au mépris de tant d’azur oiseux” (“Me hundo en el desprecio de tanto azul inútil”). “El remero” será uno de los poemas que se hallen traducidos en los escritos del poeta. Además, en *Perito en lunas*, junto a la octava real, Hernández recurre a la sextina, forma estrófica recuperada por Paul Valéry en el *Cementerio Marino*, y a la décima, reactivada a su vez por el traductor de Valéry, Jorge Guillén, en *Cántico*, modelo maestro del primer libro de Miguel Hernández.

Aparte del citado poema de Valéry, Hernández versiona, entre otros, a Guillaume Apollinaire (“Fête”, “Reconnaissance”, de la obra *Case d’armons*, y un fragmento de “La chanson du mal-aimé” de *Alcools*), dos poemas de Jean Cocteau, otro de Jules Romains y dos más de Stéphane Mallarmé, uno de ellos el soneto “Quelle soie aux baumes de temps...”, quizás el más logrado en la traducción, tanto desde el punto de vista lingüístico como métrico. Estos ejercicios demuestran la clara ambición del poeta por forjar su escritura con modelos internacionales, que constituyen un pequeño canon, sobre todo del simbolismo francés; y demuestran también que París es un punto de

referencia de gran magnetismo y que su gusto está lejos de ser exclusivamente popular. La incursión de la temática de la guerra en su poesía, y el estallido de la herida solidaria con su pueblo y la causa republicana, no suponen en ningún momento el abandono de su preocupación por el rigor formal y la inspiración en grandes modelos, como se aprecia en “Las manos”.

Miguel Hernández no se supedita al imperativo de comunicación que impone la propaganda republicana y construye una poesía de poros abiertos, que incluye el cuerpo, lo biográfico y lo colectivo. El poema “El sudor” es una muestra del excepcional poder de originalidad del poeta, que destaca por su crudo realismo en la descripción de la actividad de la clase trabajadora. Este tema, cuya presencia en la poesía puede resultar inusitada, ya había sido sugerido por Pablo Neruda en el manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”; a la vez encontramos algunas huellas de la influencia neogongorina en metáforas como “el plumaje” (v. 2), “áureas enredaderas” (v. 12) y “cristales” (v. 34). Por ello, Stephen Hart (1983: 84) resalta que este poema es “una muestra ejemplar de la independencia literaria de Hernández” frente a Neruda, al enlazar “poesía social y gongorina” en este exponente de genial originalidad:

En el mar halla el agua su paraíso ansiado  
y el sudor su horizonte, su fragor, su plumaje.  
El sudor es un árbol desbordante y salado,  
un voraz oleaje.

Llega desde la edad del mundo más remota  
a ofrecer a la tierra su copa sacudida,  
a sustentar la sed y la sal gota a gota,  
a iluminar la vida.

Hijo del movimiento, primo del sol, hermano  
de la lágrima, deja rodando por las eras,  
del abril al octubre, del invierno al verano,  
áureas enredaderas.  
Cuando los campesinos van por la madrugada  
a favor de la esteva removiendo el reposo,  
se visten una blusa silenciosa y dorada  
de sudor silencioso.

Vestidura de oro de los trabajadores,  
adorno de las manos como de las pupilas.  
Por la atmósfera esparce sus fecundos olores  
una lluvia de axilas.

El sabor de la tierra se enriquece y madura:  
caen los copos del llanto laborioso y oliente,  
maná de los varones y de la agricultura,  
bebida de mi frente. [...]

Entregad al trabajo, compañeros, las frentes:  
que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,  
con sus lentos diluvios, os hará transparentes,  
venturosos, iguales. (593-595)

La composición “El sudor” se distingue por su voluntad de dignificar al trabajador, el nuevo héroe de la guerra. En ese sentido, cabría asociar este poema a otros como “El niño yuntero”, “Jornaleros”, “Aceituneros” o “Campesino de España”, marcados por el deseo de transformar la figura del campesino, ennobleciéndolo e invistiéndolo de una dimensión casi sagrada. Pero es sobre todo con “Las manos”, el poema que le precede, con el que “El sudor” conforma un subgrupo dentro de *Viento del pueblo*: constituyen dos elogios de emblemas corporales que la cultura hispánica estigmatizó durante siglos como símbolos de la falta de “hidalguía”. Miguel Hernández ennoblece pues al héroe colectivo a través de su “blasón” –elogio de una parte del cuerpo, característico de la poesía renacentista– de las manos y del sudor.

El sudor del campesino, “hermano de la lágrima” (vv. 9-10) no es inútil, puesto que “deja rodando por las eras” “áureas enredaderas”. El término polisémico “eras”, que no sólo alude a las huertas, sino también a los períodos históricos, dilata la influencia del sudor del campesino: de trabajador éste accede, por su sufrimiento, a la categoría de personaje histórico. El cultismo “áureas” introduce toda una red de términos relacionados con el metal precioso que se desarrolla en las estrofas cuarta y quinta. El sudor viste a los campesinos con “una blusa silenciosa y dorada / de sudor” (v. 15), es una “vestidura de oro de los trabajadores” (v. 17), un “adorno” (v. 18). El poeta glorifica así al trabajador con el metal precioso del que, al menos históricamente, siempre ha carecido. El silencio del campesino, significativamente repetido en “blusa silenciosa” (v. 15) y “sudor silencioso” (v. 16), es la razón por la que el poeta debe erigirse en defensor de sus derechos, devolverle la voz y la dignidad. Alejándose de los paradigmas clásicos de la distinción social -oro, vestiduras, adornos-, la voz poética introduce en la quinta y sexta estrofas una nueva dimensión del sudor: su fecundidad. En efecto, las categorías estéticas son reinventadas según el lema de la

“poesía sin pureza”: el sudor es un “llanto laborioso y oliente” como la poesía impura defendida por Neruda, “penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena” (1935: 5). Así, el sudor se convierte en el “maná de los varones” (v. 23), en alusión al alimento enviado por Dios a los hebreos. Se trata de una sinécdoque evitada, como explica Geraldine C. Nichols (1996: 165): el sudor, el maná, fecundan la tierra y como el esperma, son sinónimos de virilidad.

La estrofa final del poema exhibe un estilo propio de la arenga militar, de la retórica bélica del bando republicano. El yo poético se dirige al lector u oyente con un apóstrofe, “compañeros”, del que ya tenemos un testimonio al final de la “Elegía a Ramón Sijé” en *El rayo que no cesa*: “compañero del alma, compañero”. Pero aquí el término adquiere el cariz ideológico de ideal igualitario. Serge Salaün (1992: 436) destacó el ritmo prosódico implacable de esta última estrofa. En efecto, los heptasílabos anapésticos, que responden al esquema UU - UU - U / U, están plagados de las consonantes T, D, P, F, C, de grupos de consonantes TR (“entregad”, “trabajo”, “transparentes”), FR (“frentes”), BR (“sabrosos”), CR (“cristales”) y de una cadena de eses: “sudor”, “su espada”, “sabrosos cristales” (v. 34). Esta concentración exige un esfuerzo articulatorio que da la medida exacta de la dureza del combate, de la arenga militar en tensión constante: la búsqueda de la eficacia del mensaje político se realiza así a través de su materialización física. La forma verbal en imperativo “entregad” y el futuro “hará” dan el tono de epílogo profético con el que el poeta cierra, en un círculo retórico eficaz, su mensaje de esperanza. El sudor es ahora una “espada de sabrosos cristales” que puede desatar “diluvios”, como en el *Génesis*, que destruyan la maldad del mundo. Esta espada hará a los trabajadores “transparentes” como el cristal, en una referencia a la limpieza de su causa, anticipando ya los adjetivos depurados que dominarán la poética del *Cancionero y romancero de ausencias*. Los hará también “venturosos, iguales”, es decir, felices en el porvenir y semejantes. Este último verso, divisa nítida, de sólo dos adjetivos, concentra eficazmente el ideal político y la revolución social que a la vez presagia y promueve “El sudor”.

Los poemas que han sido analizados en este capítulo del trabajo atestiguan que Miguel Hernández supo conjugar el arte de la poesía y las exigencias de la guerra. El poeta no desatendió el compromiso fundamental que todo escritor tiene, con su oficio, con su palabra y consigo mismo. Salvando determinadas ocasiones, como los versos

anteriormente citados de “Llamo a la juventud” que el propio Manuel Altolaguirre calificaría de *desdichados*, el mensaje ideológico de la poesía hernandiana se compagina con la perfección formal. Si bien la guerra introduce temáticas nuevas que además deben adecuarse a las exigencias de la propaganda, la preocupación por la forma y la arquitectura del poema se mantienen. Miguel Hernández comprende que la poesía, la vida, el mundo no son solamente el bronce de las armas, sino la belleza bruñida del lenguaje, como lo indica el propio significado etimológico de *mundus*, “lo hermoso”.

Otro aspecto que ha llamado la atención en *Viento del pueblo* es el énfasis excesivo de su tonalidad épica, las violentas imágenes, su grandilocuencia exaltada. Esta vehemencia responde al momento preciso que se estaba viviendo en España: durante la Guerra Civil el país se convierte en un inmenso campo de batalla, donde además de los dos bandos españoles enfrentados, pugnaban los ejércitos de algunas potencias europeas, como la *Luftwaffe* alemana que ensayaba y se preparaba de cara al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Cano Ballesta (1989: 18) justifica este tono épico con una pregunta: “¿Cómo podían los poetas, inmersos en esta lucha diaria, cantar en un tono moderado, en un lenguaje bellamente equilibrado? El ritmo atropellado y exaltado era el tono normal de un momento excepcional. Solo el canto épico era capaz de celebrar un acontecimiento extraordinario y único en la historia contemporánea.” Serge Salaün lo expresa con otro matiz: “El énfasis no es otra cosa que la forma y la consciencia del drama, la exacta medida de la verdad histórica y psicológica” (1971: 361).

Miguel Hernández considera que su función como poeta es levantar los ánimos de ese pueblo en guerra, dar esperanzas de una pronta victoria y “conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas.” Del convencimiento e ilusión por esta misión surgirá ese tono jubiloso y febrilmente apasionado, que se reaviva también con la fuerza y alegría de la juventud del poeta.

Sin embargo, ante el espectáculo deleznable de la guerra, Miguel Hernández también experimenta momentos de angustia, abatimiento y desencanto que pueden ensombrecer momentáneamente su euforia épica. En este caso vemos cómo, ocasionalmente, las dos etapas de su poesía bélica, la apasionada y la sombría e intimista, se solapan. Pero a pesar de esta pena que le consume las entrañas se esfuerza en construir, utilizando una expresión suya, “esa bella mentira fingida” que en ocasiones es el poema. Con convencimiento y voluntarismo persevera en cumplir con el *deber de alegría*, expresión

acuñada más tarde por Eugenio de Nora, que exige el programa de la lucha revolucionaria y la causa republicana. En estos momentos, ya que no puede dar rienda suelta a la angustia y las contradicciones que está sufriendo, su poesía se vuelve más *retórica*, quizá menos persuasiva, evidenciando, con todo, el esfuerzo por no perder de vista una luz de esperanza al final, al igual que expresará Nora en el poema a cuyo título hemos aludido:

Todavía, mientras dura la noche, [...] todavía  
algo queda en el alma, y si aprietas los ojos  
por despertar, por no creer la sombra,  
aún fragmentos de aurora la sangre te daría.

La hispanista francesa Marie Chevallier realizó un estudio de varias versiones previas de “Vientos del pueblo me llevan”, romance mítico de *Viento del pueblo* al que ya hemos aludido y que, con su tono ferviente, lanza a los diversos pueblos de España una vehemente apelación a la lucha en respuesta a los que quieren “echar un yugo sobre el cuello de esta raza”:

¿Quién habló de echar un yugo  
sobre el cuello de esta raza?  
¿Quién ha puesto al huracán  
jamás ni yugos ni trabas,  
ni quién al rayo detuvo  
prisionero en una jaula?

Asturianos de braveza,  
vascos de piedra blindada,  
valencianos de alegría  
y castellanos de alma,  
labrados como la tierra  
y airosos como las alas;  
andaluces de relámpagos,  
nacidos entre guitarras  
y forjados en los yunques  
torrenciales de las lágrimas;  
extremeños de centeno,  
gallegos de lluvia y calma,  
catalanes de firmeza,  
aragoneses de casta,  
murcianos de dinamita  
frutalmente propagada,  
leoneses, navarros, dueños  
del hambre, el sudor y el hacha,  
reyes de la minería,  
señores de la labranza,  
hombres que entre las raíces,



como raíces gallardas,  
vais de la vida a la muerte,  
vais de la nada a la nada:  
yugos os quieren poner  
gentes de la hierba mala,  
yugos que habéis de dejar  
rotos sobre sus espaldas. [...]

Si me muero, que me muera  
con la cabeza muy alta.  
Muerto y veinte veces muerto,  
la boca contra la grama,  
tendré apretados los dientes  
y decidida la barba.

Cantando espero a la muerte,  
que hay ruseñores que cantan  
encima de los fusiles  
y en medio de las batallas. (559-560)

Si se examinan las versiones anteriores del poema, por supuesto no oficiales, se aprecia que este tono vigoroso y confiado oculta en realidad las crisis que atravesaba Hernández. Chevallier escribirá que, en tales versiones, “el poeta parece exorcizar fantasmas interiores” y por momentos sucumbe “a la tentación de dejar operar la muerte” (1974: 464-65). He aquí algunos fragmentos del borrador del poema que fueron suprimidos:

La tierra entera no puede  
tragarse tanta mortaja  
los cadáveres te inundan [...]

¿Dónde vas con tantos muertos  
jóvenes a las espaldas? [...]

A veces dan anhelos  
de dormirse bajo el agua  
y de despertar jamás  
y no saber más de mí  
mañana por la mañana.  
¡Qué hondura más honda veo! [...]

España jamás te salvas.

Otro ejemplo de este *deber de alegría* aparece precisamente en el poema “Juramento de la alegría”. Marie Chevallier considera que el optimismo que impregna toda la composición, como una “afirmación de la voluntad de victoria”, “no es sino un modo de obligarse por juramento a la victoria” (1974: 285).

Estos datos revelan el abatimiento intimista que va ganando el espíritu poético de Miguel Hernández a medida que presagia el final de la contienda. El odio y la ausencia de libertad, que son armas con más capacidad de matar que las balas y la pólvora, harán que su poesía pase de la etapa combativa que representa *Viento del pueblo* a otra más sombría que puede apreciarse en los poemas de *El hombre acecha* y, sobre todo, el *Cancionero y romancero de ausencias*.

La producción bélica hernandiana refleja, así pues, el desarrollo de la Guerra Civil española, traducido poéticamente en la evolución desde una fase combativa gobernada por la pasión épica y el optimismo frente al desenlace del conflicto, a una segunda fase más umbría donde se perciben los “spectres de la guerre” a los que aludía André Malraux: la angustia y desesperación que siguen a las derrotas, la muerte de los compañeros de armas, la soledad de los soldados, la toma de conciencia del sinsentido de la guerra.

Sin embargo, es innegable que *Viento de pueblo* y los poemas sueltos que pertenecen a su ciclo responden muy bien al objetivo que se había marcado Miguel Hernández, al inicio de la contienda, de utilizar la poesía (y el teatro) como armas de guerra. El hecho de que la obra se abra con una elegía, “Elegía primera. A Federico García Lorca, poeta”, no deja de ser significativo. Recordemos que ya Hernández cerró su obra anterior, *El rayo que no cesa*, con otra elegía magistral, la dedicada a su amigo Ramón Sijé. La figura mártir de Lorca sirve para crear el clima adecuado que reinará en el libro. El crimen, la barbarie, la injusticia, los asesinos, la conmoción universal encerrada en los celeberrimos versos “Muere un poeta y la creación se siente / herida y moribunda en las entrañas” (1992: 551) expresan con fuerza el sentimiento general de la obra, que es estético, pero al mismo tiempo político y de combate. El tono escogido por Miguel Hernández en la elegía a Lorca es el de sus dos grandes odas a Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, expresión de la grandeza del drama y también del patetismo desolado del poeta, que no es patetismo personal sino colectivo, de la España que ha perdido a García Lorca, del pueblo víctima de una rebelión militar que no merece y a quien se exalta en este libro.

## 5. LA INTRAHISTORIA DE UN LIBRO: ITINERARIO DE UN POETA EN ARMAS

Ya que los poemas que conforman *Viento del pueblo* están íntimamente ligados al desarrollo de la Guerra Civil española y a la trayectoria biográfica de su autor, en este capítulo me gustaría recorrer el itinerario de este momento capital de Miguel Hernández y mostrar cómo conjuga su vida personal con la participación en la contienda y con su papel de intelectual y poeta. En el caso de Hernández, como señala León Felipe, “la poesía se apoya en la biografía. Es biografía hasta que se hace destino y entra a formar parte de la gran canción del destino del hombre” (Felipe, 1963: 187).

Debido al conflicto personal que supuso para el poeta la interiorización de la guerra, sus apasionados deseos por conseguir la victoria, la encarnizada lucha que desarrolla para lograr este fin y la deriva trágica que va tomando el conflicto para el bando republicano, ya hemos visto que pueden delimitarse varias etapas en la producción bélica del poeta. La diferencia entre la crueldad del frente de Madrid al que se incorpora Hernández al inicio de la guerra en 1936 y la relativa serenidad del frente Sur en 1937 es abismal. Su viaje a Rusia en la segunda mitad de ese año causa en él un retraimiento que culminará en los poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*.

El estallido de la guerra le sorprende en Orihuela, donde pasa sus vacaciones de verano, y le golpea de lleno con la noticia del asesinato del padre de Josefina el 13 de agosto de 1936. El 18 de septiembre se traslada a Madrid y se alista como voluntario en el Quinto Regimiento, organizado en la calle Francos Rodríguez, donde el Partido Comunista había constituido una especie de academia de adiestramiento militar en las dependencias de un convento. Dolores Ibárruri “La Pasionaria” recibirá el título de organizadora y comandante de honor de este Quinto Regimiento.

Juan Cano Ballesta descubrirá en los archivos de Hernández una página inédita con las notas que en 1938 escribe el poeta evocando los recuerdos de esas primeras experiencias en la guerra, del viejo convento convertido en lugar de entrenamiento para los jóvenes antes de ser enviados al frente. Va dirigida al “Comandante Carlos”, nombre de batalla del brigadista italiano Vittorio Vidali. Vale la pena ofrecer un extracto, por su

calidad y fuerza emocional, que constituyen también la huella de autenticidad del joven poeta:

Carlos, he vuelto al cuartel de Francos Rodríguez, no hay nada: agujeros de obuses en las paredes, un coche derribado, la iglesia donde dormimos juntos con los santos - donde el sueño de tantos muchachos relinchaba ansioso de subir a luchar a la sierra. [...] Muchos pasos se hundieron pero muchos se afinan hoy con mucho más brío. [...] De aquí salió la vida, la victoria. Aquí fue sembrada la semilla que hoy vemos convertida en ejércitos, en trigales de reluciente pelo de sabor para siempre (en Cano Ballesta, 1989: 22).

He querido citar este fragmento por recordarme también una parte del poema de Pablo Neruda “Explico algunas cosas”, incluido en *España en el corazón* (1937), otra de las obras que me han acompañado en mi vida académica y personal y han contribuido junto a la producción hernandiana a forjar mi deseo de investigar sobre las poéticas del compromiso:

Generales  
traidores:  
mirad mi casa muerta,  
mirad España rota:  
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo  
en vez de flores,  
pero de cada hueco de España  
sale España,  
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,  
pero de cada crimen nacen balas  
que os hallarán un día el sitio  
del corazón.

El primer poema de *Viento del pueblo*, “Sentado sobre los muertos”, data del 24 de septiembre. En él, Miguel Hernández decide poner su poesía al servicio del pueblo y señala su origen humilde como motivo que le impulsa a tomar esta decisión de defenderlo “con la sangre y con la boca, como dos fusiles fieles”. A finales de septiembre comienza a trabajar cavando las trincheras del frente en Cubas. El también poeta y editor Emilio Prados, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, lo rescata de este destino y gestiona su incorporación en tareas culturales, ya que considera un derroche tener ocupado con un pico y una pala a alguien dotado con una voz y una pluma tan eficientes para la cultura y la propaganda política. Hernández es destinado entonces a Infantería, al batallón de Valentín González “El Campesino”. Trabaja como jefe del departamento de cultura bajo las órdenes directas del comisario político, el cubano Pablo de la Torriente-Brau, periodista y revolucionario contra la dictadura de

Machado en Cuba. Posteriormente el propio Torriente-Brau ensalzará a Hernández en su obra *Peleano con los milicianos* y recordará las tareas culturales en las que colaboraron:

Descubrí un poeta en el batallón, Miguel Hernández, un muchacho considerado como uno de los mejores poetas españoles, que estaba en el cuerpo de zapadores. Lo nombré jefe del departamento de cultura, y estuvimos trabajando en los planes para publicar el periódico de la brigada y la creación de uno o dos periódicos murales, así como en la organización de la biblioteca y el reparto de la prensa (Torriente-Brau, 1980:160).

Cuando el 18 de diciembre Torriente Brau muera en plena batalla, en el frente de Majadahonda, Miguel Hernández leerá ante su fosa la “Elegía segunda”, que pasará a formar parte de *Viento del pueblo*:

“Me quedaré en España, compañero”  
me dijiste con gesto enamorado  
y al fin sin tu edificio tronante de guerrero  
en la hierba de España te has quedado. (566)

En diciembre, las fuerzas del “Campesino” y otros batallones dispersos se reorganizan como Primera Brigada Móvil de Choque, con más de un millar de hombres. La Brigada dispone de imprenta propia y en enero lanza el primer número del periódico *Al Ataque*, donde se publicará parte de la producción bélica de Hernández. En este semanario aparecerán tres poemas pertenecientes al ciclo de *Viento del pueblo*: “El Campesino”, “Digno de ser comandante” y “Memoria del Quinto Regimiento”. Los tres están escritos en romance octosílabo, el metro preferido para la poesía en los primeros meses de la guerra, tan divulgado desde las páginas de *El Mono Azul* y otras hojas de los frentes. Estos romances surgen en un clima de fervor bélico que impulsa a cantar en un tono épico el valor de los héroes del pueblo en armas. Tal vez el poeta no los incluyó en *Viento del pueblo* por su carácter demasiado circunstancial y personal, que chocaba con su preocupación por diseñar un libro de interés general y amplitud geográfica. Estos tres romances siempre me han cautivado por su entusiasta tono bélico y por eso he querido presentarlos en este trabajo. Como observa Serge Salaün (1971: 366), “hay pocas poesías que con tal economía de medios expresivos alcancen tal grado de ritmo y de fuerza, de elocuencia y de virilidad.”

En “El Campesino”, publicado en *Al Ataque* el 1 de enero de 1937, Miguel Hernández exalta la figura del militar comunista Valentín González González, nacido en

Extremadura, y que, a pesar de su origen humilde, llegó a ser jefe de División del Ejército Republicano. El poeta dirá de él que “es uno de los dirigentes y defensores más apasionados del pueblo”. He aquí un fragmento del romance: notemos el ritmo ágil, lleno de vida, con llamadas directas a los oyentes que dotan al poema de una gran eficacia comunicativa, propia de los mejores romances populares:

Aquí, castigando el campo  
con el pie, por las besanas,  
entrañable como un surco,  
crespo como un Guadarrama,  
un hombre abundante de hombre  
de un empujón se levanta.  
Valentín tiene por nombre,  
por boca un golpe de hacha,  
por apellido González  
y por horizonte España. (620-621)

“Digno de ser comandante” es también un homenaje al “Campesino”, quien, tres veces herido en batalla, sigue disparando desde la camilla, negándose a ser evacuado. Por las fechas en que fue publicado, el 30 de enero de 1937, el romance alude a los difíciles momentos de la batalla de la carretera de La Coruña, en el frente de Madrid, cuando Valentín González todavía ostentaba el grado de teniente:

Se oyó una voz torrencial,  
se alzó un brazo detonante:  
eran los de Valentín,  
que como tres huracanes  
campaba cuando decía:  
¡Qué no retroceda nadie!  
¡Que la muerte nos encuentre  
yendo siempre hacia adelante  
o dentro de las trincheras  
firmes lo mismo que árboles;  
a cada herida más fieros,  
más duros a cada ataque,  
más grandes a cada asalto  
y a cada muerte más grandes!  
¡Y al que ofrezca las espaldas  
al enemigo, matadle! (623-624)

Finalmente, “Memoria del Quinto Regimiento” celebra el valor que tuvo esta unidad militar en la Guerra Civil, no sólo en el avance en la lucha, sino también como defensora y propagadora de la cultura y en su labor de protección de monumentos y

obras de arte. Recordemos que fue en el Quinto Regimiento donde Miguel Hernández inició su participación en la guerra:

El alba del diecinueve de julio  
no se atrevía a precipitar el día  
sobre su costa de nieve.  
Nadie a despertar se atreve  
hoscó el presentimiento.  
Y el viento del pueblo, el viento  
que muevo y aliento yo  
pasó a mi lado y pasó  
hacia el Quinto Regimiento. (625)

La adhesión de este poema a la temática y tono de *Viento del pueblo* es innegable, con la alusión a ese viento que aviva la solidaridad revolucionaria del poeta con la guerra y con su pueblo.

Cinco meses permanecerá Miguel Hernández en la campaña de Madrid, que dejará una honda huella de pesimismo en su visión de la guerra y en su literatura, a pesar de que las exigencias de la propaganda le obliguen a incitar a un combate presentado en términos épicos. El 21 de febrero escribe su “Carta abierta a Valentín González, el Campesino”, en la que se despide para incorporarse en Andalucía al Altavoz del Frente Sur. Este documento contiene, además de la sentida despedida del héroe popular, una verdadera confesión de valores y sentimientos:

Estoy orgulloso, “Campesino”, de que mi nombre vaya escrito entre los nombres de los hombres que te acompañan y no quiero que lo borres de tus listas. Estoy orgulloso de haber peleado a tus órdenes con un fusil, y a ti vuelvo la memoria y la mirada para aprender a diario dignidad, generosidad, bravura, sencillez. [...] Yo seré el poeta dispuesto a empuñar el fusil y a empuñar el romance cuando lo creas conveniente, dispuesto a morir a tu lado: dispuesto a que mi voz sea la que nuestro pueblo mueve sobre nuestra garganta. (Hernández, 1977: 126)

El poeta será nombrado jefe del Altavoz del Frente en la Primera Brigada Móvil de Choque, que lucha en Jaén a las órdenes del ya aludido “Comandante Carlos”, el italiano Vittorio Vidali, perteneciente a las brigadas internacionales. En Andalucía, Miguel Hernández tendrá la oportunidad de blandir su poesía, de manera más directa, como un arma política y bélica. Como señala Araceli Iravedra (2010: 123), en este período “Hernández se entrega con la mayor dedicación a las tareas de propaganda, y sus composiciones escritas para ser difundidas a través de los altavoces en la retaguardia

y las trincheras, en las emisoras de radio o bien en las publicaciones periódicas del frente, servían directa y literalmente como artefacto político y bélico que buscaba concienciar a las tropas sobre el sentido de la lucha, enardecer los ánimos de los camaradas combatientes sembrando la confianza en la victoria.” Hernández utiliza la poesía como una auténtica arma de guerra, que llega también a oídos del enemigo, incitando incluso a cambiar de bando a los combatientes. Es el caso del poema “Campesino de España”:

Traspasada por junio,  
por España y la sangre,  
se levanta mi lengua  
con clamor a llamarte.

Campesino que mueres,  
campesino que yaces  
en la tierra que siente  
no tragar alemanes,  
no morder italianos:  
español que te abates  
con la nuca marcada  
por un yugo infamante,  
que traicionas al pueblo  
defensor de los panes:  
campesino, despierta,  
español, que no es tarde.

Calabozos y hierros,  
calabozos y cárceles,  
desventuras, presidios,  
atropellos y hambres,  
eso estás defendiendo,  
no otra cosa más grande. [...]

Campesino, despierta,  
español, que no es tarde.  
A este lado de España  
esperamos que pases:  
que tu tierra y tu cuerpo  
la invasión no se trague. (604-605)

Es curioso saber que en estos recitales poéticos en medio de las trincheras, Miguel Hernández hacía vibrar a los soldados, que lo aclamaban con aplausos enardecidos. Sobre su actuación física durante las lecturas públicas de los poemas, su amigo Vicente Aleixandre destaca la calidad de su “voz clara”:

Recitaba con sobriedad, vivaz más que lento, brioso [...]. Empezaba quieto, altos lo ojos, mirando allá al fondo, la mano aún caída, y cuando la temperatura había calentado,



no sólo su garganta, sino todo su cuerpo, entonces miraba a su interlocutor. [...] Hinchido el pecho y la voz de él. He oído a muchos poetas decir sus versos. Pocos me han dado esta sensación tan completa del hombre expresada en el acto, desde la desnuda garganta” (Aleixandre, 1958: 199-200).

Esta voz ardiente podría emparentarse con la de Dolores Ibárruri “La Pasionaria”, comandante de honor del Quinto Regimiento, que profirió numerosos discursos y apasionadas transmisiones radiales instando a los españoles a resistir a los insurgentes “nacionales”, como lo habían hecho ante las tropas de Napoleón en 1808, exhortando incluso a las mujeres a defenderse con cuchillos y aceite hirviendo. Miguel Hernández dedica el poema de *Viento del pueblo* “Pasionaria” a esta profeta galvanizadora, que acuña el lema del ejército republicano, “¡No pasarán!”, en su primera emisión radial tras el estallido de la guerra en 1936. Después de 38 años de exilio en Moscú, al menos ella pudo estar presente en las primeras cortes democráticas de la Transición, presidiendo la Mesa de Edad junto a su camarada Rafael Alberti.

Por tu voz habla España la de las cordilleras,  
la de los brazos pobres y explotados,  
crecen los héroes llenos de palmeras  
y mueren saludándote pilotos y soldados. [...]

Tu cincelada fuerza lucirá eternamente,  
fogosamente plena de destellos.  
Y aquel que de la cárcel fue mordido  
terminará su llanto en tus cabellos. (610)

Entre estas dos etapas referidas de participación en la guerra ya se aprecia una diferencia importante. Mientras que en el frente de Madrid la labor del poeta se desarrollaba en un ambiente presidido por la pena y los cadáveres de los amigos fallecidos en batalla, en el frente andaluz, donde permanece de febrero a mayo, aunque visita con frecuencia las trincheras ejerce principalmente una tarea de propaganda, en la retaguardia y el descanso de las tropas, sin enfrentarse a una amenaza inmediata. Hernández aprovecha esta época de tranquilidad relativa para casarse civilmente con su novia Josefina Manresa, el 9 de marzo de 1937, durante una estancia en Orihuela en la que redondea *Viento del pueblo*.

En este escenario andaluz hay que situar numerosos poemas de *Viento del pueblo* y su ciclo, así como importantes textos en prosa. La estancia en el frente Sur permite al poeta un acercamiento a la realidad social e histórica en que estaba sumida Andalucía en

esta época y ver con sus propios ojos la pobreza y las duras condiciones de vida de los jornaleros. Nótese cómo en este fragmento en prosa publicado en la primavera de 1937, en el que se incita al combate y se aboga por la liberación del campesino andaluz, Miguel Hernández identifica la Guerra Civil española con la lucha de clases universal:

Pero al campesino español le ha llegado su risueña hora. Desde la alta ciudad de Jaén contemplo Andalucía, esta tierra generosa, ágil, graciosa y valiente como sus criaturas. La guerra zumba en ella. En ella lucha el campesino frente al terrateniente, el despojado de todo frente al que todo lo tiene. [...]

Hoy el aceitunero, el minero, el mulero, el labrador, que han trabajado estérilmente jornadas de catorce y dieciséis horas, se juegan en esta guerra mucho más: no se trata sólo de la independencia de España. El trabajador español se juega hoy, por todos los trabajadores del mundo, su porvenir y el de sus hijos. (2188)

Por otra parte, el poeta se indignaba ante la indiferencia frente a los acontecimientos de la guerra de las ciudades de retaguardia como Jaén. El 21 de marzo de 1937 crea el periódico *Frente Sur* y publica el texto en prosa “La ciudad bombardeada”, donde, a partir de una crónica desgarradora de un acontecimiento dramático, pretende sacudir la indiferencia y somnolencia de los habitantes de Jaén, que parecen contemplar los sucesos de la guerra y la sangre derramada en Madrid y en otros frentes como si asistieran a una representación teatral sobre un tema que les resulta inverosímil y ajeno a sus propias vidas. En palabras del poeta, “Jaén tenía un corazón casi sordo, casi insensible a las generosas oleadas de sangre. [...] La pedregosa ciudad de Jaén, lunar y solar a un tiempo, vivía de espaldas a la guerra de su pueblo. [...] Jaén yacía indiferente a todo, dormido en un sueño blando de aceite local” (Hernández, 1977: 140). Pero tras el bombardeo, “sus mujeres han de alzar el puño crispado, colérico, cuando los trimotores negros vengan a asesinarlas sobre la capital de la aceituna” (Hernández, 1977: 142).

Siguiendo esta línea temática y con la misma indignación revolucionaria, Miguel Hernández escribirá el mítico poema “Aceituneros”, donde las penalidades de siglos de pobreza y duro trabajo que ha sufrido el campesinado andaluz impulsan al poeta a prorrumpir en un grito de revuelta:

Jaén, levántate brava  
sobre tus piedras lunares,  
no vayas a ser esclava  
con todos tus olivares. (586)

“Aceituneros”, al igual que otros poemas de *Viento del pueblo* como “Jornaleros” y “Andaluzas”, será publicado en *Frente Sur*, el periódico que Miguel Hernández había fundado para conceder la palabra a sus compañeros en la lucha. Gracias a la relativa serenidad del frente andaluz, el poeta podía disponer de más tiempo para organizar esta publicación. Sánchez Vidal (1992: 98) afirma que, “en contraste con la presencia inmediata de una guerra vivida desde la primera línea en la defensa de Madrid, ahora nos encontramos con una temática más amplia, más indirectamente bélica, con vivencias más personales, y en las que el poeta se siente, evidentemente, más a gusto.” Estos poemas nos revelan a un Miguel Hernández auténtico, emocionalmente sincero, que dice lo que piensa, sirve a la causa en la que cree y lo expresa de forma literariamente convincente.

A esta línea pertenece también el poema “El niño yuntero”, todo un alegato en favor de la lucha de clases, donde el poeta se expresa también con pasión sobre la causa que defiende. Gira a en torno a las tareas, el hambre, la miseria y la vida desgraciada del niño que trabaja duramente labrando los campos. Este niño “le duele” al poeta y a cada ser vivo que disponga de un resquicio de corazón, más allá de fronteras y de ideales:

Carne de yugo, ha nacido  
más humillado que bello,  
con el cuello perseguido  
por el yugo para el cuello.

Nace, como la herramienta,  
a los golpes destinado,  
de una tierra descontenta  
y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo  
de vacas, trae a la vida  
un alma color de olivo  
vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza  
a morir de punta a punta  
levantando la corteza  
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente  
la vida como una guerra,  
y a dar fatigosamente  
en los huesos de la tierra. (560-562)

Encontramos en el poema reminiscencias del tópico *cotidie morimur*, tan utilizado por Francisco de Quevedo en sentencias como “lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo”. Miguel Hernández irrumpe en el poema marcando la presencia del yo autorial (“me duele este niño hambriento”). De esta forma, el espectáculo sórdido del niño trabajando las tierras consumido por el hambre, digno del más sentido cuadro de Murillo, queda envuelto en un peplo de cordial lirismo y solidaridad. Una vez más, el poeta se identifica con los sentimientos de su pueblo:

Me duele este niño hambriento  
como una grandiosa espina,  
y su vivir ceniciento  
revuelve mi alma de encina.

Lo veo arar los rastros,  
y devorar un mendrugo,  
y declarar con los ojos  
que por qué es carne de yugo.

Me da su arado en el pecho,  
y su vida en la garganta,  
y sufro viendo el barbecho  
tan grande bajo su planta.

¿Quién salvará este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón  
de los hombres jornaleros,  
que antes de ser hombres son  
y han sido niños yunteros. (562-563)

Al final del poema, Hernández recurre a una estrategia retórica específica para inspirar el compromiso de los que leen o escuchan el texto. En primer lugar, utiliza un par de preguntas retóricas sobre quién será capaz de ayudar al niño del poema: “¿Quién salvará este chiquillo / menor que un grano de avena? / ¿De dónde saldrá el martillo / verdugo de esta cadena?” En esta misma estrofa, como estrategia discursiva, contrapone las palabras “chiquillo” y “verdugo”. Mientras que el primer término enfatiza el carácter diminutivo del niño, incidiendo en su vulnerabilidad, el segundo señala al martillo del obrero o campesino como verdugo de la cadena que mortifica al chico y lo mantiene prisionero. De esta forma, el empleo del martillo para destruir la cadena y liberar al niño funciona como símbolo de la aplicación de justicia en el sistema retórico establecido por

el poeta. En la estrofa que cierra la composición, Hernández ofrece la respuesta a la segunda pregunta: “Que salga del corazón / de los hombres jornaleros, / que antes de ser hombres son / y han sido niños yunteros.” La alternancia en esta estrofa de una forma verbal en presente (“son”) con otra en pretérito perfecto (“han sido”) ilustra tanto la huella que la niñez deja en las personas como el empeño de Hernández en enfatizar la importancia de la conciencia de clase como factor decisivo en la construcción de la identidad. Recordemos que Miguel Hernández, al igual que los “hombres jornaleros” que se mencionan en el poema, también había sido “niño yuntero” de algún modo, y como resultado, reconoce la importancia para las generaciones futuras de la toma de conciencia sobre las injusticias y desigualdades sociales existentes en el presente.

El contacto directo con los campesinos andaluces, condenados a una vida de opresión y sufrimiento desde tiempos inmemoriales, le impulsará también a cantar “las manos puras de los trabajadores”, “inagotables y generosas fuentes de vida y de riqueza” que “luchan con otras manos” que “empuñan crucifijos y acaparan tesoros”, como ya hemos visto en el poema “Las manos”. También celebra la “vestidura de oro de los trabajadores” como apreciábamos en “El sudor”, todo un himno político al trabajo, los trabajadores y a la tierra fecundada por el sudor humano.

La primavera de 1937 es aún una época de combatividad para Miguel Hernández que se traduce en versos de gran vigor. El poeta, que confía plenamente en la razón de su causa y todavía alberga esperanzas de victoria, recurre a la palabra encendida para inyectar un nuevo ímpetu a la lucha. Escribe los poemas “Llamo a la juventud” y “Recoged esta voz”, que contienen el plan que debía dar el empujón definitivo para lograr la victoria, y se publican en *Nueva Cultura* (núm. 1, marzo 1937). “Llamo a la juventud” constituye un clamor de urgencia a jugárselo todo, incluso la vida, en esta lucha de titanes que está resultando ser la Guerra Civil. Sólo la juventud tiene en sus manos la victoria:

Juventud solar de España:  
que pase el tiempo y se quede  
con un murmullo de huesos  
heroicos en su corriente.  
Echa tus huesos al campo,  
echa la fuerza que tienes  
a las cordilleras foscas  
y al olivo del aceite.  
Reluce por los collados,

y apaga la mala gente,  
y atrévete con el plomo,  
y el hombro y la pierna extiende. [...]

La juventud siempre empuja  
la juventud siempre vence,  
y la salvación de España  
de su juventud depende.

La muerte junto al fusil,  
antes que se nos destierre,  
antes que se nos escupa,  
antes que se nos afrente  
y antes que entre las cenizas  
que de nuestro pueblo queden,  
arrastrados sin remedio  
griemos amargamente:  
¡Ay España de mi vida,  
ay España de mi muerte! (573-574)

Este grito a la juventud se complementa, en “Recoged esta voz”, con una llamada a los países, a los pueblos del mundo entero. En este poema se distinguen claramente dos partes: una elegía al panorama desolador que durante la Guerra Civil vive España, para cuya salvación llama a las “naciones de la tierra”, y un himno a la juventud republicana española, a partir del verso 80. La Segunda República española precisaba armas y apoyo exterior para ganar la guerra y poder hacer frente al golpe de estado. El poeta pide a todas las naciones esa ayuda imprescindible y confía firmemente en que la juventud, “compuesta de hombres del trabajo: de herreros rojos, de albos albañiles, de yunteros con rostro de cosechas”, será capaz de convertir en realidad el gran sueño de la victoria (vv. 103- 105):

Ellos harán de cada ruina un prado,  
de cada pena un fruto de alegría,  
de España un firmamento de hermosura. (578)

Miguel Hernández necesita creer en este milagro de la victoria para renovar sus fuerzas y seguir luchando con su sangre y con su poesía (vv.126- 128):

La juventud que a España salvará, aunque tuviera  
que combatir con un fusil de nardos  
y una espada de cera. (579)

En poemas como este, la propaganda halla uno de sus procedimientos más eficaces: la sinceridad del poeta. Miguel Hernández pretende inspirar un sentimiento al mismo tiempo de piedad y admiración hacia el pueblo combatiente y logra ofrecer al lector una sublime contraposición, capaz de sobrecoger a los espíritus más incommovibles, entre el rostro de la España desgarrada (vv. 66- 68):

España no es España, que es una inmensa fosa,  
que es un gran cementerio rojo y bombardeado:  
los bárbaros la quieren de ese modo. (577)

y el de la España triunfante (vv. 93- 102):

A pesar de la muerte, estos varones  
con metal y relámpagos igual que los escudos,  
hacen retroceder a los cañones  
acobardados, temblorosos, mudos.

El polvo no los puede y hacen del polvo fuego,  
savía, explosión, verdura repentina:  
con su poder de abril apasionado  
precipitan el alma del espliego,  
el parto de la mina,  
el fértil movimiento del arado. (578)

Sin embargo, al inicio de “Recoged esta voz”, como señala Marianne Hirsch (2008: 104), Hernández comete uno de los errores que deben evitarse al intentar representar el dolor y la consternación de otras personas. En efecto, la tercera estrofa del poema señala el efecto dramático que el sufrimiento ajeno tiene en el yo poético:

Abierto estoy, mirad, como una herida.  
Hundido estoy, mirad, estoy hundido  
en medio de mi pueblo y de sus males.  
Herido voy, herido y malquerido,  
sangrando por trincheras y hospitales. (574)

Al ilustrar de este modo el resultado del sufrimiento de “su” pueblo, el poeta se convierte en una especie de espectáculo, objeto de la mirada de los que defiende y representa, a causa de la repetición del imperativo “mirad” en el centro de los primeros versos de la estrofa. Aquí, paradójicamente, el yo poético corre el riesgo de dominar a los que supuestamente representa y este gesto debería evitarse.

Tras participar en el II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, en julio de 1937 en Valencia, mientras aparece su *Teatro en la guerra*, *Viento del pueblo* y también la pieza dramática *El labrador de más aire*, Miguel Hernández emprende un viaje a la URSS para asistir al V Festival de Teatro Soviético. El 30 de agosto llega a París, el 1 de septiembre está en Estocolmo, el 8, en Moscú; y el 5 de octubre emprende el regreso. Pero antes de pisar el suelo ruso, en el curso del vuelo que lo lleva de París a Estocolmo o durante su estancia en la capital sueca, Miguel Hernández compone su poema “España en ausencia”, perteneciente al ciclo de *Viento del pueblo*:

Un aeroplano ciego me separa  
por el espacio y su topografía,  
de mi nación ardientemente clara  
dentro del resplandor de la alegría.

Me empuja entre celajes de hermosura,  
por Francia, Holanda, Dinamarca y Suecia,  
a la Rusia que sueño mientras la gleba oscura  
de mi cuerpo se pone pálida y menos recia. (632-633)

Las novedades del viaje y el descubrimiento del mundo exterior quedan eclipsados ante su obsesiva preocupación por España en guerra, que es evocada continuamente como una angustiada pesadilla: su pueblo asediado, su hogar, el lugar donde lo espera su mujer encinta, destruido y ensangrentado:

España, España: ¿quién te ha despoblado?  
Nación de toros y de caballeros,  
témpano de guitarras y tambores  
ensimismado en música bajo el tacón sagrado  
del sol, de los luceros,  
de los enamorados y de los bailadores. [...]

Al mismo tiempo que tus madres gimen  
te alejas: no te alejas.  
Va conmigo tu anhelo,  
van conmigo los cielos cruzados de tus rejas  
que eran a medianoche palomares en celo.

Va conmigo tu pueblo que es el mío,  
cercado por la fiebre fratricida  
de la guerra que ejercen los tiranos.  
Mi pasión de español describe un río  
de cólera de espuma sumergida  
en el camino de los aeroplanos. [...]

Van conmigo tus muertos, tus caídos,  
mis caídos, mis muertos:



pesan en lo más alto de mis huesos queridos,  
navegantes y abiertos.

Ellos me arrojan con el puño en alto  
a saludar a Rusia por Moscú y por Ucrania,  
y me quieren hacer retroceder de un salto  
para escupir lo sucio de Italia y de Alemania.

Abrasadora España, amor, bravura.  
Por mandato del sol y de tantos planetas  
lo más hermoso y amoroso y fiero.  
Te siento como el alma bajo la quemadura  
de la invasión extraña,  
sus municiones y sus bayonetas,  
y no sé navegar, vivir viajero.

Ayer mandé una carta y un beso para España  
donde está la mujer que yo más quiero. (633-635)

En la Unión Soviética, Miguel Hernández celebra encuentros con poetas, dramaturgos, directores de revistas y otros intelectuales rusos y tiene la oportunidad de reflexionar sobre la función del arte al servicio de una causa política, tema principal de todas las reuniones, que enlaza también con las cuestiones debatidas en el II Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, donde ya se había estudiado la misión del escritor y su compromiso histórico con el acontecer contemporáneo. Como resultado de estas experiencias, intercambios y de los contactos con la riqueza artística que el poeta encuentra en Rusia (museos y pinacotecas, teatro para niños, que son incitados a aprender música desde edades tempranas, ballet, etc.), escribirá el artículo “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra”, publicado en *Nuestra Bandera* en noviembre de 1937. Este artículo reflexiona sobre el momento histórico que está sufriendo España, henchido de emociones y nuevos retos que la población debe afrontar y que promueve la producción de una “inagotable y dura cantera” de obras de arte. La lucha muestra al hombre en su desnudez y permite al artista crear obras de un hondo humanismo. Miguel Hernández propone orientar la obra de arte a esta humanidad “en plena conmoción” y expresa su esperanza y confianza en los hombres que van a fundar las artes del futuro. Cano Ballesta (1989: 37) indica que el poeta “aboga por un arte próximo al realismo socialista [...] y proclama que no existe tema artístico tan conmovedor y digno como esta guerra”. Los poemas de *Viento del pueblo*, testimonio de la guerra que desangró a España, en los que Hernández se convierte en el portavoz y guía de su pueblo, se enmarcan indudablemente dentro de esta temática.

Las experiencias de este viaje rebasan el ciclo de *Viento del pueblo* y pueden apreciarse también en varios poemas de *El hombre acecha*, como “La fábrica-ciudad”, donde el poeta expresa su deslumbramiento por la ciudad soviética de Jarkov, e, indudablemente, “Rusia”, poema del que recojo los versos que hacen referencia a las expediciones de niños españoles allí trasladados, con el fin de ponerlos a salvo de los bombardeos de la aviación “nacional” sobre las ciudades de la retaguardia:

Aquí está Rusia entera vestida de soldado,  
protegiendo a los niños que anhela la trilita  
de Italia y de Alemania bajo el sueño sagrado,  
y que del vientre mismo de la madre los quita.

Dormitorios de niños españoles: zarpazos  
de inocencia que arrojan de Madrid, de Valencia,  
a Mussolini, a Hitler, los dos mariconazos,  
la vida que destruyen manchados de inocencia. [...]

Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas,  
fuerza serán que cierre las fauces de la guerra.  
Y sólo se verá tractores y manzanas,  
panes y juventud sobre la tierra. (652-653)

Del primer verso de la última estrofa, “Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas”, Miguel Hernández extraerá el título para el artículo publicado el 10 de noviembre de 1937 en *Nuestra Bandera*, “La URSS y España, fuerzas hermanas”. Durante su viaje, la constatación de que Europa vive ajena a la tragedia española aviva en el poeta la vena antiburguesa, que desde su ruptura con el círculo de Ramón Sijé había estado presente en Hernández, y en este artículo desata acerbos condenas, perfilando una animalización del burgués:

Una humanidad de cartón, sentada en una comodidad de trenes de primera clase y un silencio de pobres fieras aisladas: hienas leyendo el periódico, sapos eructando chocolate, zorros y lobos mirando de reojo y gruñendo de tener que rozarse. Cuerpos humanos aficionados a no serlo y propensos a ser larvas, moluscos, carne de pulpo y caracol viscosa, lenta... Inglaterra, donde vi a los hombres más encerrados en un egoísmo de aguiluchos rapaces, y en una elegancia monótona, uniforme, llena de bombines, cuellos duros y hoteles como cárceles de recreo: una elegancia de presidiarios capitalistas. (100)

De estas impresiones de su viaje por Europa surgirá también el poema “Los hombres viejos”, donde Miguel Hernández, en un estilo mordaz y ácido que ningún poeta había osado utilizar desde los tiempos de Quevedo, vierte sus incontenibles imprecaciones

contra una burguesía de la que a menudo recibiría el desprecio y las miradas de conmiseración:

Herís, crucificáis con ojos compasivos,  
cadáveres de todas las horas y los días:  
autos de poca fe, pasto de los archivos,  
habláis desde los púlpitos de muchas tonterías.

Nunca tenga que ver yo con estos doctores,  
estas enciclopedias ahumadas, aplastantes.  
Nunca de estos filósofos me ataquen los humores,  
porque sus agudezas me resultan laxantes.

Porque se ponen huecos igual que las gallinas  
para eructar sandeces creyéndose profundos:  
porque para pensar entran en las letrinas,  
en abismos rellenos de folios moribundos. [...]

Trapos, calcomanías, defunciones, objetos,  
muladares de todo, tinajas, oquedades,  
lápidas, catafalcos, legajos, mamotretos,  
inscripciones, sudarios, menudencias, ruindades.

Polvo, palabrería, carcoma y escritura,  
cornisas; orinales que quieren ser severos,  
y se llevan la barba de goma a la cintura,  
y duermen rodeados de siglos y sombreros.

Vilmente descosidos, pálidos de avaricia,  
lo que más les preocupa de todo es el bolsillo.  
Gotosos, desastrosos, malvados, la injusticia  
se viste de acta en ellos con papel amarillo. [...]

Sois mis enemiguitos: los del mundo que siento  
rodar sobre mi pecho más claro cada día.  
Y con un soplo sólo de mi caliente aliento,  
con este solo soplo dicté vuestra agonía. (657-660)

A su regreso del largo viaje, la urgente situación militar de la República reclama su presencia en el frente de Teruel, que será el último gran triunfo del ejército republicano, en diciembre de 1937. Miguel Hernández, que pertenece a la 11 División que lidera Enrique Lister, cincelaré el recuerdo de estas batallas en el poema del ciclo de *Viento del pueblo* "Teruel". En él se percibe un tono que difiere de las composiciones centrales de *Viento del pueblo* y que presagia el abatimiento intimista de *El hombre acecha*. Se celebra el triunfo pero teniendo en cuenta que es un triunfo sobre las ruinas:

Lister, la vida, la cantera, el frío:  
tú, la vida, tus fuerzas como llamas,

Teruel como un cadáver sobre un río. [...]

Sobre el cadáver de Teruel te impones,  
y el alma en los disparos se te escapa  
frente a la nieve y a sus municiones. [...]

Yo me encontré con este comandante,  
bajo la luz de los dinamiteros,  
en el camino de Teruel, delante.

Han cogido a la muerte los canteros  
la primera ciudad, y en esta historia  
se han derramado varios compañeros. (637-639)

Aunque se cante la victoria, no puede olvidarse la muerte y la sangre que se ha derramado para conseguirla, como se aprecia en el verso que clausura el poema: “En su sangre se envuelva la victoria.”

Desde su retorno de Moscú, la cruenta realidad de la guerra, el desgaste de sus esperanzas e ilusiones de victoria, las vidas segadas cuyo número aumentaría hasta superar el millón, comienzan a ensombrecer el optimismo del poeta y contribuyen a suavizar la tonalidad épica exaltada con que tronaban sus versos al inicio de la contienda, aunque la solidaridad con su pueblo permanece intacta. Como ya se ha señalado, este giro en la actitud de Miguel Hernández se aprecia en las dos tonalidades divergentes que gobiernan *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. La épica declinará hacia un intimismo defensivo. La filósofa María Zambrano, que mantuvo una amistad con el poeta en el Madrid republicano de los años treinta, ha dejado en su obra un testimonio del desaliento y hermetismo que paulatinamente se iban apoderando de Miguel Hernández desde su regreso de la URSS:

La crisis antes del término de la guerra apareció en una mayor hondura. Fue a la vuelta de un viaje en grupo a la Unión Soviética cuando en Valencia, en las últimas veces que le vi, aparecía vuelto hacia adentro, enmudecido. Cualquier pregunta hubiese sido impropia, ya que la respuesta era él, él mismo a solas, con aquello que dentro de su ser sucedía. (Zambrano, 1984: 171)

Termina aquí el itinerario de un poeta en armas, y no tardará en hacerlo el breve trayecto de su vida vencida. Con el fin de la guerra y la proclamación de la dictadura, en la primavera de aquel año de victoria y derrota igualmente enlutadas, Miguel Hernández intenta en vano huir a Portugal. Podía haber pasado desapercibido en la frontera onubense, pero una fatal coincidencia marcó su futuro: en aquel puesto se encontraba

destinado un guardia paisano suyo que conocía sus afinidades políticas y lo denunció. Su suerte estaba echada: penalidades, cárcel, enfermedad y muerte, aunque por siempre, compromiso.

El poeta es trasladado de cárcel en cárcel, de Huelva a Sevilla y de allí a Madrid. Puesto en libertad por un error burocrático, regresa ingenuamente a su pueblo, donde cree que nunca podría ser acusado, pero allí es delatado por un vecino del que nunca hubiera sospechado. Hernández vuelve a sufrir prisión a los pocos días y es condenado a muerte en septiembre de 1939. Los buenos oficios de personalidades como Cossío o los falangistas Ridruejo y Sánchez Mazas obtuvieron la conmutación de la pena por treinta años de cárcel. En los penales de Palencia, Ocaña y Alicante se consume la vida del poeta, acosado por una terrible tuberculosis contraída a causa de las condiciones infrahumanas de las prisiones. El final le llega poco después, en una madrugada triste de marzo de 1942. El día 27 su mujer acude a visitarlo por última vez. No podríamos ofrecer mejor testimonio que el suyo para retratar los últimos instantes del poeta:

Esta vez no me llevé al niño, y me preguntó por él. Con lágrimas que le caían por las mejillas me dijo varias veces: “Te lo tenías que haber traído. Te lo tenías que haber traído.” Tenía la ronquera de la muerte. Volví a visitarle al día siguiente, y al poner la bolsa de la comida en la taquilla me la rechazaron mirándome a los ojos. Yo me fui sin preguntar nada. No tenía valor de que me aseguraran su muerte...Era el 28 de marzo, sábado. Víspera del Domingo de Ramos. (En Sánchez Vidal, 1992: 111)

No tuvo tiempo ni para cumplir 32 años, pero su canto y su compromiso jamás se apagaron, atravesando las rejas más férreas para ponerse al servicio de la humanidad con toda su potencia. El ruiseñor no soportó su cautiverio, pero retomemos el final de su poema “Vientos del pueblo me llevan”:

Cantado espero a la muerte,  
que hay ruiseñores que cantan  
encima de los fusiles  
y en medio de las batallas. (560)

La voz poética de Miguel Hernández siempre estará a salvo, como el amor para Quevedo, constante y más allá de la muerte. El poeta ya no tiene que sentir el profundo miedo que una guerra y un régimen desalmado le infundieron. Su poesía, ese viento del pueblo sometido durante su cautiverio e infravalorado en la podredumbre de la dictadura, vuela ahora con total libertad, a sabiendas de que, como previera él mismo, “el pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo” (550).

Contra Miguel Hernández no hay más cargos que sus versos políticos, su labor en el Comisariado Cultural y su adscripción al Partido Comunista. Su condena fue conmutada por la Ley de la Memoria Histórica en 2007.

## 6. CONCLUSIONES

La Guerra Civil española determinó un cambio brusco y consciente en la producción literaria de Miguel Hernández y constituyó el catalizador de su poesía de compromiso. Ante la magnitud de la tragedia, en la que participa desde el principio, se lanza en defensa de su pueblo, convertido en su poeta, guiado por un ideal puro de justicia y libertad. Hoy su poesía nos transmite esa cálida sinceridad emocional. Poemas como “Vientos del pueblo me llevan” o “Canción del esposo soldado” trascienden el acontecimiento que los inspira y se convierten en reflejo de ese espíritu de combate del poeta, no exento de una sensibilidad especial que sólo podía ser conferida por la autenticidad hernandiana. Cada palabra suya está impregnada de un sello muy personal, Miguel Hernández imprime a su poesía un compromiso social y político que late al mismo ritmo que el del corazón de la España de su tiempo.

Su poesía posee un extraordinario interés no sólo literario, sino también histórico, por constituir un valioso testimonio de un momento crucial de nuestra historia reciente. La Guerra Civil, junto a los acontecimientos de la postguerra, ha sido el tema que más ha marcado la forma de pensar, de vivir y de sentir de la sociedad española desde los años treinta hasta nuestros días.

A su vez, la poesía de Miguel Hernández, junto a su teatro y su prosa, constituye un literatura que, arrastrada por el vendaval de los acontecimientos, no tiene más remedio que convertirse en instrumento de lucha comprometiéndose plenamente con una causa. La obra *Viento del pueblo* se inserta en el proyecto de una poesía comprometida, concebida como “arma de guerra”. Esta es, de hecho, la consigna que se extrae de la “Nota previa” con la que Miguel Hernández introdujo su *Teatro en la guerra*: “Todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra.” Esta urgencia histórica no era incompatible con la exigencia artística. Los intelectuales españoles habían tomado posición ante la deriva política e ideológica que tomó la literatura desde el estallido de la Guerra Civil. En efecto, la “Ponencia Colectiva” del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura estipuló que la clase trabajadora no debía ser “un débil símbolo decorativo” al servicio de la causa. Miguel Hernández, salvo en contadas ocasiones, respetará esta consigna con un empeño ejemplar, teniendo en cuenta las circunstancias excepcionales en que compuso los

poemas de *Viento del Pueblo* y de su otro poemario de guerra, *El hombre acecha*. Retomando un verso de “El niño yuntero”, “más humillado que bello”, quisiera concluir diciendo que Miguel Hernández jamás humilla su poesía para servir a los fines propagandísticos, sino que se esfuerza en construir un templo a la belleza literaria consagrado a su pueblo, que lo vio nacer y donde siempre seguirá vivo.

Por tanto, literatura e ideales humanos, arte, vida e historia se funden en *Viento del pueblo* y las obras posteriores de Miguel Hernández, constituyendo para las generaciones venideras el testimonio artístico de un acontecimiento que estremeció a nuestro país y que nos sigue estremeciendo a medida que se van desvelando nuevos datos sobre ese período.

“El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo”, dejó escrito Miguel Hernández. Este trabajo constituye el punto y final del Máster en Español como Lengua Extranjera de la Universidad de Oviedo, pero es mi deseo que marque un punto y seguido en el ámbito de mi carrera investigadora. A su vez, desearía conseguir que la voz del poeta oriolano no tiritara de frío en las bibliotecas y en las aulas sin emoción, sino que vibrara en el calor de nuestras manos y en las de nuestros alumnos, en las manos del pueblo, ese pueblo del que Miguel Hernández se sintió “viento”.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1937). "Ponencia colectiva". *Hora de España*, 8, pp. 81-95.
- AA. VV. (1978). *En torno a Miguel Hernández*. Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid: Castalia.
- AA. VV. (1991). *Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Castalia.
- AA. VV. (1992). *Miguel Hernández*. Ed. Carmen Alemany. Alicante: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- AA. VV. (1993). *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández. 2 vols.
- AA. VV. (2010). *La lengua en corazón tengo bañada: Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*. Ed. Arcadio López Casanova. Valencia: Universidad.
- ALEIXANDRE, Vicente (1958). *Los encuentros*. Madrid: Guadarrama.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1937). "Noche de guerra. (De mi Diario)". *Hora de España*, 4, pp. 305-308.
- BALCELLS, José María (1982). "De Quevedo a Miguel Hernández". *Revista de Investigación y Ensayo del Instituto de Estudios Alicantinos*, 36, pp. 190-193.
- (1990). *Miguel Hernández*. Barcelona: Teide.
- BOWRA, C. M. (1969). *Poesía y política: 1900-1960* (trad. L. Echavarrri). Buenos Aires: Losada.
- CANO BALLESTA, Juan (1962). *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.
- (1978). "Miguel Hernández: poeta comprometido, periodista y narrador épico". En AA. VV., *En torno a Miguel Hernández*, cit. *supra*, pp. 213-236.
- (1989). "Introducción". En M. Hernández, *Viento del pueblo*. Madrid: Cátedra, pp. 9-43.
- (1992). "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda". En AA. VV., *Miguel Hernández*, cit. *supra*, pp. 325-355.
- (1993). "Miguel Hernández, periodista en el frente y narrador épico", en AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después*, cit. *supra*, I, pp. 123-138.

- CARNERO, Guillermo (1992). “Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta”, en AA. VV., *Miguel Hernández*, cit. *supra*, pp. 145-158.
- CERNUDA, Luis (1975). *Prosa completa*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Barral Editores.
- CHEVALLIER, Marie (1974). *L'homme, ses œuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández, Étude thématique*. París: Editions Hispaniques.
- (1977). *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- FELIPE, León (1963). *Obras completas*. Buenos Aires: Losada.
- FERRIS, José Luis (2004). *Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de hoy.
- HART, Stephen (1987). “Miguel Hernández y Pablo Neruda: dos modos de influir”. En L. Sainz de Medrano (ed.), *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 79-87.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1960). *Obras completas*. Ed. Elvio Romero. Buenos Aires: Losada.
- (1977). *Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados*. Ed. Juan Cano Ballesta y Robert Marrast. Madrid: Ayuso.
- (1992). *Obra completa*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany). Madrid: Espasa Calpe. 2 vols.
- (2002). *Antología comentada*. Ed. Jesucristo Riquelme. Madrid: Ediciones de la Torre. 3 vols.
- HIRSCH, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*, 29, pp. 28-103.
- IRAVEDRA, Araceli (2010). “¿'Más humillado que bello'? La gramática urgente de *Viento del pueblo*”. *Canelobre*, 56, pp. 120-133.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961). “El romance, río de la lengua española”. En *El trabajo gustoso (Conferencias)*. Ed. Francisco Garfias. México: Aguilar, pp. 143-187.
- LACLAU, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1993). *Miguel Hernández, pasión y elegía*. Madrid: Anaya.
- LUIS, Leopoldo de (1994). *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- (2009). “Introducción”. En M. Hernández, *Poemas sociales, de guerra y de muerte*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 7- 19.
- MORELLI, Gabriele (1985). *Miguel Hernández*. Firenze: Il Castoro.
- MANRESA, Josefina (1980). *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- NERUDA, Pablo (1935). “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía*, 1.
- (1937). *La Spagna nel cuore*. Firenze: Passigli.
- (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.
- NICHOLS, Geraldine C. (1996). “La pluma y la espada, sinécdoque y hombría en la poesía de Miguel Hernández”. En *Miguel Hernández, tradiciones y vanguardias*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 163-174.
- PUCCHINI, Dario (1966). *Miguel Hernández. Vida y poesía*. Buenos Aires: Losada.
- RIMBAUD, Arthur (1972). *Œuvres complètes*. Ed. Antoine Adam. París: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1999). “La poesía y la sílaba del no (Notas para una aproximación a la poética de la experiencia)”. En *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid: Hiperión, pp. 245-290.
- SALAÜN, Serge (1971). “Miguel Hernández: Pages retrouvées, cinq poèmes, une lettre et une chronique”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, VII, pp. 347- 376.

- (1978). “Miguel Hernández: Individualidad y colectividad”, en AA. VV., *En torno a Miguel Hernández*, cit. *supra*, pp. 184-212.
- (1985). *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia.
- (1992). “Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)”. En *Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Universidad, pp. 433-446.
- (1993). “Miguel Hernández: hacia una poética total”. En AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después*, cit. *supra*, I, pp. 105-114.
- (2010). “La poesía de la guerra de Miguel Hernández. Una poética de la voz y la dicción”. *Insula*, 763-764, pp. 19-21.
- SÁNCHEZ- MESA, Domingo (2010). “*Perito en lunas*, Musculatura de formalista a la intemperie”. *Insula*, 763-764, pp. 11-14.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992). *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Planeta.
- (1992). “Algunas notas sobre *Perito en lunas*”. En AA. VV., *Miguel Hernández*, cit. *supra*, pp. 161-186.
- SOREL, Andrés (1976). *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución*. Madrid: Zero.
- TORRIENTE- BRAU, Pablo de la (1980). *Peleano con milicianos*. Ed. Santiago Tinoco. Barcelona: Laia.
- ZAMBRANO, María y ORTEGA Y GASSET, José (1984). *Andalucía, sueño y verdad*. Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza.

