



**Del “Viento del pueblo” a las “Cumbres hermosas”:
reglas para una gramática urgente**

Araceli Iravedra
Universidad de Oviedo

Resumen

La escritura revolucionaria de Miguel Hernández, que obedece a una vocación propagandística y a un inequívoco requerimiento instrumental, ha merecido distintas y encontradas valoraciones críticas: mientras ciertos sectores han denunciado ampliamente las servidumbres estéticas que comportan el didactismo, la urgencia y la propaganda, otros han defendido la altura lírica que consigue la poesía de guerra hernandiana atribuyéndola al tan traído y llevado tópico de la “autenticidad”, relacionado con la experiencia biográfica y los orígenes sociales del poeta. Hay, en efecto, elementos sobrados para sostener que Hernández no aparca su conciencia estética a la hora de pergeñar sus poemas urgentes; sin embargo, tal conquista no puede fiarse a ese supuesto e impreciso valor de autenticidad, categoría de dudosa pertinencia en materia poética. Se hace así necesario revisar y aquilatar ambas lecturas críticas. Esta ponencia se propone analizar un conjunto de componentes e incitaciones que singularizan el lugar del poeta de Orihuela en el mapa literario del compromiso republicano durante los años treinta, determinan la textura de su poesía política y lo distinguen de las posturas más reproducidas entre sus contemporáneos. Sobre todo, su enfoque emocional del compromiso político, que no estaba promovido por disciplina alguna de partido, sino por una experiencia de explotación padecida en carne propia y compartida con su clase, le allanaba la interiorización de los conflictos y le procuraba la posibilidad de enunciar el poema desde una subjetividad que funciona como espacio de confluencia social. Por lo demás, un respeto poco al uso de su destinatario popular le invitaba a sostener la exigencia artística sin necesidad de las consabidas abdicaciones y concesiones paternalistas. Por todo ello, en la ideología literaria que subyace a la práctica poética de Miguel Hernández no encontramos indicio alguno de conflicto entre el compromiso y la pureza, o la Poesía y la Historia, sino que el poeta es capaz de integrar en una síntesis esas instancias tradicionalmente percibidas como antitéticas, y romper intuitivamente con la dicotomía clásica alojada en la médula de la tradición mental burguesa.

Palabras clave: poesía – política – estética – épica – subjetividad

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. 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* (1937). A esta clase de registro poético llega Hernández, así pues, a través de la experiencia de una guerra, además, verdaderamente combatida 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, 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. 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 nueva disposición de compromiso, parece sugerirnos que es esa experiencia de explotación padecida en carne propia y compartida con su clase, 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 impacientarse
a los mismos corderos que jamás se impacientan
(Hernández 1992: 520-521)¹

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, el poeta 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. Las 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 y enardecer los ánimos de los camaradas combatientes. Urdido con tan clara vocación propagandística, se comprende que en el libro prevalezca una tonalidad épica, una inflexión entusiasta y optimista; y la misma finalidad expresiva justifica 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, los acentos grandilocuentes o el énfasis retórico, la versificación ripiosa a la que conduce algunas veces el apresuramiento creador, el despojamiento elocutivo en aras de la eficacia comunicativa, etc. Sin embargo, y pese a que la propaganda comporte sin duda servidumbres ya hartamente denunciadas al menos por un sector crítico, Miguel Hernández no parece aparcarse su conciencia artística a la hora de la

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



composición y articulación de su libro. Sobre todo, la voluntad comunicativa que desde entonces guiaría la poética hernandiana, concordante con su propósito de "evitación del virtuosismo profesional en todas las actividades y principalmente en la poética" (2245), 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, sin considerar a una y a otro como esferas inconciliables, y a este convencimiento y lealtad compartida obedece por ejemplo la alternancia de la estructura romancística, concebida como el medio más idóneo de comunicación con las milicias, 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, y de las que sin embargo decidían prescindir otros poetas militantes menos convencidos de la sensibilidad de su destinatario. C. M. Bowra (1969: 166) 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.

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", "la lengua en corazón tengo bañada", 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 (1961: 174), 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.

Parece, así, que sólo su alma popular y sus vivencias milicianas habrían salvado su expresión revolucionaria del paternalismo que lastraba los conatos mal cuajados de la burguesía ilustrada. Pero argumentos convergentes con la observación juanramoniana podemos rastrearlos hasta el mismo presente. Llegándonos a tiempos más recientes, Guillermo Carnero (1992: 154) 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.

Ante todo, lo que esa singular circunstancia biográfica, que convierte al poeta en una *rara avis* entre sus colegas coetáneos, propició en Miguel 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 capacidad 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 célebre "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, 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 rampón 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 sólo débiles signos de una propaganda [...] cuya simpleza de contenido no podía bastarnos [...]



La Revolución [...] 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 [...] 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 (AA. VV. 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, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros" (AA. VV. 1937: 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) "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. 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, 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) si no logra fabricar con aquéllas una emoción estética, o esa "bella mentira fingida" que, según una fórmula propia, es al fin el poema (2113). 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* que exige el programa de la lucha revolucionaria, 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 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 bajo 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. (1007)*

Naturalmente, esta clase de enunciados no podía ser la más idónea para alentar a las milicias, y la pulsión o la *herida* de la muerte que recorre la poesía de Miguel Hernández 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. Pero es en esta invocación directa de la justicia social, 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" (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 enunciativa. 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 (1999: 286) ha bautizado (refiriéndose a otras latitudes poéticas) como "épica subjetiva" o una "poesía del yo objetivado", y que viene a nombrar la posibilidad de enunciar el poema desde una subjetividad que funciona como lugar 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" (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 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" obligan a matizar la extendida afirmación de que, por contraposición con *El hombre acecha* (1939), los versos de *Viento del pueblo* estén contruidos "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 humanismo de amplio alcance a que obedece la poesía civil hernandiana, asumida 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.

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. Se entrega entonces a la disciplina socialrealista de la literatura de partido, al lenguaje rígido de las consignas ensayado en un libro así titulado, *Consignas*, y por fin en los años de la guerra, al verso épico e himnico, 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 ideología literaria que subyace, ni consciente ni inconscientemente, en la práctica poética de Miguel Hernández, en quien no encontramos indicios de conflicto —para decirlo en términos albertianos— entre *el clavel y la espada* (el compromiso y la pureza, la estética y la ética, la Historia y la Poesía), 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" (2157), el poeta descubría el registro más ajustado a su voz en la torrencialidad lírica de la impureza nerudiana o el neorromanticismo alexandrino. 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 ápice 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 entonces Hernández "mintiendo a su voz", ni "traicionándose y suicidándose tristemente", según él mismo advertía a propósito de la escritura de su etapa católica (2345); 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" (2227) que continúe cantando al pueblo y a la Historia.

En fin: no será, por descontado, en los poemas urgentes de *Viento del pueblo* donde hallemos al Miguel Hernández más sostenidamente personal, más leal a su voz o a su talante íntimo; las imposiciones de la propaganda no se lo consintieron siempre. Pero el sentirse sin retórica *viento del pueblo*, el saberse fatalmente *encarcelado en sus raíces*, 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 (2156). 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 ni siquiera las urgencias bélicas le forzaron a elegir entre la Poesía y la Historia, dos categorías que, sin embargo, aparecían como excluyentes para un escritor marxista de los años treinta y que él supo integrar en una síntesis, rompiendo intuitivamente con la dicotomía clásica alojada en la médula de la tradición mental burguesa. Por estas reglas implícitas de su gramática urgente, el desorden de la guerra no impuso a la voluntad artística, o apenas, su acostumbrado yugo de humillación.

Bibliografía

- AA. VV. (1937). "Ponencia colectiva". *Hora de España* 8: 81-95.
Alonso, Cecilio (1993). "Desclasamiento y mentalidad campesina en Miguel Hernández".
VV. AA., *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández: 305-310.



- Aullón de Haro, Pedro (1993). "Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández". VV. AA., *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández: 259-272.
- Bowra, C. M. (1969). *Poesía y política: 1900-1960* (trad. de L. Echavarrí), Buenos Aires, Losada.
- Cano Ballesta, Juan (1989). "Introducción" a M. Hernández, *Viento del pueblo*. Madrid, Cátedra: 9-43.
- (1993). "Miguel Hernández, periodista en el frente y narrador épico". VV. AA., *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández: 123-138.
- Carnero, Guillermo (1992). "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta". C. Alemany (ed.), *Miguel Hernández*. Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo: 145-158.
- Chevallier, Marie (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Hart, Stephen (1987). "Miguel Hernández y Pablo Neruda: dos modos de influir". L. Sainz de Medrano (ed.), *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid. Universidad Complutense: 79-87.
- Hernández, Miguel (1992). *Obra completa*, edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe.
- Jiménez, Juan Ramón (1961). *El trabajo gustoso (Conferencias)*, edición de Francisco Garfias, México, Aguilar.
- Luzuriaga, Jorge (1975). "Encuentro con Miguel Hernández". M. G. Ifach (ed.), *Miguel Hernández*. Madrid, Taurus: 53-55.
- Marco, Joaquín (1993). "Función y ficción del poeta en la poesía de guerra de Miguel Hernández". AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández: 139-146.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- 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*". AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández: 155-162.