

En las manos del pueblo: el compromiso airado de Miguel Hernández

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Recibido: 6 de agosto de 2015

Aceptado: 5 de octubre de 2015

Abstract: This paper deals with the controversial status of the lyric voice in *Viento del pueblo*. Miguel Hernández plays here the roles of “a poet of the people” and of “a poet soldier” in order to support both his solidarity with the working class and his enrolment in the Republican army during the Spanish Civil War. Although these roles are inspired by the author’s autobiographical experience, his identification with *people* develops a double discourse function: on the one hand, it exhibits an appellative dimension (conceived as a campaign for war recruitment); and, on the other, it has a propagandistic goal (understood as a vindication of the Republican values). Due to all these features, *Viento del pueblo* becomes a complex book which requires to update the essence of commitment in Miguel Hernández.

Key words: *Viento del pueblo*; lyric voice; commitment; “poet soldier”; “poet of the people”; Spanish Civil War.

Resumen: Este artículo analiza el conflictivo estatuto del sujeto lírico de *Viento del pueblo*. Miguel Hernández adopta en dicho libro los papeles de “poeta del pueblo” y de “poeta-soldado” para justificar su solidaridad con la clase trabajadora y su participación en el bando republicano durante la Guerra Civil. Aunque ambos papeles se inspiran en la experiencia autobiográfica del autor, su identificación con *el pueblo* desempeña una doble función discursiva: una dimensión exhortativa (el llamamiento a la movilización bélica) y un propósito propagandístico (un mensaje en defensa de los valores republicanos). Todo ello convierte a *Viento del pueblo* en un libro complejo que pone a prueba la vigencia del compromiso hernandiano.

Palabras clave: *Viento del pueblo*; sujeto poético; compromiso; “poeta-soldado”; “poeta del pueblo”; Guerra Civil española.

Poesía y compromiso: el “pecado original”¹

En su artículo-manifiesto “Poesía que no cede a la hipnosis”, Jorge Riechmann (2006, 131-136) resume los principales riesgos que acechan a la escritura comprometida desde su propia base teórica, como la subordinación del discurso a la transmisión de consignas ideológicas o la “justificación por el contenido”.² En este artículo me centraré en el tercer riesgo del que advierte Riechmann: “la tentación de sustituir la experiencia de otros”. Según el autor, “solo en la medida en que la historia colectiva haya sido *vivida como experiencia personal* podrá proporcionar el punto de partida para un buen poema político”.³ En otro texto de las mismas fechas, Riechmann (2006, 67) precisa que “hablar en nombre de los otros, suplantar su palabra, es el pecado original de la poesía llamada social... No se trata de ‘hablar por aquellos que no pueden hacerlo’, sino de *crear condiciones para que los de abajo puedan decir su propia palabra*”.⁴ Expuesto con mayor virulencia, este planteamiento se rastrea en el grupo de autores que García-Teresa engloba bajo el marbete de “poetas de la conciencia crítica”. Si Enrique Falcón considera que “eso de ser ‘voz de los sin voz’ no deja de ser un paso más... en el pisoteo de la gente cuya dignidad ya está, de por sí, pisoteada” (García-Teresa 2013, 41), Antonio Orihuela sostiene que al escritor no le corresponde “suplantar a los heridos” ni “representar a quienes se les niega la voz” (García Teresa 2013, 42). No obstante, no todos los críticos que se han aproximado al compromiso coinciden en esta restricción, ni abordan el problema de un modo tan taxativo. Así, al reflexionar sobre la literatura surgida alrededor de los campos de exterminio nazis, Gómez Toré introduce un matiz relevante. La posibilidad de dar voz a quienes fueron desposeídos de ella no significa necesariamente usurpar sus vivencias, sino que se inserta dentro de un proyecto rehumanizador que denuncia la despersonalización ejercida por los regímenes totalitarios. Se trataría, en fin, de dejar testimonio de una injusticia histórica: “nadie puede hablar en nombre de otros..., sin

¹ Este trabajo se incluye dentro del Programa Ramón y Cajal (RYC-2014-15646) del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se enmarca en el Proyecto de Investigación “Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX” (FFI2014-55864-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² A ese vicio inherente se había referido Claudio Rodríguez ([1963] 1969, 91) en sus “Notas” a la antología *Poesía última*, de Francisco Ribes: “Se cree que un tema *justo* o *positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos o cuántos poemas injustos”.

³ Cursivas en el original.

⁴ Cursivas en el original.

embargo, en ocasiones, a riesgo de mentir, tenemos que esforzarnos por buscar esas palabras que los otros no pudieron pronunciar” (Gómez Toré 2015, 71-72).

Este excursus permite explicar la gestación de *Viento del pueblo* a la luz del compromiso contemporáneo, a la vez que nos invita a preguntarnos en qué medida Miguel Hernández logró elevar su experiencia individual en la metáfora colectiva de un país fracturado. Si nos atenemos a las declaraciones del autor, se aprecia un evidente desajuste entre la vocación de autenticidad que destila este libro y la definición del poema como “una bella mentira fingida” o “una verdad insinuada”, según había postulado en “Mi concepto del poema”, de 1933 (II, 2113).⁵ En esta prosa se anticipa la visión que defenderán en los años ochenta los integrantes del grupo granadino de *la otra sentimentalidad*, para quienes la labor creativa se identifica con “un hermoso simulacro” (García Montero 1983, 14) o con “una mentira hermosa” (Salvador 2003, 206). Todo ello supondría suscribir la condición ficcional de la lírica y el carácter artificioso del *yo*. Sin embargo, por lo que respecta a la poesía, la teoría y la praxis suelen faltarse al respeto. Mientras que los miembros de la otra sentimentalidad acabarían construyendo un sujeto literario troquelado sobre las hechuras del sujeto real —arrimando el ascua de la autobiografía lírica a la autobiografía sin aditivos—, Miguel Hernández supo elaborar un *yo* a la altura de las circunstancias, tan personal como transferible. Eso sí, por el camino tuvo que aprender una valiosa lección: la necesidad de transformar la emoción verdadera en emoción verosímil (Iravedra 2009-2010, 127).

En el personaje de *Viento del pueblo* se sintetizan la figura del “poeta del pueblo” y la figura del “poeta-soldado”, asociadas con una poesía de cariz tradicional y difusión oral. Nos hallamos, por tanto, ante un *yo* disuelto en la efervescencia colectiva y en la peripecia histórica, en contraste con el modelo sacralizado del vate oracular. De esa proyección deja constancia Navarro Tomás en el archicitado prólogo del volumen, que consagra a Miguel Hernández como santo laico y ejemplo de superación: un autor con “alma de pastor, poeta y miliciano” (I, 548) que se nos aparece, como un redivivo Garcilaso, “tomando ora la espada, ora la pluma”.⁶ Al margen de exageraciones

⁵ Utilizo siempre la edición de la *Obra completa* de Miguel Hernández, publicada en 1992: volumen I (*Poesía*) y volumen II (*Teatro. Prosas. Correspondencia*), respectivamente. Para evitar la profusión de fechas y paréntesis aclaratorios, me limitaré a señalar el volumen y la página correspondientes junto a las citas del autor.

⁶ Eutimio Martín (2010, 457) parodia los clichés que convergen en ese prólogo: “Más que presentar a un poeta parece referirse a un fenómeno de barraca de feria: un

retóricas, no hay que olvidar que en *Viento del pueblo* el escritor intentaba distanciarse de la estela neogongorina de *Perito en lunas* y de la expresión sentimental de *El rayo que no cesa* para sumirse en la vorágine del presente, aunque a cambio debiera recuperar —y hasta alimentar— el mito del “poeta cabrero”. No en vano, esa imagen predisponía favorablemente a sus destinatarios, ofrecía una garantía de autenticidad y le confería legitimidad para pronunciar un discurso “desde abajo” dirigido “hacia los de abajo”. En el homenaje que el Ateneo de Alicante le tributó, el 21 de agosto de 1937, Miguel Hernández abrió fuego con la siguiente confesión, incluida en “La poesía como un arma”:

Nací en Orihuela hace veintiséis años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos de ardientes (II, 2227).

Cierto es que esta “demagógica concesión biográfica” no obedecería tanto a forjar un estereotipo literario como a estrechar lazos de solidaridad con su público (Martín 2010, 422). Con todo, en *Viento del pueblo* ambas estrategias se solapan. Gracias a su extracción popular, Miguel Hernández se atribuye la potestad de hablar el mismo idioma del pueblo y la facultad de conseguir una mayor eficacia comunicativa. En esta premisa se observa la evolución desde unos instintivos orígenes de clase hasta una auténtica conciencia de clase (García 2012, 264). También el realismo social de posguerra perseguirá la aprobación de la clase trabajadora, a costa de incurrir en la contradicción de escribir una poesía proletaria y obrera para una inmensa mayoría proletaria y obrera que no lee poesía. Pero esa es otra historia.

“Recoged este viento”: los poetas y el pueblo

Desde el romanticismo, la poesía se ha interpretado como la decantación de la “voz del pueblo”. La famosa dedicatoria de *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre parece señalar una escisión entre los poetas (activos guías espirituales) y el pueblo (un receptor pasivo al que habría que despertar): “Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus

hijo de pastor de cabras, con marcado acento regional, mitad Isidro vestido ‘de recia pana’ y mitad personaje pastoril de teatro del Siglo de Oro”.

sentimientos hacia las cumbres más hermosas” (I, 550). A tenor de este fragmento, se diría que Miguel Hernández asume el imperativo ético de prestar su voz a quienes carecen de ella. No obstante, el escritor renuncia a ejercer de ventrílocuo de las aspiraciones colectivas. Es más, no percibe ninguna incompatibilidad entre la sensibilidad popular y las “cumbres más hermosas”, sino que confía “en la sabiduría del pueblo para acceder a la poesía y apreciar la belleza más sofisticada, algo que él mismo, *pueblo también*, había conquistado a base de esfuerzo” (Iravedra 2009-2010, 125).⁷

La cercanía entre los poetas y el pueblo se reitera en otro pasaje de esta dedicatoria: “Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo” (I, 550). La colectivización enunciativa desemboca en una modulación polifónica, capaz de desplazarse por los pronombres y de certificar el carácter comunitario del acto poético (Scarano 1994, 84). A pesar de ello, *Viento del pueblo* se articula en torno a un mecanismo comunicativo concreto: una “retórica del nosotros” (Urrutia 1993, 161) donde la primera persona del plural acoge matices de otredad, se oculta tras un destinatario gremial (“Jornaleros”, “Aceituneros”), o adopta la forma de un sujeto colectivo (“Nuestra juventud no muere”). Para Miguel Hernández, la inspiración surge del pueblo y termina en el pueblo, que “espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo” (I, 550). Ahí reside la diferencia entre escribir *para* o *desde* el pueblo. Si lo primero es sintomático de una poesía doctrinal que pretende instruir a las masas sin implicarse en su lucha, lo segundo resulta característico de una poesía proletaria que encuentra su razón de ser en el restablecimiento de los vínculos solidarios. A la distinción *para el pueblo/ desde el pueblo* se había referido Juan de Mairena —por medio de Antonio Machado— en el primer número de *Hora de España*. Y así lo proclamaría después el propio Machado de viva voz en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, en julio de 1937: “Escribir para el pueblo -decía mi maestro-, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos —claro está— de lo que él sabe” (Machado 1989, 2198).

El pueblo de *Viento del pueblo* no es un impreciso semillero de esencias nacionales, según propugnaba la oratoria fascista, sino una realidad material que refleja la organización del sistema social. Para que su mensaje sea interpretado correctamente y no dé lugar a

⁷ La cursiva es mía.

malentendidos, al autor no le basta con presentarse como un aliado del pueblo; debe recurrir a su total disolución en las fuentes populares. En otras palabras: para Miguel Hernández no es suficiente sentir de manera compasiva el dolor del pueblo; él mismo debe *ser* el pueblo (Neira 2010, 273). Esta exigencia le lleva a difundir la imagen pública de un “poeta-campesino” o de un “poeta-soldado” que participa de las preocupaciones de su tiempo y que comparte el horizonte de una época convulsa. Sin embargo, a la altura de 1937, Miguel Hernández no era ya el poeta que surgió del barro, ni el “buen salvaje” con el que algunos esbozos apresurados lo han querido asimilar. Por el contrario, el escritor se adhiere conscientemente a un propósito revolucionario y a una finalidad propagandística, por más que pueda discutirse si su marxismo fue la manifestación de un humanismo visceral o la consecuencia de un análisis crítico. Aunque nunca abdicaría de la perfección estética, su dicción revela ahora ciertas connotaciones más o menos utilitarias, como la validez expresiva del mensaje, el rigor de la misión histórica que se la ha encomendado o la responsabilidad moral del artista.

Según este enfoque, *Viento del pueblo* recoge un doble movimiento: un impulso centrípeto, que empuja al poeta hacia el interior del pueblo, y un impulso centrífugo, que se propaga hacia la realidad exterior. En ese recorrido de ida y vuelta destaca el valor del viento, fuerza dinámica y motor del cambio social. El viento representa la acción bélica y el devenir de la obra en marcha, a medio camino entre el tópico platónico del soplo creativo y la metáfora futurista de un potente generador de energía popular. Si a veces encarna la valentía que se asocia con el bestiario hernandiano, como leones y toros (“Bravo como el viento bravo”), otras veces se erige en símbolo del avance implacable de la historia (“Vientos del pueblo me llevan,/ vientos del pueblo me arrastran”) y en heraldo de la palabra lírica (“Recoged este viento”). Ese rol de emisario/ emisor conduce a la fusión entre la voz airada y el viento feroz, el silbido de las balas y el clamor de una poesía profética que acabará por identificarse con un arma, ya sea empleada en legítima defensa (“cantando me defiendo/ y defiendo a mi pueblo”), ya sea cargada de futuro, en una prefiguración del afortunado *dictum* de Celaya. Ejemplo de ello es la “Nota previa” a *Teatro de guerra* (1937): “Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y 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” (II, 1787).⁸ No es de extrañar que de nuevo se hable de un “empujón” que arrastra al autor hacia un tipo de escritura y que sujeta su evolución a los avances y retrocesos de la contienda. Al cabo, el “viento airado” de la guerra habría de helar también las cumbres más hermosas.

“En las manos del pueblo”: exaltación laboral y lucha de clases

Viento del pueblo se imprime en Valencia, en septiembre de 1937, aunque recoge poemas publicados en prensa y en revistas como *El Mono Azul* y *Hora de España*. El libro incorpora un llamamiento a la movilización popular y al levantamiento del campesinado, mediante la analogía entre las tareas agrícolas y la violencia militar. El entusiasmo de Miguel Hernández se plasma en un lenguaje torrencial, que actualiza los metros y las fórmulas de los romances y cantares de gesta. De esa voluntad conativa dan prueba los vocativos, las interjecciones y las exclamaciones enfáticas con las que exhorta al pueblo, que se desdobra en el protagonista y el receptor de la apelación. Así se observa en “Sentado sobre los muertos”, al que pertenecen los siguientes versos: “Acércate a mi clamor,/ pueblo de mi misma leche”; “[a]unque te falten las armas,/ pueblo de cien mil poderes”; “[c]anto con la voz de luto,/ pueblo de mí, por tus héroes” (I, 555-556). Pese a este arsenal enunciativo, el sujeto de *Viento del pueblo* no funciona como caja de resonancia de los conflictos circundantes. El autor mezcla y agita ingredientes antagónicos —y hasta excluyentes— para el recetario de la poesía social: la emoción íntima y la narración contextual, la subjetividad lírica y la precisión objetiva, la introspección y la propaganda (Ascunce Arrieta 1984, 54). En este sentido, la alabanza del trabajo manual, la dialéctica de la lucha de clases y la denuncia de la injusticia son tanto la materia prima del proyecto estético como los motivos de una vida cotidiana volcada hacia el pueblo.

A diferencia de *El hombre acecha*, que canta al desarrollo fabril y a la epopeya industrial soviética, en *Viento del pueblo* predomina la presencia del mundo rural español, donde se escenifican las desigualdades (opresión, caciquismo) que la guerra vendría a resolver.⁹ De

⁸ El citado “La poesía como un arma” explota la secuencia metafórica que se anuncia en el título: “La poesía es para mí una necesidad... En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también, aunque reposada” (II, 2227).

⁹ El universo campesino hernandiano, lejos de toda tentación idealizadora, contrasta con la escasa importancia que en su obra tiene el ámbito urbano, casi siempre

este modo, se plantea una dependencia recíproca entre el desenlace de la Guerra Civil y el destino de la lucha de clases (García 2012, 251). El propio Miguel Hernández reconocía esta vinculación en su prosa “La lucha y la vida del campesino andaluz”, publicada unos días antes de “Aceituneros”:

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 (II, 2188).

El interés por la poetización de la realidad agrícola se remonta a la oda “Al trabajo”, fechada en marzo de 1930. Allí las faenas obreras se contemplaban como una vía purgativa que llevaba a la perfección espiritual. Más tarde, en “Profecía-sobre el campesino”, aparecido en *El Gallo Crisis* (1934), el autor reflejaría las duras condiciones de vida en el campo, si bien rechazaba entonces la retórica revolucionaria (“Pides la expropiación de la sonrisa/ y la emancipación de la corriente”) y abogaba por una fraternidad de tintes redentoristas.

En *Viento del pueblo* se reúnen varias composiciones centradas en la exaltación laboral, como “Recoged esta voz” y “Primero de mayo de 1937”. Frente a la mística telúrica de Claudio Rodríguez, en “Recoged esta voz” se anticipa la visión prototípica de la lírica social. Desde esta perspectiva, el poeta es un trabajador material que transforma el entorno inmediato de la misma manera en la que el trabajador manual altera la naturaleza sobre la que interviene (García 2012, 34).¹⁰ El poema culmina con una invocación a todos los “hombres del trabajo” (“herrerros rojos”, “albos albañiles” y “yunteros con rostro de cosechas”) que cambiarán el curso de la guerra, al igual que modifican la fisonomía del medio en el que operan:

El polvo no los puede y hacen del polvo fuego,
savía, explosión, verdura repentina:
con su poder de abril apasionado

ignorado o reducido a los contornos de una megalópolis deshumanizada (Lechner [1968 y 1975] 2004, 225; Díaz de Castro 2010, 145).

¹⁰ Hacia esta dirección apuntan las elocuentes declaraciones de Gabriel Celaya (1972, 56), uno de los más conspicuos cultivadores de la musa social: “Humanizar la naturaleza; crear, a partir de ella y con ella, mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata y virgineamente dada: la realidad histórica”.

precipitan el alma del espliego,
el parto de la mina,
el fértil movimiento del arado (I, 578).

Por su parte, “Primero de mayo de 1937” ofrece el paradigma de un eudemonismo proletario guiado por la admonición coral y por el signo ritual de los ciclos estacionales. La continuidad entre “los trabajos de mayo” y “la guerra delirante” se despliega en dos marcos semánticos paralelos: el florecimiento primaveral y el estallido bélico. El discurso culmina con un epifonema en el que se vaticina un futuro mejor: “La España que hoy no se ara, se arará toda entera” (I, 600). El contenido de este poema es indisociable de la prosa “La fiesta del trabajo”, que conmemora idéntica circunstancia con un tono celebrativo similar (Balcells 2009, 231-240): “El amor también es trabajo. Mayo es un taller de mujeres y hombres, raíces y animales que resuenan de un modo musical amando y trabajando” (II, 2206). Por tanto, el trabajo se integra en una constelación positiva, junto con la juventud (“Nuestra juventud no muere”) y la felicidad (“Juramento de la alegría”).

El ímpetu regeneracionista de Miguel Hernández concuerda con el diagnóstico del noventayochismo, según el cual las enfermedades del cuerpo individual somatizaban las patologías del organismo social. Sin embargo, el escritor desconfía de remedios mesiánicos. En contraposición al superhombre nietzscheano o al “cirujano de hierro” por el que apostaba Joaquín Costa, Hernández entiende que solo el pueblo oprimido puede lograr su liberación mediante una acción revolucionaria. El campo de batalla se desplaza así al campo simbólico de los objetos, a través de la transferencia atributiva entre los seres vivos y la materia inerte, entre “la fuerza de lo corpóreo” y “la imponente realidad de lo metálico” (Cano Ballesta 1963, 148). En consecuencia, los aperos de labranza se convierten insospechadamente en piezas de artillería, y a su vez en emblemas de una poesía proletaria que no teme “uncir el mundo elemental y neutro de los objetos al carro de las creencias y las pretensiones ideológicas” (Prieto de Paula 1993, 565). Las imágenes campesinas favorecen la aleación entre aquellas palabras que aluden al cuerpo humano y a sus secreciones, y aquellas otras que designan las herramientas que canalizan el esfuerzo físico (Bagué Quílez 2009-2010, 38-40): “carne de yugo” (“El niño yuntero”, I, 560), “lágrimas de hierro” (“Elegía segunda”, I, 558), “[v]estidura de oro” (“El sudor”, I, 595), “voz del bronce” (“Fuerza del Manzanares”, I, 615). Asimismo, la transfusión cordial entre la sangre y la savia señala

la prolongación entre la iconografía con la que se describe el universo natural y las cristalizaciones metafóricas vinculadas con el ámbito militar.

“Nuestro destino es parar en las manos del pueblo”, afirma Miguel Hernández en la mencionada dedicatoria a Vicente Aleixandre. En ese trayecto cabe resaltar algunas composiciones que se articulan en torno a una sinécdoque sucesiva, basada en la instrumentalización de la anatomía. Prueba de ello son dos poemas de dualidad antitética (Valverde 1975, 218-219) que han alimentado el debate sobre la militancia política y la impronta doctrinal del escritor: “El sudor” y “Las manos”. Por una parte, estos textos reproducen las dicotomías dialécticas propias del marxismo: explotadores y explotados, ricos y pobres, amos y esclavos. Por otra, sus postulados teóricos no comulgan con los cánones del realismo socialista, sino que tienden hacia una fraternidad panteísta que acoge en su entraña a todo el pueblo (Aullón de Haro 1993, 266-267). Una posible salida a esta discusión se apunta en la propuesta sincrética de Vivanco (1971, 202), para quien estamos ante “poemas de injusticia social en los que [el autor], por un lado, vuelve a su voz de origen, y por otro, abre caminos hacia el futuro”. En efecto, “El sudor” y “Las manos” ilustran la tensión entre el regreso a las raíces y la prospección de un porvenir heroico. Si en el primero se opone la “fragancia” del sudor al “hedor” de quienes no han sudado nunca, en el segundo se incide en el contraste entre las “manos puras” de los campesinos y las “manos fangosas” de los terratenientes. Quienes “viven por sus manos”, según la expresión manriqueña, simbolizan el reverso de una burguesía ociosa con “manos de hueso lívido y avariento”. Las manos del pueblo se identifican con herramientas del alma, zarpas feroces o ramas combativas, pero sobre todo obedecen al impulso del canto: son “sonoras manos oscuras y lucientes”. Al contrario, las manos de los ricos “no han sonado: no cantan”, y por ello sus dedos “vagan roncós” en los “mudos crepúsculos”. En la estrofa final, Miguel Hernández insta a los agricultores a recuperar la armonía del orden natural, contra las imposiciones de la jerarquía social. La estampa cruenta con la que se cierra el poema subraya la correlación entre la victoria en la Guerra Civil y el éxito de la revolución obrera:¹¹

¹¹ Miguel Hernández ya había trazado esa equivalencia en su prosa “Para ganar la guerra”, publicada el 16 de enero de 1937: “La España joven y jornalera, la del trabajo excesivo y el pan menguado, tiene la suerte, que no la desgracia, de vivir estos días de duro encuentro entre dos mundos: el del explotador y el del explotado” (II, 2168).

Las laboriosas manos de los trabajadores
caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas.
Y las verán cortadas tantos explotadores
en sus mismas rodillas¹² (I, 593).

Los conceptos de pureza e impureza se enmarcan aquí en unas nuevas coordenadas éticas. Los que “se lavan las manos” están envueltos en suciedad moral, mientras que los que se manchan los dedos encarnan los ideales nobles.¹³ El célebre manifiesto nerudiano “Para una poesía sin pureza”, que tanto influyó en Miguel Hernández, invierte su polarización, pues son las realidades aparentemente impuras las que permiten preservar los valores primigenios. A estas alturas de su producción, el autor no se contenta con reivindicar una poesía “penetrada por el sudor y el humo”, ni con cultivar un lenguaje “roído tal vez levemente por el sudor y el uso” —según las acuñaciones de Neruda—, sino que aspira a sublimar los objetos tangibles en una epifanía sensitiva.

En los textos anteriores, Miguel Hernández se fundía con la masa anónima del pueblo y compartía las inquietudes colectivas. En otras piezas, el anclaje cívico se mantiene gracias a la exposición de casos individuales que funcionan como modelos ejemplares de conducta. Valga como muestra “Rosario, dinamitera”. La composición se inspira en la contigüidad física y fonética entre “mano” y “dinamita”, cuyas connotaciones implican belleza y violencia, respectivamente. Al unir la anatomía humana con la “herramienta bélica”, la anécdota particular se erige en una hazaña cósmica digna de las *Metamorfosis* de Ovidio. La mano derecha de Rosario, amputada a causa de la explosión de un cartucho de dinamita cuando peleaba en el frente de Buitrago, se transmuta en un astro que ilumina las trincheras:

¡Bien conoció el enemigo
la mano de esta doncella,

¹² La imagen no es nueva en el autor. En “Alba de hachas”, del ciclo de *El rayo que no cesa*, las hachas vengativas talan “bosques y conventos”, “troncos y palacios”, y no se detienen en su raptó furioso hasta que caen “brazos y ramas confundidos” (I, 519).

¹³ Sorprende el mimetismo con el que ciertas dicotomías reaparecen en buena parte de la poesía social contemporánea. Así ocurre en “Las manos de mi padre”, de Zachary Payne, incluido en la antología *Disidentes*: “En sus manos/ veo una generación de manos/ una generación de manos de trabajadores/ manos que han construido estas ciudades// En las manos de mi padre/ veo la hermandad/ veo la ternura/ veo el sacrificio” (en García-Teresa 2015, 258).

que hoy no es mano porque de ella,
que ni un solo dedo agita,
se prendó la dinamita
y la convirtió en estrella!¹⁴ (I, 580).

En un entorno parecido se ubica “Pasionaria”. En este homenaje, la gestualidad desempeña una finalidad discursiva, debido a la simbiosis entre la voz política de Dolores Ibárruri y la acción militar del bando republicano:

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 (I, 610).

Si las manos metaforizan la identidad del pueblo, los personajes negativos que asoman en la obra del autor se caracterizan por la posesión de objetos vulgares.¹⁵ Esta premisa se desarrolla en “Los cobardes”, una sátira que avanza desde el retrato deformante hasta la imprecación sarcástica. Definidos por “el parecer y el cigarro,/ el pantalón y la barba”, los protagonistas sufren un proceso de animalización grotesca y de cosificación denigratoria (Balcells 2009, 172). Los términos escatológicos anuncian la virulencia de “Los hombres viejos” (*El hombre acecha*) y de algunos poemas de Max Aub. “Los cobardes” son, en suma, todos aquellos que dan la espalda al pueblo, tanto en sentido metafórico como en sentido literal:

Huis y huis, dando al pueblo,
mientras bebéis la distancia,
motivos para mataros
por las corridas espaldas (I, 566).

¹⁴ Eutimio Martín (2010, 470-471) analiza el tratamiento lírico del hecho real en el que se basa el texto: en el periódico *Ayuda*, Miguel Hernández había dado cuenta del talante heroico de una joven miliciana llamada Rosario, de quien se afirmaba que “[l]a dinamita le ha comido la mano derecha, y ella dice que aún le queda la izquierda para seguir haciendo bombas”.

¹⁵ Frente a la metáfora popular de las manos, la metáfora del poder son las botas. Aunque a veces se elogian “las botas iracundas” o “la bota vengativa” de militares leales, “las criminales botas” imponen un dominio represivo que aplasta cualquier atisbo de libertad.

En *Viento del pueblo* Miguel Hernández no solo esgrime su adscripción a una clase social antes oprimida y ahora luchadora, sino que promueve el alzamiento de todos los trabajadores como el único medio para alcanzar la verdadera emancipación. Más allá de sus orígenes campesinos, la credibilidad del escritor como poeta del pueblo adquiere valor probatorio por su manejo de un material lingüístico inflamable (Le Bigot 2010, 234). La convicción con la que transmite su mensaje demuestra su implicación personal en la causa republicana y su seguridad en el triunfo sobre el fascismo.

“Escríbeme a la lucha”: a pie de trinchera

La peripecia biográfica de Miguel Hernández durante el intervalo de redacción de *Viento del pueblo* se ha estudiado profusamente (Ferris 2002, 344-351; Jiménez Millán 2010, 47-52; Martín 2010, 371-391; Neira 2010, 265-269; García 2012, 254-259). El 23 de septiembre de 1936, dos meses después del comienzo de la sublevación militar, se alista como voluntario para la defensa de Madrid en el 5º Regimiento, bajo el mando de Valentín González “El Campesino”. Desde esta fecha tendrá un contacto directo con la realidad humana y con la pulsión fratricida de la Guerra Civil. Lejos de participar en las actividades de retaguardia, decide vivir la contienda “desde abajo”, sin disfrutar de los privilegios que le podría haber otorgado su condición de intelectual. Enrolado en primera instancia en el Batallón de Zapadores Minadores, es destinado a la localidad madrileña de Cubas para cavar trincheras defensivas. Meses después, el revolucionario cubano Pablo de la Torriente Brau, comisario político del 5º Regimiento, descubrirá el talento del autor y lo reclamará para el departamento de Cultura. A lo largo de 1937, Miguel Hernández desempeña labores propagandísticas, primero en el Altavoz del Frente Sur y luego en el Altavoz del Frente de Extremadura. Surgen entonces una serie de obras en verso y prosa, compuestas para ser divulgadas en las trincheras, en las emisoras de radio o en las publicaciones periódicas del frente. Estos textos se subordinan a la misión de “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” (Iravedra 2009-2010, 123).

En los poemas ambientados en el campo de batalla, la voz lírica no solo es el cauce verbal por el que se transmite la voz del pueblo, sino el vehículo de expresión de un poeta-soldado que escribe al dictado de una gramática de urgencia (Balcells 1990, 87; Iravedra 2009-2010, 120).

La experiencia de la guerra aporta una dimensión performativa en la que se conjugan el canto y el cuento, la confesión y el diálogo, la poesía tradicional y la narración épica. Aunque a menudo se ha criticado la falta de organicidad de *Viento del pueblo*, eso no significa que carezca de estructura. Al margen de la insistencia en ciertos núcleos temáticos,¹⁶ la plasticidad sensitiva y táctil con la que Miguel Hernández describe la contienda potencia una secuenciación cinematográfica semejante a la de “un documental lírico dirigido tanto a la imaginación auditiva como a la percepción visual” (Martín 2010, 464). Desde esta óptica, la estructura abierta de *Viento del pueblo* remite a la libertad del montaje fílmico, frente a la trabazón argumental que se le exige a un libro de poemas. El autor nos transporta al interior de las trincheras y nos hace partícipes de la crudeza del combate.¹⁷ Esa mirada “desde dentro” aporta dinamismo y contenido dramático, pero también sirve al propósito legitimador del sujeto como un individuo envuelto en el fragor de la batalla y zarandeado por las circunstancias de su época. La guerra proporciona un abrumador retablo geopolítico de la patria doliente (“Visión de Sevilla”, “Euzcadi”, “Fuerza del Manzanares”),¹⁸ al tiempo que ofrece insospechados remansos líricos en aquellos momentos en los que la germinación de las flores y el canto de las aves interrumpen el ruido de la artillería.

El escenario bélico es el decorado de una reintegración telúrica que Chevallier ((1974) 1978, 161) define como una “agricultura de la muerte”. Ya en la “Elegía primera” a García Lorca, Miguel Hernández recicla el metaforismo manriqueño y la iconografía barroca en busca de una espiritualización panteísta: “Verdura de las eras,/ ¿qué tiempo prevalece la alegría?” (I, 552). El discurso avanza a borbotones, con el apoyo de recursos intensificadores (“la sombra más sombría”, “acuchilla/ cuando menos se espera su turbia cuchillada”), hasta desembocar en un áspero despojamiento funerario. La muerte del poeta altera el orden cósmico de tal manera que el lamento personal se eleva a la categoría de un planto universal en el que concurren las fuerzas

¹⁶ Así lo revela el minucioso análisis del proceso creativo del libro (Alemany Bay 2013, 166-185).

¹⁷ El efectismo de algunas secuencias entronca con aquellas películas que nos invitan a intervenir en la contienda “como si estuviéramos allí”, según la lógica interactiva de los videojuegos. Un buen ejemplo de esa *omnivisión* son los primeros minutos de *Salvar al soldado Ryan*, en los que el espectador tiene la sensación de desembarcar en Normandía, debido al peculiar manejo de la cámara subjetiva.

¹⁸ Este mural se amplía si tenemos en cuenta otros poemas pertenecientes al mismo ciclo de escritura, como “Teruel” y “Las puertas de Madrid”.

elementales y el símbolo nutricional de la tierra-madre: “Federico García/ hasta ayer se llamó: polvo se llama” (I, 552).¹⁹ El envío final añade una coda dialógica en la que el “crecimiento hacia la muerte” se mezcla con el elogio de una vida sostenida en el límite del riesgo: “Tú sabes, Federico García Lorca,/ que soy de los que gozan una muerte diaria” (I, 555). La circularidad nacimiento-muerte se percibe con nitidez en la “Elegía segunda”, donde la “hierba de España” sirve de lecho y de sepultura al comisario político Pablo de la Torriente, fallecido en el frente de Majadahonda. En otras composiciones este esquema se propaga en una orientación vertical y en una dirección descendente, trazando un recorrido que va desde la superficie terrestre hasta las raíces más profundas: “hombres que entre las raíces,/ como raíces gallardas,/ vais de la vida a la muerte,/ vais de la nada a la nada” (“Vientos del pueblo me llevan”, I, 559)

Sin embargo, los poemas que diseñan más claramente una identidad combativa son los que exhiben un componente autobiográfico. En “Canción del esposo soldado”, Miguel Hernández abre las compuertas de su intimidad para entonar una balada a medio camino entre la invocación heroica y la esencia lírica. El documento de una situación vivida en carne propia dota de verismo a una pieza que se proyecta sobre la doble dimensión sugerida en el título: el plano del soldado y el plano del esposo. Por un lado, al poeta le interesa relatar una crónica, un reportaje o un canto noticioso a pie de trinchera. Por otro, en estos versos se anticipa la sublimación estética y doméstica que hallaremos en *Cancionero y romancero de ausencias*. Si bien no podemos hablar de un auténtico “correlato autorial” —una estrategia que permitiría homologar al hablante y al autor por medio del nombre propio (Scarano 1994, 78-83)—, sí se advierte un indiscutible parecido de familia entre el escritor, el enunciador y el sujeto poético. La subjetividad se concibe aquí como un espacio de confluencia social y de transferencia psíquica, en la medida en que “cualquier soldado que estuviera en las trincheras, lejos de su mujer, podía reconocerse sin dificultad” (Sánchez Vidal 1992, 252) en la canción hernandiana. Según esta premisa, el hijo que va a nacer no solo se erige en la razón individual de la lucha, sino en la materialización de la razón colectiva que sueña con un futuro en libertad (Neira 2010, 276): “Para el hijo será la paz que estoy forjando”

¹⁹ En estos versos resuena el eco del desafiante “Me llamo barro aunque Miguel me llame”, de *El rayo que no cesa*, pero también se puede rastrear un préstamo intertextual de origen lorquiano: la declaración de otredad “¡qué raro que me llame Federico!”, con la que se cerraba la canción “De otro modo” (García Lorca 1986, 39).

(I, 604). El clamor propagandístico y la ilusión utópica se cifran en un futuro en el que no hará falta conseguir la paz a través la guerra, y en el que la humanidad animalizada recobrará su dignidad:

Escribeme a la lucha, siénteme en la trinchera:
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
y defendiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defendiendo 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 (I, 602).

Al ciclo de *Viento del pueblo* pertenecen diversos poemas sueltos, gestados durante 1937 y el primer trimestre de 1938. Aunque la mayoría desarrollan los temas y tonos más recurrentes del volumen —“El Campesino”, “Digno de ser comandante” y “Memoria del 5º Regimiento”—, es probable que el autor los excluyera por tratarse de “romances demasiado personales y circunstanciales” (I, 1020). Algunos textos adoptan un punto de vista abarcador, donde coinciden la alabanza a los compañeros de batallón y la trasposición del sentir popular: “Llevan el pueblo en los huesos/ y el mediodía en la sangre” (“Digno de ser comandante”, I, 625), “[y] el viento del pueblo, el viento/ que muevo y aliento yo/ pasó a mi lado y pasó/ hacia el 5º Regimiento” (“Memoria del 5º Regimiento”, I, 625). Otros textos, en cambio, destacan por su versatilidad retórica, que explota la permeabilidad de las formas tradicionales, desde la cantiga de amigo (“La guerra, madre”) hasta la letrilla gongorina (“Letrilla de una canción de guerra”).

Me detendré en la “Canción de la ametralladora”, que puede considerarse el reverso de himnos laborales como “El sudor” y “Las manos”, y cuya formulación enunciativa entronca con la “Canción del esposo soldado”. Frente a la gravidez telúrica, esta nueva canción se enmarca en unas coordenadas aéreas y se expande en un sentido ascensional. La ametralladora comparte con las aves la urgencia del canto: “codorniz de metal”, “cigüeña que picas/ en el viento del mal” o “tortola en celo”. A su vez, la relación metonímica entre el soldado y la máquina establece un paralelismo en negativo con la conexión entre el agricultor y sus utensilios (Martín Estudillo 2009-2010, 108). Las cualidades que se atribuían a las manos de los obreros se trasladan ahora al engranaje mecánico de la ametralladora: si aquellas eran

“la herramienta del alma”, esta es la “máquina de mi alma/ y de mi libertad”. Asimismo, el elogio de las “manos puras/ de los trabajadores terrestres y marinos” deja paso al elogio de la “máquina pura” que se confunde con las articulaciones del soldado, en una especie de épica cibernética:

Sed la máquina pura
que hago arder y girar;
la muralla de máquinas
de la frágil ciudad
del sudor, del trabajo,
defensor de la paz. (I, 637)

Conclusión: un “compromiso airado”

En *Viento del pueblo*, Miguel Hernández acertó a unir la experiencia colectiva y la experiencia personal mediante la construcción de dos personajes complementarios: un poeta del pueblo, que se reconoce en la explotación de la clase trabajadora, y un poeta-soldado, que participa de la violencia física del campo de batalla. Esta doble creación subjetiva se inspira directamente en hechos autobiográficos, aunque se orienta hacia una intención revolucionaria y propagandística. Pese a ello, la elaborada autenticidad de la voz lírica y la intensidad metafórica de la realidad descrita cristalizan en una escritura autoconsciente, que gana en inmediatez apelativa lo que sacrifica en distancia crítica. En efecto, aún no cabe pedirle al autor que sea capaz de interiorizar lo que está viviendo: así lo hará más tarde en *Cancionero y romancero de ausencias*, síntesis definitiva donde el poeta-pueblo y el poeta-soldado se comprimen en la silueta del poeta-hombre. No obstante, en *Viento del pueblo* se corrobora ya un compromiso humano que sortea con habilidad las trampas doctrinarias. Ni vampiro del dolor ajeno ni altavoz de los *sinvoz*, Miguel Hernández se sitúa en el gozne entre la conmoción ética y la emoción estética. De ahí proviene la vigencia social de este libro, testimonio literario de “una vida combativa y airada”.

Obras citadas

- Alemaný Bay, Carmen. *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor, 2013.
- Ascunce Arrieta, José Ángel. "El personaje poético en la poesía social. León Felipe como ejemplo". *Letras de Deusto* 30.14 (1984): 49-65.
- Aullón de Haro, Pedro. "Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, vol. 1. Ed. José Carlos Rovira. Alicante / Elche / Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 259-71.
- Bagué Quílez, Luis. "Trabajar la mirada: la poesía de las cosas en Miguel Hernández". *Canelobre* 56 (2009-2010): 34-47.
- Balcells, José María. *Miguel Hernández*. Barcelona: Teide, 1990.
- . "La sátira de guerra" y "El trabajo: una perspectiva poética". *Sujeto rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*. Madrid: Devenir, 2009. 163-83; 229-45.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1963.
- Celaya, Gabriel. *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus, 1972.
- Chevallier, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Díaz de Castro, Francisco. "Miguel Hernández y las poéticas del 27". *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación "Cajamurcia". 2010. 135-56.
- Ferris, José Luis. *Miguel Hernández. Pasión, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.
- García, Miguel Ángel. " 'Tanto tigre admitido': el compromiso feroz de Miguel Hernández". *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia, 2012, 239-81.
- García Lorca, Federico. *Canciones y primeras canciones*. Ed. Piero Menarini. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- García Montero, Luis. "La otra sentimentalidad". *La otra sentimentalidad*. Eds. Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Granada: Don Quijote, 1983. 9-15.
- García-Teresa, Alberto. *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Tierradenadie Ediciones, 2013.

- . Ed. *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*. Madrid: La Oveja Roja, 2015.
- Gómez Toré, José Luis. *El roble de Goethe en Buchenwald*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2015.
- Hernández, Miguel. *Obra completa. Vol. 1. Poesía*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- . *Obra completa. Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Iravedra, Araceli. “¿‘Más humillado que bello’? La gramática urgente de *Viento del pueblo*”. *Canelobre* 56 (2009-2010): 120-33.
- Jiménez Millán, Antonio. “Un giro ideológico: el compromiso político de Miguel Hernández (1935-1936)”. *Lectures de Miguel Hernández. La voix poétique du déchirement*. Ed. Claude Le Bigot. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 33-52.
- Le Bigot, Claude. “Poésie et rhétorique chez Miguel Hernández”. *Lectures de Miguel Hernández. La voix poétique du déchirement*. Ed. Claude Le Bigot. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 213-44.
- Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- Machado, Antonio. *Poesía y prosa. Vol. IV: Prosas completas (1936-1939)*. Ed. Oreste Macrí, en colaboración con Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Martín, Eutimio. *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.
- Martín Estudillo, Luis. “Del metal. La violencia en la poesía de Miguel Hernández”. *Canelobre* 56 (2009-2010): 106-19.
- Neira, Julio. “El poeta en la guerra”. *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación “Cajamurcia”, 2010. 265-88.
- Prieto de Paula, Ángel L. “Revisión de fuentes poéticas hernandianas (1933-1936)”. *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Ed. José Carlos Rovira. vol. 2. Alicante / Elche / Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 559-65.
- Riechmann, Jorge. “Comprometerse y no aceptar compromisos” y “Poesía que no cede a la hipnosis”. *Resistencia de materiales*.

- Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Madrid: Montesinos, 2006. 65-80; 131-36.
- . "Unas notas sobre poesía". *Poesía última*. Ed. Francisco Ribes. Madrid: Taurus, 1969. 87-92.
- Salvador, Álvaro. "¿Y tú me lo preguntas?". *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003. 205-07.
- Sánchez Vidal, Agustín. "Introducción" a Miguel Hernández. *Obra completa. Vol. 1. Poesía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. 27-111.
- Scarano, Laura. "La voz 'social'. Figuraciones de una enunciación en crisis". *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Eds. Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. Buenos Aires: Biblos, 1994, 69-107.
- Urrutia, Jorge. "El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Ed. José Carlos Rovira. vol. 1. Alicante/Elche/Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 155-61.
- Valverde, José. "Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández". *Miguel Hernández*. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975. 216-28.
- Vivanco, Luis Felipe. "Miguel Hernández bañando su palabra en corazón". *Introducción a la poesía española contemporánea*. Vol. 2. Madrid: Guadarrama, 1971. 151-213.