¿«MÁS HUMILLADO QUE BELLO»? LA GRAMÁTICA URGENTE DE *VIENTO DEL PUEBLO*

ARACELI IRAVEDRA

El currículum ideológico y estético de Miguel Hernández, desde una expresión cautiva de su estricta formación católica y conservadora hasta la conquista de un neorromanticismo de cuño nerudiano y el acceso al compromiso político de izquierdas, término de un proceso de aprendizaje liberador que le conduce al pleno reconocimiento de la propia identidad, ha sido ya cumplidamente glosado. Como también el comienzo del prólogo al *Teatro en la guerra* (1937), donde el mismo poeta nos hace reparar en que no es hasta el estallido bélico de 1936 cuando su escritura se politiza resueltamente: «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» (Hernández 1992: 1787).[1] Otras declaraciones menos visitadas certifican la importancia decisiva de este acontecimiento: «En lo que a mí se refiere podría asegurar que la guerra me ha orientado. La base de mi poesía revolucionaria es la guerra» (en Guillén 1975: 60-61). En efecto, pese a algunos ensayos que suelen mencionarse como preludio inequívoco («Sonreídme» y, antes aún, «Alba de hachas»), es entonces, con el catalizador de la Guerra Civil, cuando estalla definitivamente la herida solidaria de Miguel Hernández, y el primer y más genuino hito bibliográfico de esta escritura renovada es sin duda *Viento del pueblo*

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

(1937). Este libro, subtitulado *poesía en la guerra* en estricto paralelo con su conjunto teatral, aparece según escribe Cano Ballesta como «la obra más vibrante de quien mereció ser llamado "gran poeta del pueblo" y "el primer poeta de nuestra guerra", [por cuanto] recoge los poemas que reflejan el momento cenital de la combatividad y euforia épica» (1989: 11 y 16), antes de que se produzca la inflexión de la producción bélica hernandiana hacia un progresivo abatimiento intimista que interioriza el espanto y el dolor.

A esta clase de registro poético llega Hernández, así pues, a través de la experiencia de una guerra, además, verdaderamente combatida («la experiencia de la lucha que remueve grandes fuerzas antes dormidas por la lentitud cotidiana» (en Guillén 1975: 61)] y no a través de una consigna de partido, un detalle no irrelevante a la hora de apreciar la textura de su poesía política. Habrá que hablar, por lo pronto, y frente a la base marxista de otros compromisos, de la raíz netamente humanista de la fraternidad revolucionaria hernandiana. Pese a la adhesión del poeta al Partido Comunista en 1936, son esa sensibilidad y esos presupuestos humanistas los que alientan su poesía de combate,[2] de la misma manera que son las vivencias asociadas a sus humildes orígenes sociales las que han promovido, antes que cualquier especulación ideológica, la forja de su conciencia social, tan honda y sincera como intuitiva.[3] De hecho, cuando en el emblemático «Sonreídme» el yo lírico celebra su emancipación del catolicismo reaccionario que atenazaba su voz anterior, a la vez que comunica su

---

[2] «Hernández [...] nunca se propone una argumentación teórico-literaria de contenido propiamente marxista o comunista; habla desde la intensidad de la razón común involucrada artísticamente en la tragedia bélica, desde el mayor humanismo práctico de la solidaridad activa del poeta con su pueblo [...] El autor de *Viento del pueblo* en ningún momento se inmiscuye en cuestiones de consignas de partido y mucho menos en la tópica estética de los escolasticismos marxista-comunistas [...] Su grito más fuerte y de trinchera, telúrico y arrojado [...] concierne distintivamente a una épica popular y no al pragmatismo partidista de un buró político» (Aullón de Haro 1993: 266).

[3] Se ha dicho, en efecto, que Miguel Hernández es a la vez «el poeta más hondamente «comprometido» en la Causa y el menos dogmático o doctrinario» (Salaün 1993: 112), por más que también sea obligado conceder que ese compromiso no se funda en un análisis político profundo y riguroso, sino más bien en la adhesión apasionada a algunos generosos principios generales inspirados en una visión sumaria de la sociedad (Chevallier 1978: 346).

nueva disposición de compromiso, parece sugerirnos que es esa experiencia de explotación padecida en carne propia y compartida con su clase («Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices / que llevo de tratar piedras y hachas / a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne») y no ninguna suerte de doctrina aprendida la que acaba por instalarle en la solidaridad:

> 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,
> viéndoos en ese estado capaz de impacientar
> a los mismos corderos que jamás se impacientan.
>
> (*OC*, I, 520-521)

Pero decía que no es sino en *Viento del pueblo* cuando Hernández nos da el primer fruto maduro de su recién estrenada determinación revolucionaria. Concebido al dictado de las incitaciones inmediatas del acontecer histórico, Miguel Hernández escribe desde luego conmovido por un drama al que asiste en primera persona, no obstante los poemas obedecen a su vez a un inequívoco requerimiento instrumental. El poeta, que se alista como voluntario en el Quinto Regimiento y muy pronto se incorpora a los frentes, no tarda en ser rescatado de los trabajos más rudos para las tareas culturales. Primero desde el departamento de cultura de una de las brigadas del frente de Madrid y después, y sobre todo, desde el servicio del Altavoz del Frente, 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 (y al parecer, no sin éxito)[4] como artefacto político y

[4] Existe constancia de la favorable acogida que los soldados dispensaban a la recitación hernandiana y en general a la contribución artística de los poetas, como así lo revela, por ejemplo, Enrique Líster: «Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamente agradecido a los poetas por el importante papel que la poesía ha desempeñado durante la guerra. He sido siempre partidario de los discursos cortos, directos, que lleguen al corazón, calienten la sangre y dejen en el cerebro de los que escuchan materia de reflexión. Por eso, una buena poesía era para mí algo así como varias horas de discursos resumidos en pocos minutos. He podido comprobar muchas veces que una poesía capaz

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, desalentar al campo enemigo e incluso incitar a sus hombres al cambio de bando.[5] En fin, urdidos los poemas con tan clara vocación propagandística, se comprende que en el libro prevalezca una tonalidad épica, una inflexión entusiasta y optimista, y que hilvane un sostenido mensaje de esperanza –ya se sabe que la afirmación de la esperanza, que incorpora en esta clase de poesía una propuesta de acción redentora, opera como motor de la lucha revolucionaria y es asumida como un deber moral del artista. El mismo designio expresivo justifica el recurso a tópicos de la poesía heroica como la exaltación de la juventud o la glorificación de la muerte, el lastre ocasional del didactismo y la consigna, la brocha gorda de los planteamientos maniqueos (traducidos en la representación bucólica de un pueblo de perfiles míticos que se eleva sobre la animalización degradatoria de sus explotadores), y en lo formal, el uso frecuente del romance, concebido como el medio más idóneo de comunicación con las milicias, los acentos grandilocuentes o el énfasis retórico, la versificación ripiosa a la que conduce algunas veces el apresuramiento creador, el despojamiento expresivo o la atenuación del anterior metaforismo barroquizante en aras de la eficacia comunicativa, etc.

Con todo, y pese a que la propaganda comporte servidumbres ya harto denunciadas al menos por un sector crítico, Miguel Hernández no parece aparcar su conciencia estética a la hora de la composición y

---

de llegar al corazón de los soldados valía más que diez largos discursos» (Líster 1977: 127). Añádase también el testimonio de Navarro Tomás, referido estrictamente a Miguel Hernández, en su prólogo a la primera edición de *Viento del pueblo:* «En muchos casos, sus recitaciones exaltando los ánimos de sus camaradas han hecho vibrar los campos con aplausos enardecidos» (en Hernández 1992: 548).

[5] No obedece a otro objeto, como se sabe, el mensaje del poema hernandiano «Campesino de España», destinado a inculcar la conciencia de clase en el campesino alistado en el ejército rebelde: «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). La composición, según informa una nota que la acompaña en *Frente Extremeño. Periódico del Altavoz del Frente de Extremadura* 2, 24 de junio de 1937, 3, había sido «propagada por Altavoz del Frente de Extremadura, en el frente y retaguardia del campo faccioso de nuestra región».

articulación de su libro. Es cierto, como se ha escrito, que antes que un libro unitario salvo por razón de intención y registro, *Viento del pueblo* es «una miscelánea heterogénea, una recopilación de material disperso publicado o leído aquí o allá» (Sánchez Vidal 1992: 258), al que se suman unas pocas piezas inéditas. Pero, por un lado, el poeta no recoge todos los poemas del llamado ciclo de *Viento del pueblo* compuestos hasta la fecha de publicación del libro con arreglo a idéntica tonalidad y espíritu, y se adivina un criterio estrictamente estético en el descarte de algunas composiciones demasiado circunstanciales o excesivamente lastradas de retoricismo o con un mero valor recitativo;[6] por otro lado, quienes han contrastado las versiones definitivas de *Ediciones Socorro Rojo* con redacciones anteriores de los textos han advertido en algunas variantes indicios plausibles de una voluntad de dignificación artística, en busca de un tono de mayor serenidad que salvase la expresión de los riesgos de la inmediatez y de los excesos a que conducía la exaltación sentimental de la atmósfera de trincheras. Y la exigencia artística también funcionaba en otros sentidos: la voluntad comunicativa que ahora guiaba la poética hernandiana, concordante con su propósito de «evitación del virtuosismo profesional en todas las actividades y principalmente en la poética» (2.245), ni suponía subordinación de los requerimientos de la estética ni coartaba sustancialmente la libertad estilística. Miguel Hernández se debía por igual a su poesía y a su pueblo,[7] 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,[8] y de las que sin embargo

[6] Cf. el apartado «Otros poemas del ciclo de *Viento del pueblo*», en Cano Ballesta 1989: 39-43.

[7] «La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre [...] Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca» (2.227).

[8] Serge Salaün, que ha reivindicado la madurez estética y el riguroso dominio del aparato formal y técnico del Miguel Hernández de la guerra, repara en diferentes pasajes

decidían prescindir otros poetas militantes menos convencidos de la sensibilidad de su destinatario. C. M. Bowra sintetizó con notable precisión, no sin alguna generosidad, la postura hernandiana y sus razones: «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).

Quienes han sostenido que la idea de la poesía como *arma de guerra* no conduce en el autor alicantino a una caída consecuente de la intensidad lírica, han explicado a menudo esta conquista como el corolario lógico de la tan traída y llevada *autenticidad* hernandiana, tópico que el mismo poeta contribuye a alimentar desde los propios enunciados metadiscursivos («porque yo empuño el alma cuando canto» [576], «la lengua en corazón tengo bañada» [506], etc.); y esa autenticidad de su voz populista, esgrimida como modelo frente al timbre de impostación de otros contemporáneos, ha sido relacionada con su experiencia biográfica y la referida extracción social del poeta. Podemos remontarnos al análisis de Juan Ramón Jiménez, quien al evaluar la producción romancística de la Guerra Civil, atribuía la oportunidad desaprovechada de revivir el *Romancero* a la falta de autenticidad de sus propios artífices burgueses: «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» (Jiménez 1961: 174). Parece, así, que solo su alma popular y sus vivencias milicianas habrían salvado su expresión revolucionaria del paternalismo que lastraba los conatos mal cuajados de la burguesía ilustrada.[9] Pero

---

de *Viento del pueblo* para mostrar la asimilación a su poética propia de los adelantos estéticos de la poesía de los últimos veinte años, por ejemplo en el terreno de la imaginería: *Bajo una* zarpa de lluvia / *y un* racimo de relente / *y un* ejército de sol… («Llamo a la juventud»); «*Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas, / y en* traje de cañón, *las parameras / donde cultiva el hombre raíces y esperanzas, / y* llueve sal, *y esparce calaveras*» («Elegía primera (A Federico García Lorca)»); etc. (Salaün 1993: 108).

[9] Otra cosa es que, según piensa Juan Ramón, en el caso de Hernández fuera el didactismo procedente del «resabio escolástico juvenil de los frailes de Orihuela», que

argumentos convergentes con la observación juanramoniana podemos rastrearlos hasta el mismo presente. Más reciente, Guillermo Carnero considera que Miguel Hernández, que no suele incurrir en la «poesía retórica o inauténtica», 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. [...] 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)

Ante todo, lo que esa singular circunstancia biográfica, que convierte al poeta en una *rara avis* entre sus colegas coetáneos, propició en Hernández fueron una serie de actitudes y convicciones estéticas que nos devuelven al apunte de Bowra más arriba transcrito. No hace falta alejarse de *Viento del pueblo*, y en concreto de la archicitada dedicatoria que Hernández pone al frente del libro, para reparar en lo llamativo del designio enunciado por el sujeto profético de estirpe romántica que se declara pueblo, se confunde con él y se proclama mensajero y redentor al mismo tiempo: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas» (550). No importa ahora tanto la nostalgia romántica que guarda sin duda la aseveración, o incluso la proximidad a los «propósitos de la pedagogía socialista» (Marco 1993: 141) que se aprecia en la imagen de ese *pasar* y sobre todo en la acción de *conducir* al pueblo. Lo que resulta en verdad inusual, y ya se ha reparado en ello, es esa conjunción de los dos conceptos, *pueblo* y *cumbres hermosas*, que Hernández pone a convivir de modo natural y sin conflicto, ya que «toda su vida y trayectoria habían consistido en hacer compatibles ambas constelaciones» (Sánchez Vidal 1992: 251). Por eso él, a diferencia de otros, confía enteramente en la sabiduría del pueblo y no duda de su capa-

---

impregnó para siempre sus versos, lo que le impidió elevar el romance a alta categoría poética (ibíd.).

cidad para acceder a la poesía y apreciar la belleza más sofisticada, algo que él mismo, pueblo también, había conquistado a base de esfuerzo, pero lo había hecho con creces.

El espíritu de la «Ponencia colectiva» presentada en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia, 1937), y firmada entre otros por Miguel Hernández, sintonizaba plenamente con estos presupuestos, y en realidad las ideas allí formuladas suponían una suerte de clarificación teórica de aquello que intuitiva y sintéticamente sugería Hernández en el prólogo a *Viento del pueblo.* Impugnando la mera eficacia propagandística elevada a valor absoluto de creación por los sectores más radicales en la encendida polémica sobre la función del arte ante las urgencias de la historia, la postura de los firmantes aparece como extraordinariamente mesurada y serena en el clima de agitación que imponían las circunstancias. El arte proletario no debía ser un arte pobre, una *limosna bienintencionada* que supeditase los hallazgos estéticos a un adoctrinamiento ramplón y que poco decía de la estima del obrero por un intelectual paternalista dispuesto a fabricar productos de segunda para débiles mentales. El mensaje de la «Ponencia colectiva» se convertía, entonces, en «una llamada a la imaginación, un desafío a la pereza y una apelación a un esfuerzo suplementario de los artistas para divulgar sus hallazgos sin empobrecerlos». Así recapitula Sánchez Vidal (1992: 230), pero vale la pena atender directamente algunas consideraciones sin desperdicio de los propios firmantes:

> Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan solo 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. El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero 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 ponencia se hacía eco, en fin, de la insatisfacción de sus suscriptores ante las vanguardias, pero éstos tampoco podían asentir al simplismo formal y temático de la poética al uso de la revolución: se trataba, por el contrario, de «expresar fundamentalmente esa [...] realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros» (ibíd.: 89). Si la «Ponencia colectiva» refleja la posición hernandiana ante la actividad literaria en aquella coyuntura de urgencia, no creo que el poeta oriolano abogara en aquel momento por un arte próximo al llamado «realismo socialista» (Cano Ballesta 1993: 135), que proponía por ejemplo que la literatura debe ser una literatura de partido, postulaba la anulación de la subjetividad en nombre de la sacralización de lo colectivo y aspiraba dogmáticamente a controlar con decretos la ideología social. Por el contrario, como bien ve Aullón de Haro (1993: 268), aquí (y desde la revista *Hora de España*, que respaldaba la ponencia publicándola) «no se defiende una concreta y dirigista postura política doctrinaria, a diferencia de la perspectiva adoptada por Rafael Alberti –que no firmó el texto– y la revista *Octubre*».

Cosa distinta es que la sincera suscripción de las ideas comentadas no significara, pese a todo, que Miguel Hernández como tantos otros no incurriera algunas veces en la facilidad propagandística que la propia ponencia denunciaba. Contamos, de hecho, con la cariñosa pero significativa reprimenda que al poeta le valieron estos versos de «Llamo a la juventud», y que su censor, Manuel Altolaguirre, no dudó en calificar de *desdichados*:

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

«No» –ataja–. «Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda» (1937: 317). La referida *autenticidad* hernandiana, término que vendría a designar la profunda correspondencia entre los pensamientos y las emociones del sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, o del yo empírico y el yo lírico (o incluso la textura autobiográfica del sujeto que escribe), de nada servirá al poeta si no logra transformar esas emociones *verdaderas* en emociones *verosímiles*, esto es, susceptibles de ser compartidas por el sujeto que lee. O sea, que por mucho que las vivencias que nutren los versos toquen su fibra más íntima, a Hernández no le asiste el supuesto valor de la autenticidad (categoría de dudosa pertinencia en materia poética)[10] si no logra fabricar con aquéllas una emoción estética, o esa «bella mentira fingida» que, según una fórmula propia, es al fin el poema (2.113). Esto ocurre cuando «se esfuerza por cantar realidades que se avienen mal con los registros de su voz» (Sánchez Vidal 1992: 255) o que, en otros términos, caen fuera del ámbito de su cosmovisión. Por ejemplo, cuando la *pena* consustancial al mundo poético hernandiano ha de ser desalojada para cumplir con convencimiento pero no sin voluntarismo el *deber de alegría* (por emplear un título de Eugenio de Nora) que exige el programa de la lucha revolucionaria,[11] los versos aparecen menos convincentes, más *retóricos*, que cuando el poeta da rienda suelta al desaliento. Bastaría contrastar el borrador del poema que da título a *Viento del pueblo*, conocido gracias al trabajo de Marie

[10] «Hablar de "sinceridad", de "autenticidad", de "espontaneidad", etc. –la lista es larga y significativa de una tendencia crítica– afecta al hombre y no a la obra» (Salaün 1993: 105).

[11] Piénsese en un título paradigmático como «Juramento de la alegría», donde el optimismo que impregna el poema «no es sino un modo de obligarse por juramento a la victoria» (Chevallier 1978: 271).

Chevallier, con la versión finalmente publicada, uno de los ejemplos más canónicos del romance épico que por razones evidentes prescinde de fragmentos tan «inoportunos» como el que sigue:

> a veces me dan anhelos
> de dormirme sobre el agua
> y de despertar jamás
> y no saber más de mí
> mañana por la mañana.
> ¡Qué honduras más hondas veo!
> [...]
> España jamás te salvas.
>
> (*OC*, I, 1.007)

Naturalmente esta clase de enunciados no podían ser los más idóneos para alentar a las milicias, y la pulsión o la *herida* de la muerte que recorre la poesía hernandiana tenía que ser sofocada en la fe voluntarista por el sujeto combatiente que se debe a los designios de la propaganda y al auxilio de su pueblo. Sin embargo, por versos como los citados, aun con su provisionalidad, la redacción inconclusa recuperada por Chevallier alcanza a ratos más verdad lírica que la versión definitiva, aunque en ésta, la vigorosa potencia expresiva que es marca específica de la voz hernandiana mantiene el poema a salvo del tropiezo previsible, en un poeta menos dotado, con una retórica estereotipada.

En cualquier caso, tales riesgos amenazan a los poemas más directamente bélicos y no perturban tanto a otras composiciones donde el alegato y la instigación al combate se ensanchan hacia contenidos que se inscriben en la órbita de una poesía más canónicamente *social*. No hay que decir que es la misma la sustancia ideológica que alimenta a unos y a otras, pues el adoctrinamiento acerca de la justicia y las motivaciones de la lucha pasaba forzosamente por la denuncia de las iniquidades sociales y la llamada a la emancipación frente al opresivo orden burgués.[12] Pero es en esta invocación directa de la justicia social,

---

[12] La siguiente prosa publicada por Hernández solo unos días antes que el poema «Aceituneros», en el que se incita a la lucha (y a la liberación) a los campesinos andaluces, no puede ser más elocuente a este respecto: «Pero al campesino andaluz le ha llegado su risueña hora. Desde la alta ciudad de Jaén contemplo Andalucía, esta tierra generosa, ágil,

alegato denunciador o canto celebrativo del pueblo explotado, donde Hernández parece encontrar su dimensión más propia y sentirse *más cerca de lo que quiere expresar*, según él mismo revela a propósito de los poemas «Las manos» y «El sudor» (en Luzuriaga 1975: 55). La crítica ha ponderado precisamente estas composiciones, u otras como «El niño yuntero» o la «Canción del esposo soldado», como algunas de las cumbres líricas que se elevan sobre el retoricismo de los momentos más épicos a resultas de *una visión del mundo auténtica y sentida* (Cano Ballesta 1989: 107-108). Todas ellas desbordan la inmediatez funcional del mensaje propagandístico para remansarse en la comunión emocionada con una clase social y sus condiciones de vida, soportadas en la propia piel de la voz enunciadora.[13] Es en algunas de estas composiciones, y seguramente en la «Canción del esposo soldado» como más alto exponente, donde Miguel Hernández realiza algo parecido a lo que Juan Carlos Rodríguez ha bautizado (refiriéndose a otras latitudes poéticas) como *épica subjetiva* o una *poesía del yo objetivado* (1999: 286), y que viene a nombrar la posibilidad de enunciar el poema desde una subjetividad que funciona como espacio de confluencia social. Ya se ha visto que aquí «el plano colectivo, el de la pareja y el individual están integrados 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, podría reconocerse sin dificultad» (Sánchez Vidal 1992: 252). El sujeto amante, en efecto, no pierde de vista su ubicación pública, el espacio colectivo de donde emana el canto («Sobre los ataúdes feroces

---

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, que han trabajado estérilmente jornadas de catorce y dieciséis horas, se juegan en esta guerra mucho más: no se trata solo de la independencia de España. El trabajador español se juega hoy, por todos los trabajadores del mundo, su porvenir y el de sus hijos» (2.188).

[13] Entiendo con Chevallier que «la finalidad pragmática inmediata de la acción para ganar la guerra se encuentra trascendida en la poesía hernandiana» (1978: 346). Pues, en efecto, no solo los móviles de la acción combatiente, sino también de la acción poética, son «la sed de justicia, la generosidad y una inmensa necesidad interior que el poeta no ha dejado de expresar desde siempre, necesidad de amar y de ser amado, necesidad tan violenta que se confunde con una aspiración mística a confundirse con el objeto de su amor» (ibíd.: 346-347): el pueblo, en este caso.

en acecho, / sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa / te quiero» [602]); y el hijo efectivamente esperado por el yo lírico y defendido como quien defiende a toda una clase («el eco de sangre a que respondo» [601]) se abre a una dimensión simbólica encarnadora de ese futuro utópico incorporado por la retórica poética social («Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado, / envuelto en un clamor de victoria y guitarras...» [602]). La ilusión íntima y el anhelo colectivo quedan trabados en unidad indisociable. Y así, poemas como la «Canción del esposo soldado» matizan la extendida afirmación de que, por contraposición con *El hombre acecha* (1939), los versos de *Viento del pueblo* estén construidos «en la retórica del nosotros, del individuo que se borra por integrarse en una comunidad unida por un concepto político, que no habla entonces desde una implicación personal, sino desde la institución comunitaria que se define por un posicionamiento ideológico y bélico» (Urrutia 1993: 160-161). Por el contrario, el poema resulta ilustrativo del humanitarismo de amplio alcance a que obedece la poesía civil hernandiana, asumida como corolario inevitable de su entrega y espontánea voluntad de diálogo con todos los estímulos de su realidad, y ahora como íntima respuesta a las convulsiones de una existencia propia fatalmente penetrada por los avatares de su comunidad brutalmente agredida. Por lo demás, la «Canción del esposo soldado» se hace eco de aquella observación que leíamos en la comentada «Ponencia colectiva» del Congreso Internacional de Escritores, condenatoria de la simplicidad y el maniqueísmo a que era con frecuencia reducida la visión del mundo pergeñada en el arte de propaganda, privando por ejemplo al *tipo* del obrero de la singularidad psicológica de un hombre de carne y hueso. Por último, el empleo del verso de amplia andadura, el virtuosismo métrico de los serventesios de pie quebrado con su rima consonante, o el elemento visionario («un océano de irremediables huesos [604], como una boca inmensa / de hambrienta dentadura» [602]) conjugado con la elaboración intertextual que trae al poema ecos de la tradición lírica hispánica de Manrique a Neruda,[14] desmienten

[14] Ya apuntaba Agustín Sánchez Vidal (1992: 251) que en esta clase de poemas los clichés de la retórica épica dejan paso a «una poesía popular en la que vibra toda la tradición del idioma sin hurtar al mismo tiempo las aportaciones de la vanguardia». Cf., para esta composición, las páginas 252-253.

también el sacrificio del arte en aras de la propaganda que denunciaba la ponencia.

Son todos estos componentes e incitaciones conformadores del compromiso hernandiano y su poesía revolucionaria los que singularizan el lugar del poeta de Orihuela en el mapa literario del compromiso republicano durante los años treinta, y lo distinguen de otras posturas como, por ejemplo, la de Rafael Alberti, por remitirnos a un caso también emblemático. Se sabe que Alberti desemboca en el compromiso revolucionario tras una honda experiencia de crisis personal, a fines de los años veinte, que se resuelve en ruptura con el origen burgués y se traduce poéticamente en el tránsito de la vanguardia a un nuevo lugar estético marcado por la voluntad civil. Antes había practicado el neopopularismo, el gongorismo, el surrealismo, y después, la búsqueda incansable de su *poética nómada* le conduce, entre otras soluciones, a la disciplina socialrrealista de la literatura de partido, al lenguaje rígido de las consignas ensayado en un libro así titulado, *Consignas*, al registro reflexivo de la evocación autobiográfica en busca de las raíces ideológicas del yo, y por fin en los años de la guerra, al verso épico e hímnico, la palabra de combate y el tono de arenga, la propaganda y la denuncia. El *vitalismo poético* de Alberti no conduce de entrada a suponer que el compromiso sea un requerimiento externo a su escritura. Pero unos versos del célebre poema-prólogo a *Entre el clavel y la espada* constituyen una invitación a cuestionar si el poeta se sentía efectivamente cómodo en los registros adoptados en su poesía de guerra, obedientes al dogma del realismo socialista:

> Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
> de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
> vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
> virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.

Pareciera que Alberti justificase su *gramática urgente* de los años de la contienda por una necesidad histórica coyuntural, que habría conducido al Artista a descender de su lugar propio y que, una vez superada, lo dejaría libre para retornar a la forma pura o *virgen* de la que siente nostalgia. No parece, sin embargo, que sea ésta la ideo-

logía literaria que subyace, ni consciente ni inconscientemente, en la práctica poética de Miguel Hernández, en quien no encontramos indicios de conflicto –en términos albertianos– entre *el clavel y la espada* (compromiso y pureza, poesía e historia, estética y ética), concebidos en cambio por Alberti como instancias antagónicas, según de nuevo traslucen otras formulaciones metadiscursivas del exilio que reproducen esa misma tensión entre belleza incontaminada y palabra instrumental: «Si no hubiera tantos males, / yo de mis coplas haría / torres de pavos reales». Miguel Hernández, como Alberti y tantos otros en los convulsos años treinta, había condenado la frivolidad de los juegos vanguardistas y rechazado el arte por el arte, pero no únicamente en nombre de una razón ética; como nos revela en su comentario a *Residencia en la tierra*, donde se despacha a gusto contra «la cosita, el poemilla relamido y breve, el arte menor y puro y la confitura rimada» (2.157), el poeta descubría el registro más ajustado a su voz en la torrencialidad lírica de la impureza nerudiana o el neorromanticismo aleixandrino: «Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y deslumbramientos de sangre» (ibíd.). Desde ahí llega al compromiso político y no vive como forzosa renuncia estética su poesía de urgencia, o esa palabra *manchada* por los contenidos supuestamente espurios de la historia. Ahí está su poema «El sudor», ese himno político al trabajo manual donde, según ya celebró la crítica, la explotación temática de una de esas sustancias poco sublimes invocadas por Neruda ni resta un átomo de lirismo a la composición ni coarta el vuelo imaginativo de una expresión propensa a la metáfora gongorina y nutrida por el más variopinto de los acarreos (Hart 1987: 83-84). No estaba Hernández *mintiendo a su voz*, ni «traicionándose y suicidándose tristemente», según él mismo advertía a propósito de la escritura de su etapa católica (2.345); al menos no porque sintiera nostalgia de la «experiencia creativa pura» (Alonso 1993: 310). Y por eso no se planteó su compromiso como una entrega coyuntural; de hecho, cuando en algunos momentos se atreva a soñar su tarea futura en un tiempo de paz que nunca llegó para él, expresará sus anhelos de seguir empuñando su teatro y su poesía como un «arma reposada» (2.227) que continúe cantando al pueblo y a la historia: «Cuando descansemos de

la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes» (1.788).

Miguel Hernández, se ha dicho, «no fue seguramente el poeta que hubiera querido ser porque rindió su impulso poético más secreto a las exigencias de la conciencia colectiva» (Alonso 1993: 310). No será, por descontado, en la gramática urgente de *Viento del pueblo* donde hallemos al Hernández más sostenidamente personal, más leal a su voz o a su talante íntimo: las imposiciones de la propaganda no se lo consintieron siempre, y por ellas se obligó a torsiones de índole aún más ideológica que formal, si ambas pudieran fácilmente disociarse. Pero el sentirse sin retórica *viento del pueblo*, el saberse fatalmente un *poeta en la calle*, le allanaron la interiorización de los conflictos y le procuraron un «enfoque emocional del compromiso político» (Carnero 1992: 155), que, no hay que olvidarlo, no estaba dirigido por disciplina alguna de partido, sino por esas «manifestaciones de la sangre y no de la razón» que Hernández prefería como fuente de la poesía (2.156). Ello, añadido a su instinto y su genialidad poéticos, y a un respeto poco al uso de su destinatario popular, asistió al *poeta* de Orihuela en la empresa de acortar, cuando no liquidar, la distancia entre su *luna* y su *barro*, el *viento del pueblo* y las *cumbres hermosas*; y salvando los consabidos desaciertos, solo por milagro evitables, el desorden de la guerra no impuso a la voluntad artística –o apenas– su acostumbrado yugo de humillación.[15]

[15] Este artículo se publicó en 2010 en el monográfico *«Miguel Hernández, cien años»*, en *Canelobre* 56, Alicante: 120-133.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALEMANY BAY, Carmen, ed. (1992). *Miguel Hernández*, Alicante: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.

ALONSO, Cecilio (1993). «Desclasamiento y mentalidad campesina en Miguel Hernández», en Rovira, coord. 1993, 305-310.

ALTOLAGUIRRE, Manuel (1937). «*Noche de guerra.* (De mi Diario)», *Hora de España* 4, Valencia: 305-318.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1993). «Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández», en Rovira, coord. 1993, 259-272.

BOWRA, Cecil Maurice (1969). *Poesía y política: 1900-1960*, Trad. de L. Echavarri, Buenos Aires: Losada.

CANO BALLESTA, Juan (1989). «Introducción» en Hernández 1989, 9-43.

–, (1993). «Miguel Hernández, periodista en el frente y narrador épico», en Rovira, coord. 1993, 123-138.

CARNERO, Guillermo (1992). «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en Alemany Bay, ed. 1992, 145-158.

CHEVALLIER, Marie (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid: Siglo XXI.

GUILLÉN, Nicolás (1975). «Un poeta en espardeñas. Hablando con Miguel Hernández» (*Mediodía*, La Habana, 25 de octubre de 1937), en Ifach, ed. 1975, 59-62.

HART, Stephen (1987). «Miguel Hernández y Pablo Neruda: dos modos de influir», en SAINZ DE MEDRANO, L., *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid: Universidad Complutense, 79-87.

HERNÁNDEZ, Miguel (1989). *Viento del pueblo*, Ed. e Intr. de Juan Cano Ballesta, Madrid: Cátedra.

–, (1992). *Obra completa*, Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.

IFACH, María de Gracia, ed. (1975). *Miguel Hernández*, Madrid: Taurus.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961). «El romance, río de la lengua española», en *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Ed. de Francisco Garfias, Ciudad de México: Aguilar, 143-187.

LÍSTER, Enrique (1977). *Memorias de un luchador. Los primeros combates*, Madrid: G. del Toro Editor.

LUZURIAGA, Jorge (1975). «Encuentro con Miguel Hernández» (*La Nación*, 13 de enero de 1963), en Ifach, ed. 1975, 53-55.

MARCO, Joaquín (1993). «Función y ficción del poeta en la poesía de guerra de Miguel Hernández», en Rovira, coord. 1993, 139-146.

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, 245-290.

ROVIRA, José Carlos, coord. (1993). *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 2 vols.

SALAÜN, Serge (1993). «Miguel Hernández: hacia una poética total», en Rovira, coord. 1993, 105-114.

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

URRUTIA, Jorge (1993). «El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*», en Rovira, coord. 1993, 155-162.

VV. AA. (1937). «Ponencia colectiva», *Hora de España* 8, Valencia: 81-95.